

# Os três tempos do romance de 30

Luís Bueno

**Resumo** O romance brasileiro de 30 assistiu a um movimento mais complexo do que a simples predominância do romance social, que tem sido considerada a face do período. O início do decênio de 30 é marcado por uma necessidade de superar a dúvida tida como gratuita do ceticismo anatóliano do início do século. Em 1933, o fenômeno do “romance proletário” veio dar cabo de vez da possibilidade de duvidar: um clima de polarização política e literária se estabelece, criando, aí sim, uma clara predominância do romance social. A partir de 1937, no entanto, há claros sinais de esgotamento do chamado romance social. É o tempo de uma nova dúvida, que não se confunde com o ceticismo, sendo antes fruto do impasse que traz uma guerra anunciada para decidir os rumos — fascismo ou comunismo — de um Ocidente que se imagina superando o liberalismo. **Palavras-chave** romance social, década de 30, Literatura Brasileira.

**Abstract** *The Brazilian novel of the 1930s belonged to a much more complex movement than the simple prevalence of the social novel, considered to be the face of the period. The beginning of the 1930s was marked by a necessity to overcome the mistrust seen as a gratuitous feature of Anatolian skepticism of the early century. In 1933, the “proletarian novel” phenomenon came to set an end to the possibility of mistrusting: an atmosphere of political and literary polarization was established, creating by this time a clear prevalence of the social novel. From 1937 on, however, there are clear signs of the exhaustion of the so-called social novel. This is the time of a new mistrust that cannot be mistaken with skepticism, being more a result of the impasse that brings a proclaimed war to decide the future — fascism or communism — of a West that sees itself overcoming liberalism. **Keywords** social novel, 1930s, brazilian literature.*

**Apresentação** Na *História da inteligência brasileira*, ao tratar da recepção que tiveram dois livros importantes lançados no início da década de 30, Wilson Martins dirá:

É singular não apenas que *O esperado*, de Plínio Salgado, e *O país do carnaval*, de Jorge Amado, tenham sido publicados no mesmo ano de 1931, mas, ainda, que o primeiro tenha sido recebido como livro comunista e o segundo como livro anticomunista... Isso dá idéia, por um lado, da desorientação ideológica do momento e, por outro, da ansiedade com que o país esperava um Messias — tanto na política quanto nas letras.<sup>1</sup>

Quando fala em “desorientação”, o historiador da literatura parece apontar para o terrível erro cometido pela crítica de primeira hora, que teria invertido o sentido dos dois romances. Não é difícil, no entanto, inverter o equívoco. Afinal, naquela altura, nem Plínio Salgado tinha se constituído no “chefe nacional” dos integralistas — mesmo porque a Ação Integralista Brasileira só seria fundada no ano seguinte — nem Jorge Amado era homem de esquerda, já que só se ligaria ao Partido Comunista em 1932. Ao mesmo tempo, não há qualquer erro maior em classificar de comunista um livro de conteúdo vaga e confusamente socialista do mesmo autor que no seu romance anterior descrevera Lênin como um “Cristo vermelho”, e de católico — e não anticomunista propriamente — um romance que termina com o principal candidato a protagonista fitando o Cristo Redentor e exclamando: “Senhor, eu quero ser bom! Senhor, eu quero ser sereno...”<sup>2</sup>

O que faz com que Wilson Martins veja equívoco e, afinal, equivoque-se ele mesmo, é o procedimento de projetar sobre aqueles anos de profunda indefinição literária e ideológica a concepção sobre o romance de 30 que acabou se engessando: a de um tempo de profunda cisão intelectual, expressa numa polarização ideológica rígida que torna facilmente discerníveis os membros de um e de outro grupo. Assim, sabendo dos rumos que tomariam Plínio Salgado e Jorge Amado, já de antemão teríamos que encontrar em seus romances de 1931 as marcas que colocariam claramente o primeiro à direita e o segundo à esquerda.

Problemas de avaliação como esse indicam que o desenvolvimento do romance de 30 teve desdobramentos que não cabem na esquematização que reduz o es-

1 MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978, vol.vi, p. 512.

2 AMADO, Jorge. *No país do Carnaval*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Schmidt, 1932, p. 217.

forço de toda uma brilhante geração de escritores brasileiros à formação de dois blocos estanques, o dos que faziam o romance social e o dos que escreviam o romance psicológico, sendo que os primeiros caracterizam melhor seu tempo. A leitura extensiva da produção daquela década confirma que essa polarização é um dos tempos do romance de 30, e não seu tempo todo.

**A inquietação: 30 antes da polarização (1930-1932)** *O país do carnaval* compõe, ao lado de *Inquietos* (1929), livro hoje esquecido escrito pelo pernambucano Luís Delgado, a imagem mais característica do romance que surgia naqueles primeiros anos do decênio de 30 e do drama que vivia a geração de intelectuais que surgia. Os dois livros têm em comum o fato de se construírem não pela narrativa das ações de uma figura central, mas a trajetória de um grupo de jovens intelectuais. São rapazes que não conseguem manter a postura da geração anterior, nutrida no ceticismo anatoliano e procurando fora do Brasil suas referências, mas que, por outro lado, não encontraram um chão ideológico que lhes pudesse servir de apoio. Vivem, portanto, um estado de inquietação que o personagem Eugênio Prado, o mais inquieto de *Inquietos*, sintetiza exemplarmente: “Eu não sei o que quero, mas quero absolutamente alguma coisa”<sup>3</sup>. O prefácio de *O país do carnaval* confirma esse estado de espírito: “Nós já começamos a luta contra a dúvida. A geração que chega combate as atitudes céticas”<sup>4</sup>.

Em seu conjunto, não há nesses livros o salto, mas o desejo do salto. Individualmente seus personagens fazem suas opções: pelo comunismo, pelo catolicismo, pelo regionalismo estilo Gilberto Freyre, pelo casamento, pela desistência da vida intelectual e até mesmo pelo abandono do país. Mas nem num livro nem noutra uma dessas opções se coloca como a opção preferencial e o sentimento final é ainda o de procura, já que em todos subsiste uma melancólica dúvida acerca do caminho escolhido.

Mesmo na constituição formal dos dois romances transparece a inquietação, sob forma de indefinição. *Inquietos* é escrito numa linguagem quase de relatório, que fez Agripino Grieco considerar seu autor um “ascético de estilo”<sup>5</sup>. Em *O país do carnaval*, diferentemente dos livros posteriores de Jorge Amado, em que aparece um nar-

3 DELGADO, Luís. *Inquietos*. Recife: Tipografia Livraria Universal, 1929, p. 74.

4 AMADO, Jorge. Explicação. Op. cit., p. 5.

5 GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933, p. 162.

rador muito presente conduzindo explicitamente os rumos de suas criaturas, há uma predominância dos diálogos que coloca em segundo plano a voz do narrador<sup>6</sup>.

Outros romances desse início de década trazem algo mais que o desejo do salto rumo à definição ideológica e figuram já uma espécie de ensaio ou esboço desse salto, que, visto de hoje, parece remeter à polarização ideológica que efetivamente teria lugar a partir de 1933. Um deles é *O Gororoba*, do escritor baiano Lauro Palhano. Este livro traz, bem antes de isso se tornar uma força do novo romance brasileiro, um operário como protagonista. De certa forma, tal escolha coloca o livro como uma espécie de primeira manifestação do romance social que explodiria nos anos seguintes — algo que Jorge Amado mais tarde faria questão de apontar, ao valorizar o “vastíssimo documentário” da vida do operário que o livro traça<sup>7</sup>. De fato, *O Gororoba* cria um personagem operário síntese, que carrega em si vários dos elementos que caracterizarão o proletário que o romance de 30 construiria a seguir. Nascido durante a seca de 1877 no Ceará, José Amaro que, por sua moleza, ganha o apelido de Gororoba, compõe a figura do retirante. Ele migra para Belém e, nesse passo, o romance fará aquele documentário sobre a vida operária no Pará. Movido por um amor infeliz, ele acaba se mudando mais uma vez, agora para o Rio de Janeiro, onde encarnará o operário da grande cidade. Esse caminho do Gororoba fez com que muitos críticos reconhecessem nesse livro o nascimento do romance proletário no Brasil. No entanto, o livro acaba propondo uma solução para o problema do proletariado que nada teria a ver com a solução de esquerda que caracterizaria os romances proletários dos anos 30. Mais uma vez aqui a solução é católica; José Amaro é aconselhado a se aproximar da Igreja e um personagem, ele próprio um operário, propõe que para que o sofrimento de sua classe termine, ela terá que exigir ser bem tratada, por um lado, e restringir-se ao que pode ter por outro:

**Se meu patrão me maltrata, se procura humilhar-me, eu deixá-lo-ei, e meu patrão não deverá achar outro empregado para espezinhar. Será obrigado a ser bom, a ser justo, para ser bem servido. Reciprocamente, se nós nos embriagamos, nos relaxa-**

6 Marques Rebelo percebeu de imediato esse aspecto da construção do romance: “Tudo acontece na boca dos personagens e tudo vem através de diálogos firmes e rápidos”. REBELO, Marques. O país do carnaval. *Boletim de Ariel*. (Rio de Janeiro), p. 16, jan. de 1932 (I, 4),

7 Ver: AMADO, Jorge. *O Gororoba*. *Boletim de Ariel* (Rio de Janeiro), p. 71, dez. 1933 (I, 4).

mos, atentamos contra o bem alheio, não devemos encontrar empregos antes de nos corrigirmos. Faremos a greve do supérfluo. Não alimentaremos a vaidade, o orgulho nem os vícios depressivos; não concorreremos para as festas e ajuntamentos onde possam nossas roupas provocar reparo ou seleção, viveremos para nós, criaremos nosso meio, são, confortável, dentro dos nossos próprios recursos morais e materiais.<sup>8</sup>

Como se pode ver, um livro como *O Gororoba* concretiza muitas das dificuldades de uma literatura que, escrita por intelectuais vindos de uma elite, opta por lidar com as camadas sociais mais baixas. O esforço de aproximação com esse universo é sempre isso mesmo, um esforço, não é nada que se produza naturalmente, sem traumas. Exatamente nesse sentido é que o fato mais decisivo desse início de década para a tradição do moderno romance brasileiro pode ser percebido nas estréias de Rachel de Queiroz, com *O Quinze* (1930), e José Lins do Rego, com *Menino de engenho* (1932).

Nesses romances, a presença de personagens de origem popular é em grande parte responsável por aquilo que Agripino Grieco identificou em *O Quinze* como uma injeção de novidade na velharia.<sup>9</sup> No caso de *O Quinze* isso é mais flagrante: chama de fato atenção sua ligação com o romance naturalista da seca, ao mesmo tempo em que dele se afasta. O que Rachel de Queiroz faz é deslocar a temática do seu romance, que passa a estar centrada na problemática da ligação do homem com a terra e não na desgraça da seca. Essa ligação preside os dois grandes veios de desenvolvimento do enredo: a história de Conceição e a do retirante Chico Bento. Por essa razão, o livro escapa um pouco à estrutura mais comum de enredo do romance da seca no naturalismo. É certo que esse enredo parte de um esquema semelhante: começa com os presságios da seca, narra as mudanças que ela causa e se encerra com a vinda das chuvas. A diferença é que a história vai um pouco adiante e nos mostra a vida de Conceição três anos depois da seca. Mesmo assim, tudo se narra no último capítulo, que fica parecendo mais um adendo ao romance do que um capítulo propriamente dito, cuja natureza se marca logo na abertura, com o uso de um recurso que suspende toda a narração: “Um ano... Dois anos... Três anos...”<sup>10</sup>

É como se o narrador nos fornecesse o que aconteceu depois do final, já que o

8 PALHANO, Lauro. *O Gororoba*. Rio de Janeiro: Terra de Sol, 1931, p. 204-5.

9 Ver: GRIECO, Agripino. Op. cit, p. 163-4.

10 QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931, p. 221.

caso de amor de Conceição não havia se encerrado com a seca. Ou seja, se não há propriamente inovação, nesse sentido, em relação ao romance da seca que se fizera até ali, por outro lado, essa necessidade de um adendo revela que há algo no romance que não cabe na velha estrutura e que o particulariza. Esse elemento novo não é o caso de amor em si, que corre paralelamente ao drama da seca, já que nos romances naturalistas há sempre um caso de amor, mas sim algo a que poderíamos chamar de apego à terra, especialmente por parte dos personagens que pertencem à elite.

É esse tipo de ligação com a terra que está na base da retirada de Chico Bento — a parte que faz o livro tematizar a desgraça das secas — ao mesmo tempo em que é a causa direta da dificuldade amorosa de Conceição. Chico Bento só tem que se lançar ao destino incerto de uma fuga para a capital porque a proprietária da fazenda em que trabalha, com a chegada da seca, acaba com as atividades produtivas em suas terras. Conceição, por sua vez, tem suas origens familiares no campo, mas vive em Fortaleza. Sente-se atraída por seu primo, Vicente, exemplo de ligação com a terra e com seus valores — e marca fundamental disso é que ele, diferentemente da patroa de Chico Bento, permanece na terra junto com os empregados e todos sobrevivem. O problema é que Conceição está apenas sentimentalmente ligada ao campo, não pertence mais ao seu universo. Ela vive em Fortaleza, trabalha como professora e já não consegue aceitar sem restrições o universo a que Vicente pertence.

Algo semelhante acontece com *Menino de engenho*. Embora menos evidente do que a tradição do romance da seca, em 1932 já está consolidado algo que poderíamos chamar de romance de engenho. Um texto como *Senhora de engenho* (1921), de Mário Sette, é um típico representante dessa tradição. Nesse romance, o espaço rural — especialmente o velho engenho nordestino — aparece como uma espécie de mundo ideal contraposto à corrupção que a vida nos grandes centros gera. Ao final da trajetória de um personagem que nasce num engenho, mas se educa na cidade e acaba renegando o engenho, tudo isso para depois voltar ao engenho e redescobri-lo, a impressão que esse romance deixa no leitor é a de que o futuro do país está no campo. É verdade que se trata de um campo modernizado, tanto nos mecanismos da produção quanto nas relações que se estabeleceriam entre o proprietário e os empregados. A uma certa altura, um desses novos proprietários, criticando o modo como os velhos senhores tratavam os camponeses, propõe um modelo ideal para as relações de

trabalho rural, em que os empregados, transformados em “auxiliares de labuta” são criaturas cujo bem-estar é garantido, sem qualquer trauma, com um gesto inspirado por “sentimentos democráticos e fraternos” do proprietário. O mundo do engenho figurado num romance como *Senhora de engenho* é um mundo sem fraturas, em que é possível estabelecer novas relações dentro da mesma estrutura social tradicional do engenho.<sup>11</sup>

Tomando esse tipo de romance como velharia, *Menino de engenho* partilha com ele um de seus elementos centrais, a projeção de um certo ideal de vida no espaço do engenho, com a conseqüente atenuação de qualquer conflito maior que pudesse ter lugar ali. Essa, aliás, é uma constante nos romances de engenho de José Lins do Rego, só relativizada em *Fogo morto*. Nesse sentido, a novidade de *Menino de engenho* é a percepção de que a velha propriedade rural pode até ser vista como paraíso, mas só se for um paraíso já perdido. Não há, em nenhum momento da narrativa, a projeção desse paraíso para o futuro.

A configuração temporal que resulta desse estatuto de “crônica de saudades” que tem o romance de José Lins do Rego acaba introduzindo dissonâncias importantes no velho modelo. A principal delas pode ser identificada na maneira como os personagens pobres são vistos pelo narrador. O velho proprietário, José Paulino, grita com seus protegidos, mas lhes dá tudo de que precisam — é a imagem do “santo que plantava cana”<sup>12</sup>. Carlinhos olha com naturalidade para o que acontece e, achando tudo muito natural numa comunidade que vive sob essa justiça inquebrantável, não sentirá necessidade de escamotear a natureza das relações dentro do engenho: não chamará ninguém de “auxiliar de labuta”. É com total despudor que ele falará, por exemplo, das ex-escravas, que continuam trabalhando de graça, “com a mesma alegria da escravidão” e “a mesma passividade de bons animais domésticos”<sup>13</sup>. Mas o narrador deixa escapar uma outra visão: “O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. Nunca, menino, tive pena deles”<sup>14</sup>.

O que o adulto vê, no presente, e caracteriza sem subterfúgios como uma vida degradada, o menino não via. Ora, isso isenta o menino — já que fazer algo sem

11 Ver: SETTE, Mário. *Senhora de engenho*. 2ª ed. Recife: Imprensa Industrial, 1921, p. 97

12 REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: Adersen, 1932, p. 140.

13 Idem, p. 85.

14 Idem, p. 134-5.

saber que se trata de pecado não é pecar —, e isenta com ele todo o passado. Não há, portanto, motivos para escamotear esses aspectos degradantes: fazendo parte da ordem natural das coisas, eles perdem qualquer carga negativa e conferem ao discurso do narrador uma sinceridade e uma abertura que lhe garantem a simpatia do leitor. Afinal, como se sabe, admitir a culpa é ponto de partida para ser perdoado. Por outro lado, essa atitude cancela qualquer possível utopia rural aos moldes daquela proposta por *Senhora de engenho*.

**A**inda que aparecendo mais como fratura do que como estrutura, nesses dois romances um novo mundo se insinua, aquele habitado por personagens antes marginais em nossa ficção, o pobre e a mulher, numa abertura para aquele que pode ser definido como um outro em relação ao universo. Em *Menino de engenho*, essa abertura, tímida mas indisfarçável, revela-se nos exemplos modelares de narradores para Carlos de Melo. De um lado é o velho José Paulino que o forma enquanto narrador, afinal é ele quem conta toda a crônica familiar, caprichando nos grandes momentos, como a visita do Imperador. De outro, é a velha Totonha, contadora popular de histórias religiosas e da carochinha, personagem que vive em total independência, numa marginalidade que, se a deixa fora da proteção dos senhores, também a livra do seu domínio.

**Em plena polarização: o auge do romance social (1933-1936)** As figuras marginais que aparecem nesses livros do início da década, injetando novidade na velharia e causando fissuras no novo romance brasileiro, saltarão para o primeiro plano em 1933. O lançamento quase simultâneo, nos meses de julho e agosto, de *Cacau*, de Jorge Amado, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, vão conduzir a discussão sobre literatura no Brasil quase toda para o problema do romance proletário. A famosa nota introdutória de *Cacau*, sobretudo, em que Jorge Amado ao invés de fazer afirmações taxativas, pergunta se aquele seria um romance proletário, acabou gerando um grande debate em nossos meios intelectuais: todos se apressaram a responder.

**U**m dos que responderam foi Alberto Passos Guimarães, intelectual de esquerda que compusera, ao lado de gente como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Santa Rosa, o lendário grupo que se reunia no Bar Central em Maceió. Seu texto é particularmente significativo porque, à medida que ia analisar *Cacau*, também define as linhas mestras daquilo que ele considerava ser o romance proletário. Em suma, segundo Alberto Passos Guimarães, o romance proletário

é uma espécie de necessidade histórica por ser a forma que quadra bem a um capitalismo decadente e tem que ter os seguintes elementos: valorização da massa em detrimento do indivíduo, rebeldia, descrição veraz da vida proletária.<sup>15</sup>

O próprio Jorge Amado, num artigo sobre *Os Corumbas*, como que completará a caracterização de Alberto Passos Guimarães. Inicialmente, ele afirma os mesmos três princípios que o crítico estabelecera, usando as seguintes expressões: “fixar vidas miseráveis”, “movimento de massa” e sobretudo “luta e revolta”<sup>16</sup>. O romancista, porém, faria acréscimos significativos. Um deles, de menor importância, é a idéia de que o romance proletário teria que se despreocupar da moral burguesa, eliminando aquilo que seria o “senso de imoralidade”

Mas o mais relevante é que as rápidas observações de Jorge Amado é que apontam para acréscimos de natureza literária que resultam de uma preocupação maior com a revolta e com as massas, o coletivo: a ausência de enredo e o fim do herói. Ao propor um romance esvaziado dessas categorias narrativas, ele faz um tipo de programa estético em que propõe o rompimento com o elemento definidor do romance burguês, ou seja, o conflito entre um sujeito, o protagonista, e os valores da coletividade. Se os problemas da sociedade contemporânea são derivados da luta de classes, portanto coletivos, não faria mais sentido pensar em como o indivíduo lida com as estruturas sociais, é preciso antes ver como as massas são exploradas pela burguesia e como elas lutam para fazer cessar essa exploração. A ação individual é, nesse caso, mais uma num conjunto amplo de ações, a merecer apenas uma parcela da atenção do romancista. O enredo perderia seu centro e se esfacelaria na multiplicação de narrações dessas ações e, como todas elas fossem igualmente importantes, a noção de herói — ou protagonista — ficaria definitivamente prejudicada. Este artigo talvez seja o único texto em que um escritor comprometido com a literatura proletária tenha chegado a traçar algum tipo de programa especificamente literário — o resultado prático dessa proposta seria o romance *Suor*, que Jorge Amado lançaria no ano seguinte.

O que o sucesso de *Cacau* e *Os Corumbas*, mais a discussão que se seguiu a ele, promoveu foi um verdadeiro mergulho da ficção brasileira naquilo que podemos chamar de “figuração do outro”. A partir do que obtiveram Jorge Amado e

15 Ver: GUIMARÃES, Alberto Passos. A propósito de um romance: *Cacau*. *Boletim de Ariel*. (Rio de Janeiro), p. 288, ago 1933 (II, 11).

16 AMADO, Jorge. P.S. *Boletim de Ariel*. (Rio de Janeiro), p. 292, ago 1933 (II, 11)

Amando Fontes em sua tematização do universo do brasileiro pobre — o outro em relação ao mundo do intelectual, geralmente oriundo das classes médias ou de algum tipo de aristocracia decaída — toda uma gama de figuras marginais, de “outros”, foi explorada por nossos romancistas. O operário, o camponês, a mulher, a criança, o desequilibrado mental — todos se alçam a protagonistas e objetos maiores de interesse para o novo romancista que surgia àquela altura. Duas figuras, entre todas, ganham especial vulto nesses anos: a mulher e o proletário, entendido em sentido amplo, designando os explorados de maneira geral. É importante sublinhar que esse esforço de figuração do outro foi feito por autores dos dois lados da polarização ideológica definitivamente instalada a essa altura. Lembre-se, para ficar no exemplo, que o segundo romance de Lúcio Cardoso, *Salgueiro*, publicado em 1935, alguns meses antes de *Jubiabá*, tem um personagem negro como protagonista e o morro do Salgueiro como cenário. Não é sobre a burguesia — como faria Octávio de Faria — mas sim sobre esses elementos, em geral tidos como exclusivos do romance social, que o escritor católico projetará suas visões de um mundo em crise em função de uma separação profunda entre homem e Deus.

É claro que essa entrada no universo de um “outro”, seja qual for, gera problemas bastante complicados — lembre-se do artifício da solução de *O Gororoba*, que dá lugar ao outro apenas para recolocá-lo da posição de inferioridade da qual o havia tirado.

Os romancistas mais consistentes da década perceberam a complexidade desse problema, jamais deixando de ver que há uma distância difícil de percorrer até o outro. Esses autores — como Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos, Cornélio Penna e, mais que todos, Graciliano Ramos — viram que o problema da figuração do outro só poderia ser tratado com rendimento se fosse encarado exatamente como o que era: um problema. Não há soluções fáceis. Carlos Lacerda deixaria registro simples mas significativo do grau de consciência de Graciliano Ramos sobre a questão, de resto perceptível na fatura dos seus romances: “Certa vez, sobre *S. Bernardo*, Graciliano Ramos disse que *ainda* não podia representar a vida do roceiro pobre porque ‘o caboclo é fechado’, se esquivava à observação, se faz impermeável ao contato”<sup>17</sup>

Mas é mesmo na obra de Jorge Amado que se encontrará uma síntese de como aque-

17 TAVARES, Julião. Sugestão de *Vidas secas*. *Revista Acadêmica* (Rio de Janeiro), p. 11, maio 1938 (35).

la geração lidou com o problema da figuração do outro. *Cacau* foi o romance que ele publicou depois de *No país do carnaval*. Logo nesse segundo livro pôde fixar a imagem do escritor de esquerda por excelência. Se for possível escolher um elemento que caracterize o primeiro romance proletário de Jorge Amado, o mais adequado seria seu caráter de propaganda. Toda a crítica que se manifestou sobre ele acentuou — e muitas vezes condenou — a simplificação que ele operava. Como disse Manuel Bandeira, em *Cacau*, “todos os proletários são bons, ou pelo menos desculpáveis, e o resto da humanidade que passa no romance, umas pestes” Por outro lado, como também notou Bandeira, “ninguém melhor do que Jorge Amado sabe que a vida não é tão simples assim”<sup>18</sup>, ou seja, tal simplificação não deve ser creditada simplesmente a uma falha do autor. Na verdade, o que se vê no romance é que a simplificação está a serviço da propaganda política. Um livro que tem as intenções de *Cacau* precisa demarcar com muita precisão cada um dos territórios da luta de classes se quiser, mais do que representar, causar a revolta em quem lê.

Por outro lado, *Cacau* não consegue resolver o impasse que representa a aproximação do intelectual em relação ao universo do proletário, que tanto o interessa. A própria constituição do narrador denuncia a artificialidade da propaganda como forma de aproximação com o outro. Algumas perguntas poderiam ser feitas. Por que o herói é o Sergipano, filho de um proprietário decaído e não o Colodino, o camponês de origem? Por que um proletário de raízes proletárias não poderia seguir o caminho — de conscientização e de luta — que segue o Sergipano e contar em livro essa sua pequena epopéia? Por que essa função — que, além de ser a privilegiada, já que é a de quem tem a palavra, é também a do próprio intelectual — tem que ser de alguém com raízes burguesas? É como se o escritor estivesse justificando sua própria posição ao assumir-se como porta-voz de um povo ao qual não pertence, mas que, pela observação e por uma espécie de espírito de solidariedade, conhece e compreende.

*Suor*, em certo sentido, vai um pouco além de *Cacau*. Já formulada pelo escritor aquela definição de romance proletário que vimos no artigo sobre *Os Corumbas*, este livro pôde ter, ao lado da propaganda, um caráter de fato coletivo, uma vez que trata da vida dos moradores miseráveis de um casarão na ladeira do Pelourinho em Salvador. Aqui tudo prepara o grande evento que fecha o romance: os moradores do casarão se insurgindo, “como um só homem” contra a polícia, que

18 BANDEIRA, Manuel. Impressões Literárias. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v. 2, p. 1195.

havia prendido alguns líderes operários. Se ao final de *Cacau* o personagem central, Sergipano, partia individualmente para a luta, de coração limpo e feliz, em *Suor* a multidão parte para o conflito, numa celebração da ação coletiva, verdadeira antevisão da revolução proletária.

**Em *Suor*** não deixa de ficar assinalada a possibilidade de haver uma distância entre os intelectualizados e os proletários, mas se trata de distância criada pelo intelectual, que se aparta voluntariamente, numa espécie de orgulho elitista. Essa atitude aparece no livro figurada na reação dos estudantes negros frente às rodas que se formavam para ouvir as histórias do tempo da escravidão contadas pela velha vendedora de mingau de puba:

Às vezes alguns estudantes paravam também, mas iam logo embora, porque os pais estavam ricos e eles não queriam se recordar de que os avós haviam sido escravos. Hoje eles tinham outros escravos pretos, mulatos e brancos, nas extensões das fazendas de fumo, de cacau, de gado ou nos alambiques de cachaça.<sup>19</sup>

**Havia lugar para os estudantes ricos** naquelas rodas de histórias do tempo da escravidão, e os negros pobres aceitariam sem qualquer restrição a companhia dos ricos. O gesto de aproximação — que os estudantes ricos não fazem — do burguês, do estudante e do intelectual seria suficiente para estabelecer proximidade e cumplicidade. É esse o passo que o narrador de *Suor* dá: o de garantir sua simpatia pelo pobre, o de ouvir suas histórias e se preparar para contá-las fielmente. É como se, com *Suor*, Jorge Amado enfrentasse os impasses de sua condição sem ter que criar uma figura pouco verossímil de burguês decaído a alugado, para poder falar de outros alugados. É possível ao intelectual, com ou sem origens proletárias, pela via da solidariedade, falar legitimamente como representante dos miseráveis. Desse tipo de legitimidade o autor estaria investido por mais de uma via. A primeira delas, anterior ao próprio romance, é a do reconhecimento, pelo menos nos limites do mundo intelectual e literário, de que Jorge Amado era, sim, autor de romance proletário — a resposta generalizadamente positiva à pergunta feita em *Cacau* foi a expressão mais evidente disso. Estava muito claro, portanto, de que lado estava o escritor. Mas havia uma outra garantia da ligação entre ele e a classe proletária no projeto de *Suor*. É que o autor do livro tinha morado

19 AMADO, Jorge. *Suor*. 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1936, p. 52.

no casarão que serviria de cenário e fio condutor do romance, o que foi sublinhado por ele mesmo e por outros em artigos para os jornais.

**Embora** o desejo de Jorge Amado fosse dar início a um novo tipo de romance, sem heróis nem enredo, o que ele obteve com *Suor* foi outra coisa: explorou, numa única obra, o que era possível para ele desenvolver nesse modelo, esgotando-o, enquanto descobria, através dos destinos individuais que havia criado para compor o corpo coletivo<sup>20</sup>, o potencial que poderia ter para o tipo de literatura que ele queria fazer, o bom e velho herói centralizador das ações do romance, transformado, é claro, em herói popular.

**Esse** passo que Jorge Amado dá fica bem perceptível se notarmos que *Jubiabá*, seu romance seguinte, aquele que finalmente definiria de forma mais marcante sua personalidade literária, começa do ponto onde terminara *Suor*. Lá, fora necessário todo um romance, um acúmulo de trajetórias individuais que partilhavam um mesmo destino coletivo, para que os habitantes do casarão pudessem parecer uma só pessoa. Aqui, ao contrário, a multidão é uma só pessoa na primeira linha do livro: “A multidão se levantou como se fora uma só pessoa”<sup>21</sup>.

**O** que torna possível, logo de saída, essa unidade da multidão é a figura do herói, Balduíno: é torcendo por ele numa luta de boxe que os indivíduos podem construir uma coletividade una. A essa altura, o romance de Jorge Amado faz a aposta de que a figura individual significativa pode representar os valores coletivos, e que o romance proletário pode, portanto, redefinir em termos populares o herói do velho romance burguês. É sintomático ainda que os estudantes apareçam logo na primeira página do romance como elementos integrados à massa popular — muito diferentes, portanto, daqueles estudantes arrogantes de *Suor*. No movimento coletivo galvanizado pelo herói individual, esses jovens intelectuais ocupam exatamente a mesma posição dos diversos grupos proletários: “Soldados, estivadores, estudantes, operários, homens que vestiam apenas camisa e calça, seguiam ansiosos a luta. Pretos, brancos e mulatos torciam todos pelo negro Antônio Balduíno que já derrubara o adversário duas vezes”<sup>22</sup>.

20 Graciliano Ramos percebeu agudamente, e em cima da hora, a importância dos destinos individuais em *Suor*. Ver: RAMOS, Graciliano. “O romance de Jorge Amado”. In: *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1962. Publicado originalmente em 17.2.1935.

21 AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935, p. 11.

22 Idem.

Nessa primeira presença do malandro alçado a herói popular como elemento central da figuração do outro empreendida por Jorge Amado, ainda não será suficiente a pura solução individual. É por isso que Balduino terá que se integrar ao mundo do trabalho, tornando-se estivador — portanto proletário — para que sua rebeldia possa de fato ter rendimento. Luiz Costa Lima escreveu ter “dificuldade em aceitar a atividade grevista de Baldo senão como uma aventura a mais na sua vida acidentada”<sup>23</sup>. Há, no entanto, uma diferença capital entre a greve e as demais aventuras que vivera o personagem: ela vem *depois* daquelas, o que significa que se dá num ponto da vida em que Baldo já deixou de ser o malandro que se virava para sobreviver e tornou-se o homem integrado ao sistema econômico que percebe a necessidade da luta coletiva. Em outras palavras: a greve é uma aventura que se insere num contexto de consciência. Diferentemente do que fora narrado no capítulo “Fuga”, a nova luta de Balduino deixa de ser a procura de uma saída para si próprio e passa a ser uma saída para si somente na medida em que seja uma saída para sua classe, já que agora ele passa a integrar uma classe. O romance seguinte, *Mar morto*, representa, naquele duplo movimento que nascera timidamente em *Suor*, de convergir na obra de arte intenção revolucionária e valorização do elemento popular, a possibilidade de um certo homem do povo, colocado mais ou menos à margem do sistema econômico, ser ele mesmo o veículo da revolução, de tal forma que não seria preciso criar essa convergência, como ocorrera em *Jubiabá*, já que o herói popular poderia sintetizar esses dois movimentos. Pensando assim, é possível entender como pode ser doce morrer no mar, bordão repetido à exaustão no livro, ou se atribuir um sentido revolucionário à transformação de Lívia em encarnação de Iemanjá: a força de transformação pode estar naqueles que o sistema não consegue engolir.

Está dado o passo necessário para a criação do espaço de legitimação do marginal como elemento revolucionário, que marcará a figura do Pedro Bala de *Capitães da areia*. Pela primeira vez na obra de Jorge Amado, a ligação entre luta política e malandragem se dará de forma direta. É claro que Pedro Bala não é totalmente estranho à luta política, já que conhece as histórias de seu pai, que fora um importante líder dos estivadores. Mas ele não tem qualquer participa-

23 LIMA, Luiz Costa. Jorge Amado. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A Literatura no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, v. 5, p. 372.

ção direta nos movimentos proletários até que é chamado para ajudar no andamento de uma greve pelos seus dotes de malandro. Sua entrada na militância se faz diretamente pela capoeira. Não é preciso que, como Balduino, ele aceite as regras do boxe, trabalhe como plantador de fumo ou como estivador, para ser militante.

Pedro Bala quer conversar sobre a greve, saber o que querem dele:

— É pra greve que precisa da gente?

— Se for? — pergunta o estudante.

— Se for pra ajudar os grevistas tou decidido. Pode contar com a gente... — levanta-se, está um rapazola, o rosto disposto para a luta.

— Tu não vê... — começa a explicar João de Adão.

Mas cala-se porque o estudante está falando:

— A greve está indo muito em ordem. Nós queremos fazer as coisas com muita ordem porque assim venceremos e os operários conseguirão o aumento. Nós não queremos armar barulho, queremos mostrar que os operários são capazes de disciplina. (“Uma pena”, pensa Pedro Bala, que ama os barulhos). Mas acontece que os diretores da companhia andam contratando fura-greves para trabalhar amanhã. Se os operários dissolverem os grupos de furadores de greve, darão margem a que a polícia intervenha e está todo o trabalho perdido. Então o companheiro João de Adão lembrou vocês...

— Para debandar os fura-greve? Tá certo. — diz Bala alegríssimo.<sup>24</sup>

**H**á vários choques nesta pequena cena, várias contradições que dão a medida da complexidade dos problemas que Jorge Amado toca, sem propriamente resolvê-los. O primeiro desses choques se dá naquela intervenção desajeitada do narrador no meio da fala do estudante. Como conciliar organização operária e a liberdade de ação necessária para que se expressem o ódio e a revolta? Como fazer da greve-festa — logo em seguida Pedro Bala dirá: “A greve é a festa dos pobres. Os pobres é tudo companheiro, companheiro da gente”<sup>25</sup> — um movimento organizado? Incorporando a malandragem ao movimento organizado, é claro. Incorporando à racionalidade das organizações os valores populares representados

<sup>24</sup> AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937, p. 333.

<sup>25</sup> AMADO, Jorge. *Idem*, p. 333.

pelos capitães da areia, que podem — ou devem — permanecer indomáveis. Os operários tragados pelo sistema exploratório devem se organizar, e os pobres que permaneceram na marginalidade, na linha tênue que separa a revolta da bandagem, devem dar o colorido que transforma o movimento organizado em festa popular, em manifestação genuína da classe explorada. É a união do Fabiano de *Vidas secas* — que deseja a certa altura unir-se aos cangaceiros — com Lampião. É por isso que Pedro Bala não precisa se proletarizar para ser o grande líder proletário em que, no fecho do livro, ficamos sabendo que ele se transformou. É também por isso que não há necessidade de desenvolver muito a vida de militante de Pedro Bala: basta sabermos que o malandro pôde se tornar agitador e, depois, líder operário.

Outro choque que esta cena traz se dá entre o operário e o intelectual. Numa reviravolta curiosa na obra de Jorge Amado, ainda que não imprevisível, o intelectual se aproxima tanto do operário que passa a liderá-lo com legitimidade. É impressionante como neste livro a exaltação ao proletário acaba se tornando a figuração cabal de sua incapacidade para a luta política. O povo só consegue fazer a festa. A organização fica por conta do intelectual. Pedro Bala é lembrado pelo operário João de Adão — e é necessário que assim seja, já que o operário envolvido no movimento proletário tem um pé na malandragem e outro na organização responsável. Mas na hora de se estabelecer o papel do malandro no movimento operário, João de Adão sai de cena, entregando a palavra ao estudante — ao intelectual portanto — numa representação clara de que o intelectual, ao “abdicar” de sua visão burguesa, ganha legitimidade para liderar o proletariado.

Por caminhos muito diversos, Graciliano Ramos e Jorge Amado acabam trabalhando com o mesmo impasse. A diferença é que Graciliano parte desse impasse e o incorpora a seus romances como aspecto problemático, enquanto Jorge Amado vai tentando resolvê-lo até chegar sem perceber ao ponto de partida. Esse é um dos motivos — talvez o motivo central — por que a obra de Graciliano Ramos tem uma consistência que a de Jorge Amado não consegue ter. Ao perceber o proletário como um outro enigmático, Graciliano Ramos não precisa valorizá-lo conscientemente, porque a percepção de sua autonomia — e portanto de sua condição humana — já é também a demonstração da percepção de seu valor. Jorge Amado, ao contrário, tentando atribuir valor, faz tanto que, no final de seu trajeto nos anos 30 — só publicará outra obra de ficção em 1944 — acaba crian-

do um romance no qual o máximo da valorização coincide com a figuração da máxima dependência.

**N**essa espécie de armadilha cairia a maioria dos escritores de esquerda que, desejando fazer romance proletário, sem perceber claramente as implicações desse projeto de simpatia humana pelos miseráveis, muitas vezes enveredaram ou para uma demonstração da fraqueza do homem submetido ao trabalho e à exploração, quando pretendiam mostrar as mazelas do tempo presente, ou para o canto vazio de sua tremenda capacidade para a luta que acabava, em certo sentido, reiterando a visão negativa que homens de direita como Octávio de Faria tinham do “povo”. Afinal, qual a diferença profunda que poderia haver entre esta submissão do operário ao intelectual no final de *Capitães da areia* e a submissão do “homem comum” ao “homem superior” de que fala Octávio de Faria logo na abertura de *Cristo e César*?

**N**ão se deve, no entanto, exagerar as restrições a esses romances, a começar pelos de Jorge Amado, cuja grandeza vem exatamente de mergulhar sem medo em todos os paradoxos que sua opção literária e ideológica implicava. De um modo ou de outro, eles fizeram o esforço de olhar para além dos limites de sua própria classe e integraram à cultura letrada brasileira elementos até aquele momento tidos como bastardos ou nitidamente inferiores. Olhar de cima, mas olhar: de um modo ou de outro, “estávamos aprendendo, através da literatura, a respeitar e a identificar o camarada da fazenda, o rachador de lenha de pé no chão”, como sintetizou Antonio Candido<sup>26</sup>. Esse gesto não pode ser menosprezado, ainda que não deva ser, ele próprio, idealizado.

**D**e toda forma, esse movimento de figuração do outro não foi o único pelo qual passaram todos os romancistas de 30. As classes mais altas — aquilo que podemos chamar de “o mesmo” em relação ao universo do intelectual — não foram banidas do romance brasileiro nesses anos. Seja pelo perfil ideológico dos autores — eram no geral católicos —, seja pela preferência em si por personagens que pertencessem à burguesia para viver os dramas de seus romances, a percepção que predominou foi a de que essa seria a “outra via” da produção literária daquele momento em relação ao romance proletário, em tudo oposta a ele. A publicação de alguns romances percebidos como desse feitio, depois de 1935, foi

26 Intervenção de Antonio Candido na mesa-redonda sobre Graciliano Ramos transcrita em: GARBUGLIO, José Carlos et alii (Org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987, p. 426.

dando vulto, aos olhos da época, à chamada literatura intimista ou psicológica, e o outro lado da polarização literária começou a tomar corpo. Nestes romances, o interesse pelo indivíduo é retomado e radicalizado. Não há neles qualquer movimento de massa.

Podem ser entendidos como representativos dessa tendência textos importantes, tais como os romances de Jorge de Lima — especialmente *O Anjo* (1934) e *A mulher obscura* (1939), mas em certa medida também *Calunga* (1935), que foi visto como algo próximo ao romance proletário — ou *Território humano* (1936), de José Geraldo Vieira, e *A luz no subsolo* (1936), de Lúcio Cardoso.

Ninguém, no entanto, encarnou com mais radicalidade o romancista do mesmo do que Octávio de Faria. Desde 1933, ele se transformara no maior inimigo do romance social através de seus artigos publicados em jornais e revistas. Apenas em 1937 lançaria seu primeiro romance, *Mundos mortos*, passado entre adolescentes de alta classe média do Rio de Janeiro. Na verdade, a ficção surge em Octávio de Faria depois de seu pensamento fazer uma curva que, partindo de Maquiavel, chegará ao pensador religioso francês do século XIX Léon Bloy, num estudo chamado *As fronteiras da santidade* que, embora publicado apenas em 1939, fora escrito em forma de duas conferências em 1935<sup>27</sup>. É numa figura rediviva desse defensor absoluto e algo iracundo de Deus que Léon Bloy representou, do inimigo de tudo e de todos aqueles que se colocam contra Deus ou a favor de um Deus institucional cheio de brilho temporal, que tomará forma o narrador da *Tragédia burguesa*. Toda a obra se desenvolve em torno de uma verdadeira luta entre os valores burgueses e os valores elevados daquela minoria que insiste, apesar de todas as dificuldades, em fugir à facilidade de uma vida de prazeres e falsas glórias terrenas que representa uma entrega da alma ao demônio porque implanta no mundo um sistema de valores que nega Deus. É daí que vêm as idéias de vida e de morte que subjazem a todo o romance.

É exatamente a opção forte, definitiva, pelo Deus vivo o drama do herói de Octávio de Faria, cuja vida assumirá um caráter constante de luta. Nada é automático num tempo como o nosso, dominado pelo espírito burguês. E para deixar isso bem claro, o anjo encarnado que é Carlos Eduardo morre ao final do primeiro volume do romance cíclico. Um atropelamento encerra sua trajetória depois de ele ingressar na adolescência sem sequer sentir o apelo do sexo. Essa mor-

27 Ver: FARIA, Octávio de. *As fronteiras da santidade*. São Paulo: CEP, 1940, p. 48.

do um romance no qual o máximo da valorização coincide com a figuração da máxima dependência.

**N**essa espécie de armadilha cairia a maioria dos escritores de esquerda que, desejando fazer romance proletário, sem perceber claramente as implicações desse projeto de simpatia humana pelos miseráveis, muitas vezes enveredaram ou para uma demonstração da fraqueza do homem submetido ao trabalho e à exploração, quando pretendiam mostrar as mazelas do tempo presente, ou para o canto vazio de sua tremenda capacidade para a luta que acabava, em certo sentido, reiterando a visão negativa que homens de direita como Octávio de Faria tinham do “povo”. Afinal, qual a diferença profunda que poderia haver entre esta submissão do operário ao intelectual no final de *Capitães da areia* e a submissão do “homem comum” ao “homem superior” de que fala Octávio de Faria logo na abertura de *Cristo e César*?

**N**ão se deve, no entanto, exagerar as restrições a esses romances, a começar pelos de Jorge Amado, cuja grandeza vem exatamente de mergulhar sem medo em todos os paradoxos que sua opção literária e ideológica implicava. De um modo ou de outro, eles fizeram o esforço de olhar para além dos limites de sua própria classe e integraram à cultura letrada brasileira elementos até aquele momento tidos como bastardos ou nitidamente inferiores. Olhar de cima, mas olhar: de um modo ou de outro, “estávamos aprendendo, através da literatura, a respeitar e a identificar o camarada da fazenda, o rachador de lenha de pé no chão”, como sintetizou Antonio Candido<sup>26</sup>. Esse gesto não pode ser menosprezado, ainda que não deva ser, ele próprio, idealizado.

**D**e toda forma, esse movimento de figuração do outro não foi o único pelo qual passaram todos os romancistas de 30. As classes mais altas — aquilo que podemos chamar de “o mesmo” em relação ao universo do intelectual — não foram banidas do romance brasileiro nesses anos. Seja pelo perfil ideológico dos autores — eram no geral católicos —, seja pela preferência em si por personagens que pertencessem à burguesia para viver os dramas de seus romances, a percepção que predominou foi a de que essa seria a “outra via” da produção literária daquele momento em relação ao romance proletário, em tudo oposta a ele. A publicação de alguns romances percebidos como desse feitio, depois de 1935, foi

26 Intervenção de Antonio Candido na mesa-redonda sobre Graciliano Ramos transcrita em: GARBUGLIO, José Carlos et alii (Org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987, p. 426.

dando vulto, aos olhos da época, à chamada literatura intimista ou psicológica, e o outro lado da polarização literária começou a tomar corpo. Nestes romances, o interesse pelo indivíduo é retomado e radicalizado. Não há neles qualquer movimento de massa.

Podem ser entendidos como representativos dessa tendência textos importantes, tais como os romances de Jorge de Lima — especialmente *O Anjo* (1934) e *A mulher obscura* (1939), mas em certa medida também *Calunga* (1935), que foi visto como algo próximo ao romance proletário — ou *Território humano* (1936), de José Geraldo Vieira, e *A luz no subsolo* (1936), de Lúcio Cardoso.

Ninguém, no entanto, encarnou com mais radicalidade o romancista do mesmo do que Octávio de Faria. Desde 1933, ele se transformara no maior inimigo do romance social através de seus artigos publicados em jornais e revistas. Apenas em 1937 lançaria seu primeiro romance, *Mundos mortos*, passado entre adolescentes de alta classe média do Rio de Janeiro. Na verdade, a ficção surge em Octávio de Faria depois de seu pensamento fazer uma curva que, partindo de Maquiavel, chegará ao pensador religioso francês do século XIX Léon Bloy, num estudo chamado *As fronteiras da santidade* que, embora publicado apenas em 1939, fora escrito em forma de duas conferências em 1935<sup>27</sup>. É numa figura rediviva desse defensor absoluto e algo iracundo de Deus que Léon Bloy representou, do inimigo de tudo e de todos aqueles que se colocam contra Deus ou a favor de um Deus institucional cheio de brilho temporal, que tomará forma o narrador da *Tragédia burguesa*. Toda a obra se desenvolve em torno de uma verdadeira luta entre os valores burgueses e os valores elevados daquela minoria que insiste, apesar de todas as dificuldades, em fugir à facilidade de uma vida de prazeres e falsas glórias terrenas que representa uma entrega da alma ao demônio porque implanta no mundo um sistema de valores que nega Deus. É daí que vêm as idéias de vida e de morte que subjazem a todo o romance.

É exatamente a opção forte, definitiva, pelo Deus vivo o drama do herói de Octávio de Faria, cuja vida assumirá um caráter constante de luta. Nada é automático num tempo como o nosso, dominado pelo espírito burguês. E para deixar isso bem claro, o anjo encarnado que é Carlos Eduardo morre ao final do primeiro volume do romance cíclico. Um atropelamento encerra sua trajetória depois de ele ingressar na adolescência sem sequer sentir o apelo do sexo. Essa mor-

27 Ver: FÁRIA, Octávio de. *As fronteiras da santidade*. São Paulo: CEP, 1940, p. 48.

te tão precoce serve, é claro, para indicar como a graça divina se derramou sobre Carlos Eduardo, que morreu sem ter mergulhado em nenhuma miséria humana. Mas serve sobretudo para que fique claro que para a *Tragédia burguesa* não interessa esse tipo de ser humano privilegiado, que vence o mal sem luta, com grande facilidade, porque nem é tocado por ele. O que interessa é o embate em que a decisão firme de adorar ao Deus vivo é uma opção por uma luta renhida contra os próprios desejos.

**P**ensando nos dois primeiros volumes da *Tragédia burguesa* — *Mundos mortos* e *Os caminhos da vida* — o que se vê é que, no primeiro, tanto a história de Ivo como a de Carlos Eduardo são a preparação para o surgimento de Branco, um personagem quase ausente deste *Mundos mortos*, mas que seria o protagonista de *Os caminhos da vida*. Assim, *Mundos mortos* é um verdadeiro prólogo para a entrada da grande oposição entre Branco e Pedro Borges — este encarnando o burguês moralmente decaído que se definirá apenas no romance seguinte, tomando corpo no restante da *Tragédia burguesa*. E a cena final de *Mundos mortos* diz a que o romance veio. Carlos Eduardo está morto. Depois de seu enterro, Pedro Borges e Branco se encontram e trocam farpas acerca da religiosidade do morto, da qual Pedro evidentemente duvida. Partem para a briga, mas outros garotos os apartam. Um deles segura Pedro Borges e tenta pôr um termo naquele episódio, apontando um lado da rua e dizendo:

— Nós vamos para lá... Vocês?

A pergunta era tola, mas ninguém o notou. E foi o próprio Branco quem respondeu. Apenas, falou por si, como se não lhe importasse absolutamente o caminho de mais ninguém. Fixando Mário Vilelba bem nos olhos disse, apontando para o lado oposto ao que o outro indicara pouco antes:

— Eu vou para cá. [p. 451]

**A** escolha voluntariosa de Branco tem dois aspectos importantes. O primeiro é evidente: sua escolha pelo lado oposto ao que Pedro Borges e seu grupo seguiriam. O segundo é a substituição da idéia de grupo indicada por Mário com aqueles “nós” e “vocês”, pela opção enfaticamente pessoal, “eu vou para cá”, que assinala o caráter solitário da luta daqueles que se recusam a ceder ao espírito burguês. *Os caminhos da vida* contará uma história de luta que fica a meio caminho entre o fracasso de Ivo e a vitória fácil de Carlos Eduardo. Veremos Branco em sua so-

litária descoberta da religião e do mal que parece dominar o mundo. Como não se trata de uma religião que se contente com a contemplação do divino, mas sim de um espírito religioso de combate, a trajetória de Branco também será uma descoberta política.

**M**ário de Andrade percebeu o grande impasse da ficção de Octávio de Faria. Ao projetar sua visão de santidade sobre Branco, acaba transformando seu personagem numa criatura arrogante. Eis um ponto em que a ênfase de Octávio de Faria vai encontrar limites sérios — assim como havia encontrado limites sérios, que levavam à contradição, a heroicização do proletário levada a cabo por Jorge Amado. Mais do que o mau estilo, apontado também por Mário de Andrade, este é o impasse a que chega a obra ficcional de Octávio de Faria no segundo volume da *Tragédia burguesa*, e que se fará presente no restante do romance cíclico. O perigo que a crítica não tem evitado é o de confundir isso com a falta de significação da obra como um todo. Ora, não há como entender o romance e o ambiente literário da década de 30 no Brasil sem levar em conta a figura de Octávio de Faria. Quando se pensa o quanto Mário de Andrade, o maior crítico brasileiro dos anos 30, ao mesmo tempo que apontou os problemas, enfatizou as qualidades desse escritor, fica mais fácil perceber a importância do romancista carioca. **E** isso porque, por incrível que pudesse parecer a alguém que vivia aquele momento, seu caso é o mesmo de Jorge Amado. De fato, a partir de 1933, eles representaram o que havia de mais intenso, apaixonado mesmo, na intelectualidade engajada, à esquerda um, à direita o outro. A obra que eles se propuseram a fazer encaminhou-se para aquilo que se poderia chamar de romance de idéias, em que havia dois lados e, de alguma maneira, especialmente através da postura do narrador, um desses lados era o escolhido como o correto. Isso faz desses dois romancistas os ocupantes-símbolo de cada um dos lados da polarização política que marcou esse momento de nossa história literária. É interessante saber que houve uma aproximação entre eles antes da publicação de estréia, e foi mesmo Octávio de Faria que conseguiu a publicação de *O país do carnaval*.

**S**obretudo, estender a separação inequívoca entre Octávio de Faria e Jorge Amado para todo o romance de 30, vendo separações enormes entre escritores que têm pontos de contato enquanto romancistas, embora estejam em campos políticos opostos, acaba fixando uma visão equivocada do período. O movimento geral entre os dois lados da polarização não se dá em sentidos opostos, e sim em termos de trajetórias paralelas. Vistas em conjunto, como manifestação de um

mesmo momento, dão um retrato abrangente do romance brasileiro — e da vida brasileira — daquele momento.

**E** isso não vale apenas para a dupla Octávio de Faria-Jorge Amado. É significativo que um dos críticos mais contundentes da esquerda nos anos que antecederam a chegada do Estado Novo, Aderbal Jurema, vá encontrar um paralelismo surpreendente entre *Território humano* e *Jubiabá*. Tal percepção, que não quer anular as diferenças, dá conta de que em romances que o momento identificava opostos em tudo, há um movimento comum. Embora o próprio Aderbal Jurema condenasse a literatura que não fosse revolucionária, não pode deixar de ver que, tanto quanto ela, a literatura que ele classificaria de reacionária contribuiu para compor um painel amplo da vida contemporânea brasileira. A luta de morte que há — e que tem que haver — no plano ideológico, tem outro sentido quando se pensa na literatura. Esquerda e direita se excluem na luta política. No entanto, romances de direita e de esquerda, mesmo que fosse fácil classificá-los pacificamente dessa maneira, ao mesmo tempo que se excluem, explicam-se uns aos outros num processo que termina por aproximá-los, pelo menos no sentido de que ganham sua máxima significação quando vistos como pertencentes a um todo.

**H**ouve também autores que, na tentativa de construir aquele todo no interior de uma única obra, procuraram soluções técnicas que permitissem uma espécie de fusão entre os pares de opostos que representavam as duas tendências reconhecidas da literatura do momento — cidade e campo, indivíduo e coletividade, psicologia e sociedade, o mesmo e o outro e assim por diante. Essa solução técnica é aquilo que se pode chamar, em caráter amplo, de simultaneidade.

**U**m autor que buscou essa simultaneidade foi o mineiro João Alphonsus. Em seus dois romances, *Totônio Pacheco* (1935) e *Rola-moça* (1938), se constrói uma espécie de simultaneidade espacial, já que suas ações se dão num espaço intermediário: os limites móveis da jovem cidade de Belo Horizonte, que figuram o encontro possível entre a vida urbana e a vida rural e também entre a pobreza que habita as periferias e os jovens de classe média que buscam um lugar fora do centro para plantar suas casas de arquitetura ousada.

**M**as os resultados mais significativos, nesse campo, foram obtidos por Érico Veríssimo. Seu segundo romance, *Caminhos cruzados* (1935), pôde ser lido como uma tentativa de, partindo de Porto Alegre, construir uma representação ficcional bastante ampla da sociedade brasileira que incluísse o miserável, o pobre, o

remediado, o intelectual, o novo-rico e o grande capitalista num mesmo espaço literário. Diferentemente de *Rola-moça*, que tira partido da concentração espacial, no romance de Érico Veríssimo é a concentração temporal em cinco dias que reforça o sentido de simultaneidade do relato e, portanto, enfatiza sua intenção de figurar, numa única obra, o mesmo e o outro, a diversidade, enfim. Em *Caminhos cruzados* se pode, portanto, falar na simultaneidade, que é propriamente efeito da manipulação do tempo, como elemento constitutivo. Em *Rola-moça*, os três eixos do enredo se encontravam eventualmente, ao passo que em *Caminhos cruzados* os vários eixos se encontram o tempo todo.

O movimento da narrativa acaba sendo duplo. Inicialmente ele é marcado pela simples justaposição. O que acontece aqui se coloca ao lado do que acontece mais adiante — e esse “aqui” e esse “mais adiante” não diferenciam apenas o lugar físico em que as ações se passam, mas sobretudo seu espaço social. Com o desenvolvimento das ações, certos encontros vão sendo estabelecidos. Com isso, a representação múltipla, que inclui o outro e o mesmo, se efetiva de forma muito dinâmica. Pela justaposição se obtém o contraste estático entre a vida de quem não tem nada e a de quem tem muito dinheiro. Os encontros, por sua vez, movimentam esse contraste, produzindo o equivalente a um comentário sobre as diferenças entre uns e outros dentro do romance. Dessa maneira, o narrador de *Caminhos cruzados* não precisa fazer sua voz interferir diretamente nas ações, comentando-as. A ironia, presente em todo o livro, não vem de uma voz que, posta acima das outras, julga as suas criaturas: é o que separa e o que aproxima essas criaturas que produz a ironia.

**O tempo da nova dúvida (1937-1939)** Num artigo exemplar sobre *Vidas secas*, publicado no mês seguinte ao lançamento do romance, Lúcia Miguel Pereira afirma que o livro enfrentaria um obstáculo — chegou um pouco tarde: “veio quando já o público está meio cansado de histórias do nordeste [...]. Isso não lhe altera naturalmente o valor intrínseco, mas lhe diminuirá a repercussão”<sup>28</sup>

Com esta observação, a escritora dá testemunho de um fenômeno novo na década de 30: o romance social chegara a uma espécie de esgotamento. Vários acontecimentos que tiveram lugar no ano anterior ao do lançamento de *Vidas secas* tornam esse esgotamento especialmente visível. Um deles é a mudança qualitativa, por assim dizer, pela qual passam as polêmicas literárias que aconteceram em

28 PEREIRA, Lúcia Miguel. *Vidas secas*. *Boletim de Ariel* (Rio de Janeiro), p. 221, mai 1938 (vii, 8).

1937. Em abril, Graciliano publica, em *O Jornal*, um artigo chamado “Norte e Sul” Nele, retoma a discussão sobre a polarização e, ao mesmo tempo que recusa a divisão dos escritores brasileiros em dois grupos, os do norte e os do sul, dá severa paulada na literatura dita intimista, taxando-a de “espiritismo literário excelente como tapeação”<sup>29</sup> A novidade aqui é que o ataque parte da esquerda, que no período de domínio do romance social sempre era atacada. Octávio de Faria responderá ao artigo, mas num tom muito diferente daquele que aparecia em seus fortes ataques ao romance social apenas dois anos antes.<sup>30</sup> Desde o título do artigo, que dá a discussão como coisa superada e surpreendentemente reposta, ele parece muito mais confortável agora, um sintoma de que a literatura que ele defendia tinha posição mais proeminente a essa altura. Alguns meses depois, em setembro, Jorge Amado repetiria o gesto de Graciliano no prefácio a *Capitães da areia* que chega ao ataque à conduta pessoal — já que a literatura intimista aparece como “masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores”<sup>31</sup> O que se vê nesse prefácio é o escritor consagrado depois da publicação de *Jubiabá* em atitude de quem está acuado, como sob ameaça.

Em 1938, as polêmicas passarão mesmo a ser evitadas. Assim, quando um jornal de direita noticia que Lúcio Cardoso agredira fisicamente José Lins do Rego, buscando o escândalo, ao invés de a discussão se acender o que aconteceu foi uma correria geral para negar que o incidente havia ocorrido: Graciliano Ramos e os rapazes da *Revista Acadêmica*, liderados por Carlos Lacerda e Murilo Miranda, publicaram textos nesse sentido.<sup>32</sup> Por outro lado, o próprio Lúcio Cardoso, naquele mesmo ano, deu entrevista a Brito Broca em que citava Jorge Amado como “a maior indignidade do romance brasileiro”<sup>33</sup>. Ao invés de sustentar a polêmica, evitou-a, negando que havia dito aquilo e declarando que preparava uma retificação que levou semanas para ser publicada, numa clara tentativa de esfriar

29 RAMOS, Graciliano. Norte e Sul. In: *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1962, p. 138-9.

30 Ver: FARIA, Octávio de. “E o defunto se levanta...” *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30.5.1937, 4ª seção, p. 2.

31 AMADO, Jorge. Os romances da Bahia. In: *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937, p. 13.

32 Ver: RAMOS, Graciliano. “Jornais”. In: Op. cit., p. 104, e a nota não assinada intitulada “Em defesa de Lúcio Cardoso” publicada em: *Revista Acadêmica* (Rio de Janeiro), set. 1937 (30).

33 BROCA, Brito. “Da imaginação à realidade — A palavra de Lúcio Cardoso”. In: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 9.6.1938 (II, 54), p. 2.

os ânimos. É como se, com a instauração do Estado Novo, os intelectuais estivessem se recompondo em novos grupos. Sobrepuja-se à divisão entre direita e esquerda uma outra, entre os que apoiavam e não apoiavam o regime de Vargas. Lembre-se que um ano antes dessa entrevista, Murilo Mendes causara o maior quiproquó com artigo, também publicado em *Dom Casmurro*, em que defendia o direito de ser católico sem ser integralista — atitude que pode ser vista como sinal de uma recomposição de forças, já que catolicismo e integralismo pareciam viver um casamento indissolúvel.<sup>34</sup>

O caso da recepção do terceiro romance de Rachel de Queiroz confirma essa mudança em nosso ambiente literário. Um jovem crítico fez um diagnóstico parecido com aquele que Lúcia Miguel Pereira faria a respeito de *Vidas secas* ao afirmar que o livro chegara atrasado: “E chegou atrasado justamente porque esse capítulo de greves, de exaltações antiburguesas, de ansiedades moscovitas, de “proletarizações”, com piches nos muros, boletins sonorosos, não convence mais”<sup>35</sup>.

Lançado ainda em janeiro de 1937, o livro foi massacrado pela crítica, a ponto de gerar uma situação curiosa: quem defendeu a autora e seu romance não foi a esquerda, quem tomou essa iniciativa, em célebre artigo para o *Boletim de Ariel*<sup>36</sup>, foi Almir de Andrade, que anos depois estaria dirigindo a revista *Cultura política*, espécie de órgão oficial do Estado Novo. A leitura de Almir de Andrade que, de resto, acompanhou a parcela menos exaltada da crítica, sublinhou a existência de uma bipartição no romance, constituído, em parte, como romance proletário, o que ele considerava ruim, e, noutra parte, como um caso de amor, o que, segundo o crítico seria boa.

A própria esquerda não gostou do livro, que tratava dos dilemas dos intelectuais dentro das organizações operárias. Ninguém parece ter percebido que *Caminho de pedras* tira sua maior força da interseção entre o caso pessoal, íntimo e o caso coletivo político. Na verdade, o livro está centrado no dilema de uma mulher que, ao mesmo tempo que descobre a participação política, mudando os rumos de sua vida, deixa o marido, a quem respeita, para viver com um companheiro de partido. Descoberta política e descoberta amorosa se dão de maneira indivisível.

De uma forma ou de outra, parecia haver uma verdadeira defecção dos escritores ligados à esquerda ou próximos a ela, o que é o caso também de José Lins do

34 Ver: MENDES, Murilo. “O catolicismo e os integralistas”. In: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 5.8.1937 (I, 13), p. 2.

35 SAMPAIO, Newton. “Caminho de pedras”. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 21.2.37, p. 3.

36 ANDRADE, Almir de. *Caminho de pedras*. *Boletim de Ariel* (Rio de Janeiro), jun 1937 (VI, 9).

Rego. Sua literatura aparentava estar incorporada a uma visão de esquerda, principalmente depois de *Moleque Ricardo*, mas em 1937 seu romance *Pureza* foi visto como livro intimista, a despeito das semelhanças que se podem apontar entre ele e os romances anteriores.

É preciso acrescentar, ainda, o fato de que o romance social não produziu qualquer nova estréia significativa — e o grande estreante de 1937 foi Cyro dos Anjos, com *O amanuense Belmiro*, que foi entendido como romance puramente intimista. Continua havendo uma série de novos romancistas sociais ou regionalistas, é verdade, mas sente-se neles tão forte a marca dos dois grandes nomes do momento, Jorge Amado e José Lins do Rego, que nada de novo parece estar acontecendo. Veja-se, por exemplo, o caso de *Gado humano*, romance de estréia do escritor baiano Nestor Duarte. O título forte, que faz pensar em narrativa coletiva em torno dos problemas dos excluídos — típico romance proletário — é enganador. O gado humano continua como gado neste romance. Os cabras recebem nome, e suas existências ou, menos que isso, aspectos gerais de suas personalidades, são esboçados em traços ligeiros. Veja-se, por exemplo, um capítulo intitulado “Além do terreiro da fazenda”, em que cada parágrafo curto apresenta um personagem pobre presente nos trabalhos de descascar o arroz, para tudo acabar num crime que só envolve dois dos personagens apresentados.<sup>37</sup> É uma clara indicação de que o narrador “aproveita” a cena para tentar individualizar o gado humano de seu livro, só conseguindo criar estereótipos do cabra bravo, do cabra tranqüilo, da viúva infeliz, por exemplo.

O que absorve o romance e o domina é a figura desse proprietário, um tipo que em tudo lembra o Carlos de Melo que, em *Bangüê*, volta dos estudos na cidade para tentar tomar conta da fazenda. Como Carlos, ele vai ter um entusiasmo passageiro que o fará trabalhar longas horas com o pessoal do eito e do gado e, como Carlos, ele irá se deixar dominar pelo desânimo, fracassando pela falta de sintonia com a vida rural. A grande diferença é que este será um fracasso relativo, já que a fazenda permanece, de um jeito ou de outro, produtiva, e ele se casa com a filha de um velho fazendeiro, um grande proprietário de terras vizinho, o velho Marcelino, que em tudo remete ao avô de Carlos, o velho José Paulino, homem com raízes na terra.

É como se o romancista escolhesse Jorge Amado como modelo, e a partir dele escolhesse o título do romance, mas no fundo estivesse ligado ao modelo represen-

37 Ver: DUARTE, Nestor. *Gado humano*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937, p 89-95.

tado pela ficção de José Lins do Rego. Já havia aparecido, em 1936, um curioso romance, *Ponta de rua*, de Fran Martins, em que os elementos que compõem o romance proletário são mobilizados numa narrativa que rechaça a solução de esquerda. A história realista de uma comunidade da periferia de Fortaleza, sem herói, acaba escapando da luta de classes para cair no caso de mera rivalidade entre a ponta de rua e o centro da cidade quando um dos habitantes do bairro, enriquecido, volta as costas para sua origem.

**Em** lugar das definições inequívocas, este final de década acaba se encaminhando para uma nova dúvida, diferente daquela dúvida dos inquietos que, cansados do ceticismo buscavam alguma convicção firme e construtora. Agora é a dúvida que nasce da incerteza diante de um regime definitivamente fechado e da perspectiva de uma guerra que iria decidir o destino do mundo. Nesses romances da nova dúvida o que temos são personagens desamparados diante de uma máquina social terrível que os ameaça.

**Assim** é com Severino, protagonista de *Navios iluminados* (1937), do veterano escritor Ranulpho Prata. O romance tem uma interessante estrutura pendular, ou seja, a vida de Severino tem um movimento de vaivém que sempre retorna ao ponto de partida — toda melhora é temporária e ilusória.

**Com** Leniza, de *A estrela sobe* (1939), de Marques Rebelo, vemos a estrela que, na verdade, sobe para baixo. Se a beleza e a voz abriram caminho para que ela se tornasse uma cantora de rádio famosa, superando a pobreza, é uma criatura sem rumo que chega ao final do romance, depois de um aborto malsucedido que por pouco não lhe custa a vida, mas que acaba lhe custando a companhia da mãe e a completa solidão. É interessante pensar que, em *Inquietos*, do tempo da inquietação, um personagem anda por Olinda, cheio de dúvidas até que escuta um canto: “No céu, no céu, com minha mãe estarei” O som vem de uma igreja, que está de portas abertas: nesse momento esse inquieto se aquieta, já que vê na igreja não só o que a religião lhe pode dar, mas também a tradição brasileira que está inscrita na arquitetura e no próprio canto, que lhe embalara a infância. Algo semelhante acontece com o Cazuzo, de *O Gororoba*, também daquele início dos anos 30. Ao final de *A estrela sobe*, Leniza encontra-se andando pelas ruas do Rio de Janeiro:

Caiu na realidade — estava perto da igreja. Caminhou para lá. Caminhou contente, depressa, ansiosa por chegar. Sentia já nas narinas o ar confinado da igreja, morno e

azedo, nos ouvidos o eco côncavo das naves desertas, nos olhos a obscuridade em que as almas se ajoelham ansiosas de luz. Não, não saberia rezar! Um vento ímpio, que soprou por anos, levava-lhe da memória as confortadoras, mecânicas orações. Mas comporia, inventaria, deixaria sair sem freio as palavras mais espontâneas e humildes, os cantos mais sinceros de fé e contrição... Deixar-se-ia arrastar pelo... Ah! E estacou — a igreja estava fechada.<sup>38</sup>

**Ao contrário do que acontecera com Eugênio, nenhuma solução se oferece ali para Leniza. Nada pode lhe dar amparo. Nenhuma crença, nenhum movimento coletivo poderia auxiliá-la, pois ela vive num mundo em que é cada um por si e os outros que se danem com casca e tudo. A verdadeira simetria que se pode apontar entre este final da década e o tempo da inquietação fica claro nesse confronto. Em *Inquietos* as dúvidas se resolvem, já que todos os inquietos rumam para algum lugar — para alguma igreja que se mantém aberta. Em *A estrela sobe*, a inquietação não tem para onde ir. Permanece como algo sem solução. É um estado de dúvida que se instaura em plenitude. A igreja está fechada. Tudo está fechado.**

**Essa fatalidade domina também *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, talvez o mais bem acabado dos romances da dúvida do final da década. Mas aqui é preciso analisar não só a trajetória da protagonista, Maria Aparecida, mas também a de uma outra personagem, que lhe serve de contraponto: são figuras claramente complementares. Em ambas o mesmo rapaz, Antônio, terá influência decisiva. Sônia, além de ser moça rica e da cidade, se diferencia de Aparecida pelo desapego total à religião e por uma vida que nem de longe se pauta pelos padrões morais que regem a vida da moça do interior. Escorada na fortuna da família, não paira sobre ela o risco da prostituição. Pode, então, ter uma vida mais livre — e não é sem escândalo que Aparecida, moça criada numa pequena localidade do interior do estado do Rio, São José, descobre que Sônia não é mais virgem.**

**A chegada de Antônio, um primo de Sônia, a São José será o fato desencadeador das grandes mudanças na vida de Aparecida e, indiretamente, na de Sônia. A fama que precede à chegada de Antônio é a de maluco, cheio de umas idéias inconvenientes. São, no entanto, idéias diferentes das de Sônia: ele era comunista e vivia metido em complicações. A sensação de que a chegada de Antônio ao lugare-**

38 REBELO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939, p. 259.

jo representava uma definição de seu destino preenche rapidamente Aparecida.

○ convívio será prolongado e muito próximo. Antônio, na verdade, agirá sobre Aparecida ao mesmo tempo em dois sentidos. Primeiro porque através do contato físico com ele, ela descobrirá o desejo de uma nova forma, sem culpa. Depois, através de uma influência de ordem intelectual. Ele percebe nela a inteligência de moça que fizera suas leituras no colégio e lhe diz: “— Se você estudar, Aparecida, pode dar gente. Mas precisa se libertar de tantos preconceitos... A mulher ainda não compreendeu que é a maior sacrificada na sociedade burguesa”<sup>39</sup>

○ sentimento de que estava ligada a Antônio jamais arrefece em Aparecida. Não importa que ele diga que jamais se casará. A menina romântica vai se dissolvendo lentamente numa outra criatura, que aceita um novo papel — no fundo o mesmo que ela já revelara desejar quando estudara datilografia com planos de empregar-se na capital. A grande transformação por que passa Aparecida só fica visível no confronto entre essa moça de dezoito anos e a outra, dois anos mais velha, que narra sua própria história. A Aparecida que vive a trama como personagem é um ser em transição, que alimenta ainda certas esperanças e certas crenças. Mas a que narra, transposta toda sua trajetória, está jogada na mais absoluta desesperança: “Não sabia que a vida é uma longa, longa espera, sem nada no fim. Hoje sei...”<sup>40</sup>

**Ao contrário de Antônio, Aparecida deixou para trás a fé em Deus, mas não foi capaz de substituí-la por uma outra, nem mesmo por uma fé política. Sônia, ao contrário, que achara Aparecida meio medieval quando a conheceu, passará por outro tipo de crise, evoluindo de uma total falta de fé a uma crença cega no poder divino. Esse processo é detonado por duas tragédias consecutivas: um aborto malsucedido — exatamente como se daria em *A estrela sobe* — e uma tentativa de estupro que ela sofre e que julga ser um castigo por seus erros. Sônia acaba decidindo que se fará irmã de caridade, bastante tocada por algumas palavras de Antônio, que ela entende de maneira muito diversa daquela que ele pretendia: “Os homens, pelo menos a maior parte deles, viveram até agora sonhando. É preciso acordá-los”<sup>41</sup>.**

○ temperamento forte de Sônia e o retraimento de M. Aparecida revelam, depois de tudo, uma mesma natureza, diversa apenas em sua forma exterior. Afinal, as duas

39 PEREIRA, Lúcia Miguel. *Amanhecer*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, p. 68-9.

40 Idem, p. 98.

41 Idem, p. 156.

moças eximem-se de uma participação mais efetiva do mundo, retirando-se dele. Sônia converte seu arroubo místico na atividade restrita de enfermeira na Santa Casa. Seu voluntarismo acaba por conduzi-la mais à renúncia do que à ação, portanto. **Maria Aparecida** decide que vai viver sozinha. Trabalha como estenógrafa e aluga um apartamento no Catete. Antônio continua vivendo com a mãe, mas paga parte do aluguel e passa alguns períodos com ela. Deixa-a livre e, assim, se mantém livre. Diz a ela que a tarefa partidária é exigente e que ela não deve esperar nada dele. Sua forma de retiro é viver à sombra de Antônio, apenas, que lhe nega tudo, até a maternidade.

**A** menina que, se estudasse, poderia virar gente torna-se mera colaboradora de Antônio. No final das contas, somente ele não se modificou em sua crença. Mas nem isso parece muito legítimo, e Maria Aparecida vai descobrir algo de artificial na postura sempre tão cheia de certeza e de solenidade que flagra em Antônio: “O que ainda não sei é se o que o impede de ser como toda gente é realmente o apelo de um ideal, ou a imagem que se construiu do tipo do reformador social, à qual procura adaptar-se”<sup>42</sup>. O fim de qualquer crença em Aparecida se resume a uma única frase: “Antônio matou em mim até a crença nele mesmo”<sup>43</sup>.

**Comparada** com ela, uma leitura apressada poderia apontar que Sônia teria tido ao menos um pouco de paz, de felicidade, e concluir que o livro propõe a solução religiosa, como de resto fizera o romance anterior da autora, *Em surdina*. Seria um engano. As amigas se vêem e enxergam apenas o fracasso das opções feitas pela outra. Assim, na página final do romance, ficamos sabendo que Sônia se considerava a mais feliz das duas: “De nós duas, a mais livre sou eu... Deus exige muito, mas dá tudo. Antônio quer tudo de você, sem dar nada”<sup>44</sup>.

**Aparecida**, no entanto, em visita feita a Sônia, a enxerga de forma muito diferente: “Não me diz nada, mas creio que teve uma decepção; a vida de enfermeira, que leva, não deve ter correspondido aos arroubos místicos que a fizeram abandonar o mundo”<sup>45</sup>. Ambas continuam, no final das contas, entregues às mesmas dúvidas de sempre. Só que agora assumem, seja como for, as opções feitas: são tão jovens e sentem suas vidas definidas para sempre. E definidas

42 Idem, p. 228.

43 Idem, p. 229.

44 Idem, p. 232.

45 Idem, p. 230.

muito mais pela carência do que pela plenitude. O que une todos os homens, de todas as condições e raças é a miséria.

Resta perguntar, a essa altura, que amanhecer é esse a que remete o título do romance. A alvorada serve de lugar-comum expressivo como a imagem otimista de um novo começo, como verdadeira conquista de uma nova ordem das coisas a inaugurar um dia cheio de luz depois da indefinição da noite. É este o clichê associado à manhã. Em *Amanhecer* nada disso acontece e por isso mesmo estamos diante de um romance emblemático do fecho da década. Como não poderia deixar de ser, o amanhecer aqui é também um começo, e é de vidas em começo que o livro trata. Mas é um amanhecer num dia feio, carregado de nuvens. É um começo que supõe muito mais a dificuldade de agir do que a risonha floração de algo novo, como se para enfrentar o novo dia fosse preciso estar atento, consciente das dificuldades, mergulhado na dor que domina o momento desse amanhecer, esquecido de algum sonho que dera colorido à noite. Num tempo de dor, é preciso assumir a dor e construir sobre ela o futuro. A única opção além dessa parece ser a de desistir. É esse o alvorecer da nova década que o romance brasileiro desenha: o da ditadura e o da ameaça da vitória nazista numa guerra de impensável violência.

---

Luís Bueno é professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Paraná. Este ensaio é síntese de parte da tese de doutorado *Uma história do romance brasileiro de 30*, defendida na Unicamp em 2001.