

FERNANDO JUAREZ DE CARDOSO

**DE DEPENDENTES A POBRES DIABOS:
um breve percurso da pobreza na literatura brasileira**

**Porto Alegre
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA**

**DE DEPENDENTES A POBRES DIABOS:
um breve percurso da pobreza na literatura brasileira**

**FERNANDO JUAREZ DE CARDOSO
ORIENTADOR: Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino**

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Porto Alegre
2013**

AGRADECIMENTOS

Mesmo correndo o risco de ser injusto ao esquecer alguém nesta parte, pretendo ser o mais breve e sucinto quanto possível.

Dessa forma, gostaria de agradecer, inicialmente, aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras desta Universidade, em especial ao Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino, que me orienta e me acompanha desde os momentos iniciais desta pesquisa, ainda durante o Trabalho de Conclusão de Curso, durante a Graduação em Letras.

Além desses, gostaria de agradecer aos Profs. Drs. Luis Bueno de Camargo, Homero José Vizeu Araújo e Cláudia Caimi, que aceitaram prontamente o convite para participarem da banca de defesa deste trabalho, ajudando-o, certamente, a melhorar em muito a sua redação inicial.

Gostaria de agradecer também à Annie, minha companheira, que acompanha esse trabalho há tanto tempo quanto possível, sendo, sem dúvida, a minha principal leitora e revisora, além de me prover compreensão, carinho e auxílio nos momentos mais críticos e exitosos desse trabalho.

Por fim, agradeço aos meus amigos e familiares, que de uma maneira ou outra ajudaram o desenvolvimento não apenas desse trabalho, mas também deste que escreve.

Este trabalho contou, em seus últimos 12 meses, com o apoio de uma bolsa de estudos do CNPq.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo discutir a representação da pobreza em três obras da literatura brasileira de diferentes períodos – *Til* (1871), de José de Alencar, *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos e *Os Ratos* (1935), de Dyonelio Machado. Para tanto, procura-se compreender o entendimento das respectivas obras relacionando-as aos seus contextos de origem, buscando, assim, estabelecer também uma relação que encontre possíveis características em comum na tematização da pobreza. Dessa forma, além de uma construção narrativa bastante específica existente nestas obras, temos nos protagonistas destas uma elaboração característica para representar a sua degradação quanto a uma condição pobreza.

Palavras-chave: Pobreza na Literatura Brasileira. Pobre diabo. Dependentes.

ABSTRACT

This paper aims to discuss the representation of poverty in three works of Brazilian literature from different periods - *Til* (1871), of José de Alencar, *Vidas Secas* (1938), of Graciliano and *Os Ratos* (1935), of Dyonelio Machado. Therefore, we seek to comprehend the understanding of their works relating them to their original context, seeking thereby also establish a relationship to find possible common features in themes of poverty. This makes it possible to verify that, in addition to a very specific narrative construction existing in these works, we have an elaboration of these protagonists feature to represent their degradation as a condition poverty.

Key-words: Poverty in Brazilian Literature. Poor devil. Dependents.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 7 |
| 2 | UM BREVE PANORAMA DA REPRESENTAÇÃO DA POBREZA NA LITERATURA | 11 |
| 3 | ALENCAR E A RETOMADA DO PROJETO NACIONALISTA EM <i>TIL</i> | 32 |
| 3.1 | O ROMANCE FAZENDEIRO COMO SOLUÇÃO..... | 34 |
| 3.2 | FORMAS DE DEPENDÊNCIA | 43 |
| 4 | A POBREZA EM TRÂNSITO: OS RETIRANTES DE GRACILIANO RAMOS...56 | |
| 4.1 | A DEPENDÊNCIA ESTRUTURAL | 60 |
| 4.2 | A POBREZA INCOMUNICÁVEL | 66 |
| 5 | A POBREZA CHEGA À CIDADE: O POBRE DIABO EM DYONELIO MACHADO | 82 |
| 5.1 | A TRAJETÓRIA DO POBRE DIABO DE DYONELIO MACHADO | 85 |
| 5.2 | A INTERIORIDADE NULA DO POBRE DIABO | 92 |
| 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 100 |
| | REFERÊNCIAS..... | 108 |

1 INTRODUÇÃO

Em sua concepção, o trabalho desenvolvido nestas páginas, no formato de uma dissertação de Mestrado, originou-se das discussões empreendidas a partir de um trabalho de conclusão de curso, que estudou a obra de Dyonelio Machado, focando, em especial, o romance *O Louco do Cati* (1942). Assim, procurou-se estudar a composição do protagonista dessa narrativa com as suas respectivas peculiaridades, sem ignorar a presença referencial do protagonista do romance anterior, Naziazeno, de *Os Ratos* (1935), bem como a sua relação com alguns personagens do primeiro livro de contos do autor, *Um pobre homem* (1927). Contudo, apesar dos escassos textos críticos acerca da obra de 1942, estabeleceu-se a relação entre esses personagens a partir da crítica esboçada por José Paulo Paes (2001) acerca do personagem que ele chama de pobre diabo na literatura brasileira. Assim, a pretensão inicial desta dissertação estava comprometida com a investigação da origem desse personagem tido como pobre diabo nas narrativas de Dyonelio Machado, abrangendo uma leitura que se deteria tanto em sua primeira produção ficcional, até a leitura da trilogia que sucede a publicação de *O Louco do Cati*, composta por *Desolação* (1944), *Passos perdidos* (1946) e *Nuanças* (1981).

Contudo, não somente pelo exaustivo itinerário que deveria ser cumprido durante alguns meses, como também pela vontade de abranger outros tantos autores na discussão, o presente trabalho acabou por ser radicalmente modificado em seu percurso. Além desse motivo, central para a mudança do objeto, foi durante as discussões levantadas nas disciplinas do curso, bem como com o orientador desse trabalho, que se constatou a necessidade de ampliar o escopo do mesmo, contemplando obras de outros autores além do próprio Dyonelio Machado. Dessa forma, a temática investigada também necessitou ser ampliada, passando do estudo dos personagens pobres diabos para a representação da pobreza na literatura brasileira, nas obras de Dyonelio, Graciliano Ramos e José de Alencar. A escolha dos respectivos romances analisados – *Os Ratos*, *Vidas Secas* (1938) e *Til* (1872) – se deu pelos aspectos que estes poderiam agregar para a discussão acerca dos personagens pobres quanto as suas representações, em geral controversas, como no caso de Alencar, ou bastante característica, como nos retirantes de Graciliano Ramos. Além disso, por conta das diferentes datas e condições de publicação das narrativas, pode-se levantar um pequeno panorama do debate na literatura

brasileira, o qual é brevemente alargado na introdução dessa dissertação, quando procuramos incluir a menção a outras obras mais que são relevantes para a constituição do objeto estudado.

Quanto à divisão dos capítulos dessa dissertação, procurou-se abordar, em geral, as obras em três partes: uma introdutória sobre o autor e as suas produções, seguida de outras duas que discutissem a representação dos personagens e o posicionamento do narrador diante deles, respectivamente. Além dessas três partes, uma para cada obra, que compõem o miolo desse trabalho, utilizou-se um capítulo introdutório para a discussão do tema e outra parte para o fechamento do mesmo, na qual se buscou relacionar algumas das características das narrativas para esboçar-se uma aproximação entre elas com relação à temática estudada.

Dessa maneira, na primeira parte desse estudo, esboçou-se um breve panorama, que se inicia com a introdução dos personagens pobres na literatura a partir da escola Realista, no contexto europeu, principalmente com Zola. Logo, passa-se a discussão para o escopo das letras brasileiras, com o romance de Alencar e os seus desdobramentos, elencando-se outros autores românticos, como Manuel Antônio de Almeida, até se chegar aos autores do Romance de 30, data limite da nossa discussão, sem se ignorar, no meio desse percurso, os casos de Aluísio de Azevedo e Machado de Assis. Junto a essa discussão sobre as narrativas, coloca-se a discussão de algumas importantes críticas acerca das mesmas, e que serão utilizadas nos capítulos seguintes, como os debates de Erich Auerbach (2011), Roberto Schwarz (2012), Antonio Candido (2007) e o já citado, de José Paulo Paes (2001).

Já na segunda parte, inicia-se a discussão de *Til*, de José de Alencar, relacionando-se os principais aspectos que o colocam como um “romance fazendeiro”, como o classifica Candido (2007), dentro da sua peculiar produção a partir de 1870, que aparece como uma retomada do projeto nacionalista do autor cearense. Além disso, estabelece-se a discussão do romance a partir da perspectiva dos personagens pobres e livres que figuram como dependentes da família Galvão, proprietária da Fazenda das Palmas, que domina o contexto da região onde se passa a obra. Ainda, procurou-se relacionar *Til* com outras produções alencarianas, por conta da citada retomada do projeto nacionalista do autor, e que pudesse explicar a composição do seu narrador, que apresenta novas características antes não vistas em suas obras mais conhecidas.

No terceiro momento desse estudo, empreendeu-se o debate acerca da produção de Graciliano Ramos, com enfoque especial em *Vidas Secas* e os seus aspectos relevantes, que o diferenciam dos romances anteriores do autor alagoano. Dessa forma, partindo principalmente das leituras de Antonio Candido (2006) e Luís Bueno (2006), discutiu-se o caráter de “romance desmontável” da narrativa, que perdurou por muito tempo nas principais críticas acerca da obra, e que na verdade, a sua compreensão se mostra fundamental para a interpretação do romance, como se verá nesse capítulo. Por fim, debateu-se o problema da incomunicabilidade humana na família de retirantes, e os seus desdobramentos para com a representação destes e da própria miséria que está tematizada nas linhas do romance de Graciliano, de forma tão expressiva.

Já no quarto capítulo desse trabalho, abordou-se a produção de Dyonelio Machado, com enfoque, em especial, em *Os Ratos*, produção que trouxe um relativo sucesso ao autor gaúcho, o que não impediu os poucos estudos acerca de sua produção, como se verificará nessa parte do estudo. Além da narrativa de Naziazeno e a sua busca pelo dinheiro com que quitar a sua dívida, ver-se-á alguns aspectos do conto *O Sr. Ferreira*, da primeira produção ficcional de Dyonelio, além de possíveis relações com o maluco de *O Louco do Cati*, através dos estudos de Paulo Paes (2001) e Fernando Gil (1999), principalmente. Também é discutida a interioridade nula do protagonista de *Os Ratos*, que se mostra como um fator limitante para a própria compreensão do seu problema, bem como para a real resolução do mesmo, que parece perpetuar-se até o final da sua existência.

Finalmente, no momento derradeiro desse estudo, como foi mencionado, buscou-se estabelecer uma relação entre as três obras discutidas, sob a perspectiva da representação da pobreza na Literatura Brasileira, que norteou a investigação desse trabalho. Logo, são levantados diversos aspectos que são compartilhados pelas romances em questão, e que podem levar-nos a apontar para uma possível estética das narrativas protagonizadas pelos pobres na literatura, o que mereceria um estudo ainda mais aprofundado, que envolvesse outras obras mais, de períodos distintos aos abordados aqui.

Infelizmente, pelos diversos limites existentes para esse trabalho, algumas questões talvez não tenham recebido a devida atenção, sendo apenas mencionadas nos momentos apropriados. Quanto a estas, fica o desejo de desenvolvimento, incentivado pela possibilidade de seguir-se adiante nos caminhos abertos por esse

estudo, e que sem dúvida, merecem outros tantos estudos pela crítica acadêmica e especializada, para este que é um assunto ainda tão pouco detalhado pelas mesmas, diante da importância que se mostra, a partir das diversas produções literárias existentes.

2 UM BREVE PANORAMA DA REPRESENTAÇÃO DA POBREZA NA LITERATURA

A representação da pobreza na literatura é uma questão controversa e que traz uma série de problemáticas específicas, que devem ser discutidas cada qual em seu contexto específico, considerando aqui de um lado a literatura europeia, e de outro, a brasileira. Isto porque se deve considerar a importação da forma romanesca advinda daquele continente para este e também o fato de que em cada um desses contextos entra em jogo problemas referentes à representação da pobreza nas obras de cada período. Além disso, devemos levar em conta a forma utilizada pelos respectivos autores para essa representação nas narrativas e, por fim, o posicionamento do narrador destas diante do problema. Nesse trabalho em específico, deter-se-á sobre a resolução do problema no caso do sistema literário brasileiro, a partir da discussão de três autores em especial – José de Alencar, Graciliano Ramos e Dyonelio Machado – que de forma mais ou menos consciente abordaram esse problema nas suas obras. Por ora, tentar-se-á esboçar um breve quadro da origem dessa representação dos pobres na literatura, tomando-se como ponto de partida o contexto europeu no século XIX e o advento do romance realista, até chegar-se à importação deste para o contexto brasileiro, através da ficção urbana de Alencar e os seus desdobramentos, que são aprofundados durante o período do chamado Romance de 30 e que será tratado com mais atenção na resolução do problema da representação.

Seguindo a ordem citada para o esboço desse breve panorama, entende-se que as profundas transformações econômicas e sociais ocorridas na segunda metade do século XIX na Europa não tardaram a repercutir na criação dos artistas daquele período. Passada a euforia nacionalista e individualista impulsionada pela Revolução Francesa, estas dão lugar a uma postura crítica e engajada dos autores, que vêm na inevitável maturação do sistema capitalista o grande problema a ser combatido e denunciado em suas páginas. Assim, falando de forma mais geral e ampla, têm-se os primeiros traços da chamada escola Realista/Naturalista que, fortificada pela onda científicista da época, incute uma nova postura do artista diante desse contexto. Dessa forma, ocorre uma transição que abandona, em grande parte, as características cultivadas pelo movimento romântico de outrora, como o gosto pelo idealizante e a atração pela natureza, além do sentimentalismo e o

rebuscamento das obras folhetinescas, entrando em cena, principalmente, a impessoalidade dos escritores em suas obras, que viriam a se deter em maioria nos cenários urbanos conquistados pela burguesia ascendente.

Mas estas características não surgiram de forma isolada, encontrando poucas décadas antes um forte referencial na grande obra produzida por Balzac na sua busca por representar todos os setores da sociedade francesa daquela época, atendo-se principalmente ao conceito da verossimilhança em suas descrições, e que poderia ser considerado uma abertura para o que estava por vir. Dessa maneira, nesse primeiro momento ocorre uma ruptura com o passado romântico da literatura até então produzida, numa espécie de combate aos valores cultivados e ao gosto médio da burguesia ascendente. Sendo assim, a literatura passa a ter um papel de estudo da realidade social nas mãos desses autores, incorporando-se os valores da ideologia liberal e debatendo-se os principais problemas existentes naquela sociedade em modificação. E o papel desses escritores se mostra fundamental para a manutenção dos privilégios conquistados pela burguesia ascendente, tendo-se em seus livros quase que um manual didático de como se comportar diante do poder:

A temática e o ponto de vista estão de pleno acordo com as aspirações da classe média, e o resultado, o romance naturalista, serve para essa classe ascendente como uma espécie de manual que a ajuda a assegurar-se do completo domínio da sociedade. (HAUSER, 2003, p. 730).

Logo, não é de se espantar que Balzac ultrapasse naturalmente o papel do escritor porta-voz de uma geração, tornando-se um modelo fundamental para os autores de seu tempo e dos que estavam por vir logo mais. No entanto, o que nos interessa nesse fato, em especial, é a inovação proposta pelo romancista francês ao dar entrada em suas obras para os personagens das camadas mais baixas da população. Ainda que não fosse algo totalmente inédito, pois temos o exemplo de Stendhal, neste momento essa escolha toma proporções enormes, e que viriam a repercutir de forma definitiva décadas depois em autores como os irmãos Goncourt e Zola. Isso porque a consciência das profundas mudanças e do alcance político-social das obras dos escritores realistas dessas décadas do século XIX retratam as camadas mais baixas da sociedade não mais de forma cômica ou rebaixada, mas sim no que pode ser tido como uma literatura séria.

O romance teria ganho em amplitude e em importância, seria a forma séria, apaixonada, viva do estudo literário e da pesquisa social [...] tornar-se-ia, pelas suas análises e investigações psicológicas, uma “*Historie morale contemporaine*” [...] poderia, também, portanto, reivindicar os seus direitos e as suas liberdades. Fundamenta-se, aqui, o direito de tratar qualquer objeto, mesmo o mais baixo, de forma séria, isto é, a extrema mistura de estilos. (AUERBACH, 2011, p. 446).

Entretanto, há que se pontuar nessa conquista citada por Auerbach, em referência ao trabalho dos irmãos Goncourt em *Germinie Laceteux* (1864), que esta não seria motivada por intenções puramente sociais, tal como ocorreria posteriormente em Zola, e sim, estéticas. Entretanto, as camadas mais baixas deixam de ser secundárias nas obras da segunda metade do século XIX, tornando-se o cerne do problema discutido pelos realistas, gerando, inclusive, uma forte polêmica com o público leitor dessa época. No caso dos Goncourt, conforme relata o crítico, o prefácio da obra citada surge como um gesto violento ante esses leitores, os quais consideram a obra quase que de forma desprezível, por conta da preferência dominante por uma literatura qualificada por Auerbach como frívola, de pura distração. Ainda, não somente a predileção pelo tema baixo ou patológico que barraria o sucesso da obra, mas também a inovação formal quanto à linguagem proposta pela mesma, que levaria algum tempo até que pudesse ser compreendida por esse público médio, como pontua Auerbach (2011). Essa postura seria decisiva diante da prática de um realismo meramente estético, de observação da realidade, experimentado largamente por Flaubert, e que acabaria por isolar a descrição do fenômeno identificado por seus autores.

O isolamento no estético e a observação da realidade como mero objeto de reprodução literária, no fim das contas, não obtiveram nele (Flaubert) nem na maioria dos seus contemporâneos que compartilhavam esta posição bons resultados. (AUERBACH, 2011, p. 454).

E é com Zola que o realismo abandonaria esse princípio meramente estético de observação da realidade, através da renúncia dos efeitos agradáveis em sua arte, que, segundo Auerbach (2011) abriria o caminho para o que se entende como o lado extremo da mistura de estilos. Tratando dos principais problemas do seu tempo, Zola não teve receios ou ressalvas ao tematizar as camadas mais baixas da população com uma seriedade ainda não vista na Literatura Ocidental para com tal parcela da sociedade. Assim, a representação do baixo e da pobreza no romancista torna-se uma temática fundamental em sua vasta obra, pondo em evidência não

apenas uma nova abordagem possível para o romance realista, bem como ampliando o seu alcance dentro da sociedade europeia, no sentido de reivindicar mudanças político-sociais junto às camadas dirigentes da época.

A arte do estilo renunciou totalmente a procurar efeitos agradáveis, no sentido tradicional; serve à verdade desagradável, opressiva, desconsolada. Mas esta verdade serve simultaneamente como incitação para uma ação no sentido da reforma social. (AUERBACH, 2011, p. 459).

Cabe lembrar que Zola procurou, assim como Balzac, realizar um grande apanhado da sociedade como ele a via em sua própria época, sem se intimidar com as prováveis negativas antepostas à sua predileção para o feio ou o repugnante, expressos na dureza de suas obras. A diferença, em princípio, é que o autor de *Germinal* (1885) tratou do que era considerado baixo na literatura sem falsear a sua existência, tratando estes temas e personagens de forma séria dentro da literatura realista, e não através do efeito cômico ou grotesco de anteriormente, levando muito adiante o que chamamos acima de mistura de estilos. No momento, não cabe nos atermos nos desdobramentos seguintes dessa postura de Zola no contexto europeu, e sim, partir-se para a repercussão dessa forma no caso brasileiro, no qual se iniciava a trajetória do romance nestas terras a partir da figura de Joaquim Manuel de Macedo, para maturar-se na ficção urbana de José de Alencar, passando pelo romance naturalista e realista e, enfim, na obra dos escritores do Romance de 30, no percurso que é ambicionado pontualmente por este trabalho.

Tratando-se do caso brasileiro, o gênero romance certamente possui motivações e desdobramentos diversos dos que se sucederam no contexto europeu, sem deixar de ser influenciado e aprofundado em muitos momentos. Entretanto, não só o cenário e os seus agentes são outros, obviamente, bem como os problemas e soluções encontradas também o são, já que não é difícil constatar-se, em verdade, a emergência muito maior da questão em terras brasileiras quando tematiza-se a pobreza. Ainda, quanto à forma romanesca utilizada para expressar essa problemática, cabe lembrar que esta é adotada pelos autores por ser considerada a mais adequada na ordem da época, tanto como um fator de modernidade para um país periférico que tentava se guiar pelas últimas inovações europeias, bem como para com relação às questões de expressão de uma realidade específica do

contexto brasileiro que começava a se formar, primeiro com a independência do país e, após, com a abolição da escravidão e a proclamação da república.

À maneira dos romancistas europeus, como os citados acima, principalmente, Balzac e, em seguida, Zola, no Brasil os primeiros românticos também se mostraram engajados com a proposta de esboçar um grande panorama da sua época, fazendo do gênero a grande forma de pesquisa social do país. Dotados de um senso de missão impulsionado pelo nacionalismo literário do momento, os primeiros romancistas tiveram a tarefa de fundar uma nova tradição literária no país recém-emancipado. Entretanto, autores como Macedo, Alencar e outros tiveram certamente maiores dificuldades para estabelecer e adequar essa nova forma ao cenário brasileiro. Primeiramente, pelo fato de que se encontravam em um contexto bem menos desenvolvido econômica e socialmente do que o europeu, e que possuía contradições bem diversas as daqueles escritores. Em segundo lugar, devido à ampliação do público leitor da época, havia uma necessidade de “um tipo acessível de literatura – bastante multiforme para agradar a muitos paladares, relativamente amorfo para se ajustar às conveniências da publicação.” (CANDIDO, 2007, p. 430). Dada essa imensa estratificação, tanto dos temas, quanto do público, não era raro os autores extrapolarem os limites do gênero em suas obras, sem, contudo, abandonarem a verossimilhança externa e a observação direta da realidade – algumas das exigências básicas da forma romanesca – que os circundavam, surgindo, assim, uma imensa variedade de temas e costumes a serem retratados por uma tradição nova, ainda que importada do contexto europeu. Cabia aos romancistas encontrarem a medida certa “entre a forma literária e o problema humano que ela exprime” em busca dessa nova expressão, que se desdobrou por motivos diversos na ficção, “encontrando no romance a linguagem mais eficiente.” (CANDIDO, 2007, p. 430-432).

Contudo, sendo o Brasil, mesmo pós-independência, um país iminentemente rural e escravista, o próprio romance tenderia a principiar pelos temas regionalistas, históricos e indianistas até estabelecer uma temática urbana sólida, na qual surgem mais destacadamente os personagens tidos como pobres na literatura brasileira. O anseio dos romancistas por esboçar os inúmeros tipos e costumes das mais variadas regiões do país, segundo Candido (2007), chegou ao ponto de sobrepor a imaginação e criatividade destes à realidade representada dessas regiões. Esse fato viria a traduzir um importante problema de estilo, principalmente nas obras

regionalistas, pois ao seguirem-se os modelos europeus, sobrepostos à realidade brasileira, criou-se um descompasso entre a fantasia elaborada pelo ficcionista e o que é vislumbrado pelo público durante o dia-a-dia, e que difere daquilo que está nas obras literárias. Quanto ao romance urbano, há o problema do aprofundamento psicológico das situações retratadas (como no caso de Joaquim Manuel de Macedo, em *A Moreninha*, de 1844), e que necessitam de um amadurecimento da própria forma antes que atinjam a profundidade alcançada décadas depois por Machado de Assis, por exemplo. Sobre este último aspecto, cabe ressaltar já aqui (apesar de mencionar-se essa questão no capítulo seguinte), que não se considera, necessariamente, uma espécie de superioridade estética ou formal do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) sobre Macedo ou outros autores anteriores a Machado de Assis, no sentido de um julgamento de qualidade de uma obra sobre a outra, mas sim, a maturação de um procedimento ao longo do tempo na Literatura Brasileira, conforme o seu desenvolvimento com o passar dos anos. Voltando ao raciocínio anterior, após a ressalva feita acima, temos que mesmo o engajamento da pesquisa social e literária estabelecida pelos romancistas não se tornou tão fantasioso quanto se poderia esperar pela mera cópia dos modelos europeus em uma realidade tão rica em temas e motivos.

Quando se fala na 'realidade' ou 'convencionalismo' dos romancistas românticos, é preciso notar que os bons, dentre eles, não foram irreais na descrição da realidade social, mas apenas nas 'situações narrativas'. É digna de reparo a circunstância de não haverem, nos romances regionalistas e urbanos, inventado personagens socialmente inverossímeis, como se poderia esperar devido à influência estrangeira. (CANDIDO, 2007, p. 436).

Ainda assim, os romancistas precisavam resolver as incongruências que se criaram com a importação da forma do romance europeu para o contexto brasileiro. Se do lado de lá já havia toda uma mentalidade liberal e capitalista em pleno desenvolvimento, que colaborou diretamente na formação de um acervo comum de temas e motivos para as obras dos escritores, aqui o que se encontrava era uma necessidade de fixação desses temas, a partir de uma cultura diversa a do contexto europeu, em que o favor era a mediação universal entre os homens livres e os proprietários.

O favor é a nossa mediação quase universal – e sendo mais simpático do que o nexos escravista [...] é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência que sempre reinou na esfera da produção. (SCHWARZ, 2012, p. 17).

Logo, esse é um dos primeiros problemas confrontados pelos romancistas que, ao adotarem a forma do romance, acabam por adotar as suas ideologias liberais, que entram em desacordo com o contexto brasileiro. Nesse sentido, o caso de Joaquim Manuel de Macedo, tido como fundador do romance folhetinesco no Brasil é exemplar. Em *A Moreninha*, a simples transposição de uma forma europeia de narrativa ao cenário fluminense acaba por gerar uma incongruência facilmente notável, a tal ponto que o texto carece de unidade interna, não apenas pelo seu enredo, bem como pelos seus personagens. Ou como Antonio Candido (2011) bem assinalou:

Realidade, mas só nos dados iniciais; sonho, mas de rédea curta; incoerência, à vontade; verossimilhança, ocasional [...] Aceitou os tipos que via em torno, sem maior exigência artística, dentro das normas sumárias duma psicologia pouco expressiva. Tanto que nos perguntamos como é possível pessoas tão chãs se envolverem nos arrancos romanescos a que as submete. (CANDIDO, 2011, p. 454-457).

Isso para não se adentrar de fato no tema delicado da escravidão, que vigorou por muitos anos sem sequer ser mencionado de forma crítica, tanto em Macedo como na maior parte das obras dos autores desse período. Entretanto, uma possível solução para essa incongruência entre a forma e a matéria narrada é encontrada em José de Alencar, considerado o grande autor desse período, e que versou sobre quase todos os temas possíveis nesse gênero. Em especial nos seus romances urbanos, que nos interessam de fato para a discussão, Alencar não iria insistir em resolver a questão do desacordo entre as ideologias diversas, mas sim, acabaria por colocar lado a lado o problema, como ocorre no caso de *Senhora* (1875). Aqui, tem-se a temática principal da mercantilização da vida sobreposta ao contexto urbano da burguesia fluminense, recheada de personagens secundários impostos pela verossimilhança necessária à matéria. No entanto, tanto o problema, quanto a resolução dada pelo romancista ao mesmo, se encontra na síntese entre a matéria narrada e a ideologia confrontada, fazendo com que o tom da obra varie marcadamente, como notou Schwarz (2012). Sendo dois mundos distintos, haverá uma espécie de cisão entre estes dentro da própria narrativa, sendo um da ordem

da ideologia liberal e o outro da ordem do favor já citada, e que regia as relações entre os homens livres não pertencentes à classe dominante. Esse desacordo pode ser melhor compreendido a partir da comparação entre o narrar e o descrever estipulada por Lukács (1965), e entendido por Weber (1990) da seguinte maneira:

De um lado, nos encontramos diante do princípio da narração, centrada, no caso de *Senhora*, no conflito do dinheiro, e carregada pela figura demoníaca de Aurélia; de outro, diante do princípio da descrição, a dar conta da vida não conflituosa das personagens secundárias, a se deliciarem com o marasmo do mundo social da Corte. (WEBER, 1990, p. 30).

Esse desalinho encontrado na obra de Alencar não é de todo um demérito do escritor, já que, na verdade, ele simplesmente encarna um problema de uma geração toda, que se vê impelida a escolher como alocar a matéria local em uma forma importada, vinda de um contexto socioeconômico bastante diferenciado. E, se Alencar é criticado por seus contemporâneos por suas posições, como no caso da narrativa citada, devemos lembrar que, a seu favor, o ficcionista soube agregar o elemento brasileiro às suas obras, encarnando os seus problemas e buscando uma solução para eles, mesmo que de forma precária. “Não que o romance pudesse eliminar de fato essa oposição: mas teria de achar um arranjo, em que esses elementos não compusessem uma incongruência e sim, um sistema regulado”, afirmaria Schwarz (2012, p. 50) acerca do problema enfrentado por Alencar. No entanto, esses problemas, novamente, só viriam a se resolver de forma mais consistente em Machado de Assis¹:

O temário periférico e localista de Alencar virá para o centro do romance machadiano; este deslocamento afeta os motivos ‘europeus’, a grandiloquência séria e central da obra alencariana, que não desaparecem, mas tomam tonalidade grotesca [...] Entretanto, o pequeno mundo secundário, introduzido como cor local, e não como elemento ativo de estrutura [...] desloca o perfil e o peso do andamento de primeiro plano. (SCHWARZ, 2012, p. 50).

Essa forma grotesca do que é tido como secundário e periférico na obra de Alencar é o que nos interessa de fato em nossa argumentação, pois se em *Senhora* a lógica da dura dialética do dinheiro não afeta os fazendeiros abastados

1 Aqui ressaltamos, novamente, o que foi dito algumas páginas atrás sobre esse tipo de colocação, envolvendo a comparação entre Machado de Assis e outros autores, sobre não se entender essa comparação como um juízo de valor que envolva a superioridade de um escritor sobre o outro, e sim, a intenção de colocarem-se as leituras lado a lado para efeitos de elucidar melhor a nossa compreensão acerca de tal procedimento.

(SCHWARZ, 2012, p. 47), já que estes se guiam pela lógica da brutalidade escravista ou do favor, conclui-se que são os desprovidos que serão os principais prejudicados. Podemos extrair outro exemplo breve disso no teatro de Alencar, no qual os elementos secundários sejam eles os homens livres pobres ou os escravos que figuram nas peças, tal como em *O demônio familiar* (1857) ou *Mãe* (1860), aparecem como problemas a serem discutidos com maior destaque e não são escondidos ou simplesmente ignorados. Na primeira peça, temos o exemplo do escravo-demônio Pedro, que adquire a sua liberdade como uma forma de punição ao seu comportamento reprovável, já que perderá os benefícios de que desfruta sob a proteção de Eduardo. Enquanto que na segunda peça citada, o personagem Jorge, que entrega a sua própria mãe como penhor por não ter como pagar as sua dívida, é salvo ao final pela escrava Joana. Mas, nenhum desses exemplos traz, de fato, uma resolução convincente para a questão dos pobres na literatura brasileira. Logo, teremos em *Til*, publicado em 1872 – romance que será discutido com mais detalhamento em seguida – um grande aprofundamento do debate, não somente pela matéria narrada, como também pela profunda mudança da posição do narrador encarnado por Alencar. Nessa obra, tem-se uma retomada do projeto alencariano de nação, sob um viés altamente crítico e ressentido, em que é apresentado um mundo completamente desequilibrado, em que se sobressai uma visão realista e desiludida do romancista ante aos problemas apresentados pelo país, principalmente pela chamada modernização conservadora (BARBOSA, 2011, p. 77) e a manutenção dos mecanismos de favor na mediação das relações entre homens livres que citamos acima.

Outra obra que traz uma contribuição importante para a discussão é *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida. Isso porque figuram nela, em maior parte, inclusive no próprio protagonista Leonardo filho, os homens livres e pobres que participam da chamada pequena burguesia do país. Apesar de termos uma relação um tanto desequilibrada entre os estratos apresentados, estes adquirem uma unidade relativa com o desenrolar da história. Antonio Candido (1972) lembra que os estratos mais baixos da sociedade brasileira são praticamente ocultados da narrativa, sendo o subúrbio, por exemplo, mostrado duas ou três vezes na obra, assim como os escravos, que aparecem apenas como mero elemento figurativo. Apesar da visão nitidamente restrita que podemos deduzir a partir dessas supressões, temos em jogo não o universo do trabalho exercido

pelos homens livre, e sim, as relações de favor atuando na mediação entre estes, mesmo que parte dos personagens seja denominada pelos seus ofícios, como assinala Candido (1972), Leonardinho é posto sempre a uma distância razoável deste por seu padrinho, o Barbeiro. Otsuka (2008) comenta que isso ocorre devido ao regime escravista, que impossibilitaria os homens livres de exercerem o trabalho, sendo levados a recorrerem ao favor para a sobrevivência nas grandes cidades. E, em uma obra na qual ocorre uma equivalência entre a ordem e a desordem, entre o lícito e o ilícito, sem qualquer julgamento mais aprofundado por parte do narrador, podemos entender que a supressão desses elementos tem uma função específica dentro da obra, já que “suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando” (CANDIDO, 1978, p. 336). Assim, o romancista não marca os lugares exatos tanto dos ricos como dos pobres, numa relação que acaba por encobrir as distâncias entre as classes, numa resolução em que tudo acaba com um final feliz.

Podemos lembrar, por conta dessa resolução ausente de julgamentos morais profundos, da obra de Martins Pena, na qual também aparecem os homens livres pobres e também os escravos, tidos os primeiros como parasitas, e os segundos como tipos preguiçosos que nada fazem e devem ser frequentemente punidos. Arêas (1983) comenta que em *Juiz de paz da roça*, de 1842, são tematizadas as relações dos homens livre pobres com as demais instâncias sociais e políticas do Brasil do século XIX, e a impossibilidade daqueles em vencer a brutalidade imposta pela alienação das classes dominantes.

Em *Juiz de paz da roça*, composição ainda hesitante, Martins Pena tenta articular uma estrutura de comédia clássica, com o contexto brasileiro [...] Dentro desse quadro, nada mais natural do que a alienação dos personagens e a asfixia da sua consciência política, geradoras, do ponto de vista teatral, dos achados cômicos da peça. (ARÊAS, 1983, p. 29).

E essa crise, que afeta tanto os escravos como os homens livre pobres viria a se acentuar algumas décadas depois, por conta das diversas mudanças político-ideológicas no cenário brasileiro. Primeiramente, com a proibição do tráfico negreiro (1850) e, em seguida, com a Lei Áurea (1888), a vida social e econômica do país mudaria radicalmente em todos os setores da produção latifundiária. Isso porque sem a mão-de-obra escrava, necessitou-se importar trabalhadores europeus assalariados para desempenhar estes serviços, tanto no campo, quanto nas

idades, que se modernizavam fortemente. Em conjunto com esse movimento, que de certa forma visou o branqueamento da população local, operou-se uma reorganização do trabalho e das classes trabalhadoras. Também a decadência do cultivo de cana-de-açúcar como principal produto nos latifúndios, substituído pelo café, faria com que muitos dos senhores de engenho de outrora buscassem ocupações diversas, incluindo cargos de alto escalão nas burocracias dos núcleos urbanos que se formavam. Sobremaneira, o tributo dessas mudanças econômicas não deixava de ser reflexo da reorganização política e ideológica do país, que ainda tentava marcar o seu passo com as ideias liberais importadas do contexto europeu. E as novas teorias da época, como o positivismo e o evolucionismo, também estavam inclusas no debate de agora, influenciando diretamente na Proclamação da República, em 1889, e na escola literária que surgiria a seguir.

Assim, já no âmbito da escola Real-naturalista, tem-se na obra de Aluísio de Azevedo uma representação mais aprofundada dessa marginalização e exploração dos homens livres pobres pela figura central do português João Romão, em *O cortiço* (1890). Marcadamente vinculada à obra de Zola, o romance de Azevedo se utiliza do pequeno universo de um cortiço no subúrbio carioca para retratar a trajetória de acumulação e vitória do português João Romão sobre o meio que o circunda. Paralela a essa história central, tem-se a descrição de um rico universo de personagens decadentes que habitam ou circundam o cortiço, na qual se destacam algumas destas durante o desenrolar da história, como o português Jerônimo e Rita Baiana, ou Pombinha, além de outros mais. Em geral, estes personagens que habitam a instalação de João Romão têm em comum o fato de serem homens livres e pobres, que figuram na história sempre sob o julgamento crítico do narrador, onisciente e em 3ª pessoa, vistos pelo viés do determinismo da época, sendo, quase o tempo todo, descritos como vermes em meio ao lodo humano formado pelo cenário do cortiço. Ou seja, diferente de Romão, que irá ascender na escala social independente dos seus meios para tal fim, estes personagens não possuem qualquer esperança de melhora, numa visão extremamente fatalista de degradação pela terra. Além disso, na narrativa, é possível presenciar-se a exploração brutal do trabalho livre na figura de João Romão, imigrante que busca de todas as formas a sua ascensão social à custa dos explorados, como no caso de Bertoleza, seja cobrando aluguéis em sua instalação ou com a comercialização de diversos gêneros em sua venda. Cabe notar que, segundo Candido (1991), o romance de Aluísio de

Azevedo é provavelmente o primeiro a tematizar a acumulação de capital individual na Literatura Brasileira, colocando em uma coexistência íntima tanto o explorador como os explorados, diferente do que ocorria no romance europeu, já que lá o trabalho assalariado estava estratificado o suficiente para que estes não chegassem a conhecer aqueles.

Nesse ponto, apesar da manutenção da incongruência entre forma e matéria narrada, há um grande avanço com relação a esta última que, na análise de Candido (1991), se mostra mais variada do que no modelo europeu de Zola, pois o autor francês dilui a gama de representações apresentadas por Aluísio em uma série de obras, enquanto que o autor brasileiro acaba por plasmar todas essas personagens em uma narrativa só. Entretanto, não há ainda no Brasil a estratificação de classes consolidada como no modelo realista europeu, e somente um movimento em direção a tal. Além disso, em *O Cortiço* não há qualquer espécie de sentimento de injustiça social ou exploração de classes, pois estas não estão bem definidas ainda, perdurando a ordem da sociedade escravista, que já começa a dar sinais de decadência. Além disso, mesmo que a obra seja marcada sob o signo do determinismo e do cientificismo da época, havia também uma tentativa de representar um panorama social do Brasil, de uma maneira diversa a dos românticos, através de uma alegoria de sobreposição do coletivo que viria a exprimir o geral, tentando assinalar uma visão totalizadora dessa realidade, seja das camadas baixas, seja das classes dominantes.

O fato de ser brasileiro levou Aluísio a interpor uma camada mediadora de sentido entre o fato particular (cortiço) e o significado humano geral (pobreza, exploração) [...] no livro de Aluísio, entre a representação concreta particular (cortiço) e a nossa percepção da pobreza se interpõe o Brasil como intermediário [...] Havia uma tal necessidade de auto definição nacional, que os escritores pareciam constrangidos se não pudessem usar o discurso para representar a cada passo o país, desconfiando de uma palavra não mediada por ele. (CANDIDO, 1991, p. 128).

No entanto, essa formulação viria a maturar com maior alcance e profundidade na obra de Machado de Assis, principalmente nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Em verdade, é na obra madura do principal autor da Literatura Brasileira que haveria finalmente uma síntese original e renovadora da incongruência citada anteriormente entre a forma e a matéria narrada. Adotando uma postura diversa a de seus antecessores, Machado reinterpreta esse problema,

colocando os problemas estéticos e ideológicos do seu tempo no centro da sua narrativa, tais como a crise do sistema escravista em uma sociedade mediada pelo favor e a necessidade de adequar a sua prosa ao discurso realista do momento. Para tanto, um dos principais, se não o principal recurso da prosa machadiana será o uso de um narrador volúvel, tal qual o expresso por Brás Cubas, que oscila frequentemente em seus julgamentos e opiniões sem o menor pudor. Além dele, há uma série de personagens que se mostram vacilantes em suas atitudes, operando uma ambivalência quanto os seus dilemas, que por vezes acabam por não se resolverem ou acabam mal. Em suma, esses recursos são articulados com uma visão irônica e corrosiva da elite carioca, apontando para a futilidade da mesma:

Trazidas ao campo da volubilidade, as finalidades mestras da vida burguesa reduzem-se a recurso de satisfação imaginária imediata. Uma satisfação em que o escárnio tem parte, e a que a presunção de grandeza e objetividade daquelas finalidades acrescenta o sabor [...] Em suma, trata-se de um andamento sem correnteza central, mas repleto de necessidades de percurso, já que todos os seus momentos estão sob o império do capricho, das personagens tanto quanto do narrador. (SCHWARZ, 2002, p. 122).

Não nos cabe aqui pontuar em maiores detalhes a discussão sobre esse procedimento estilístico utilizado por Machado de Assis, pois nos interessa mais discutir como ocorre a inserção dos personagens pobres na obra citada. Sem dúvida, no hall de homens livres pobres que perpassam as *Memórias Póstumas*, a personagem que mais se destaca é D. Plácida, pela crueldade e indiferença no julgamento do narrador sobre a sua condição. O drama representado por essa personagem é digno de pena, tamanha a miséria desta que trabalhou incessantemente a vida toda e chega ao seu final tendo de alcovitar os encontros secretos entre Brás e Virgília. Mesmo sendo contra esse procedimento, D. Plácida acaba por aceitar tal função, com a finalidade de garantir a sua sobrevivência, já que mesmo tendo sido agregada da família da amante do narrador, não consegue impedir a sua decadência. Importante notar a ambivalência da posição dessa personagem na narrativa, que, apesar de participar do universo do favor, também exerce o trabalho livre para garantir sua sobrevivência, sem obter sucesso em nenhum dos casos, morrendo na miséria.

Noutras palavras, coube a Dona Plácida colher o pior de um e outro mundo: trabalho abstrato, mas sem direito a reconhecimento social. Seus esforços, cuja paga material é incerta e mínima, ficam sem compensação também no plano moral, o que talvez seja a explicação singular da tristeza da personagem. A dureza que não tem redenção do sentido é absoluta. (SCHWARZ, 1990, p. 101).

Ou seja, na figura melancólica de D. Plácida, temos a representação de toda uma classe de homens livres pobres, mais ou menos acentuada pelo caso específico da história pessoal desta, mas que indica bem qual a situação dos despossuídos nesse contexto. Mais relevante ainda é o desprezo pelo trabalho livre, associado ainda ao labor executado pelos escravos, mesmo que aqueles exerçam funções que beneficiem as classes dominantes, como é o caso do mestre-escola de Brás, lembrado por Schwarz (1990, p. 98): “Uma vida de trabalho humilde e honrado, que não colhe reconhecimento algum”. Em contraposição, para ressaltar a volubilidade do narrador, o crítico coloca a situação do filósofo Quincas Borba, com a qual Brás tem uma reação inversa a do mestre-escola, lamentando que seu amigo desdenhe o trabalho. Sintetizando:

A dignidade que Brás não reconhece no trabalhador, ele a exige do vadio. Nos dois casos trata-se para ele de ficar por cima, ou, mais exatamente, de ficar desobrigado diante da pobreza. Não deve nada a quem trabalhou, mas quem não trabalhou não tem direito a nada (salvo à reprovação moral). (SCHWARZ, 1990, p. 99).

Essa volubilidade no critério de julgamento apresentada por Brás é característica da ambivalência que foi citada com relação aos personagens e às suas posições, que variam de acordo com a vantagem que irá se tirar de uma ou outra a cada momento. O desprezo pelos homens livres pobres também se estenderá a outras figuras, como no caso de Eugênia, a moça nascida de uma relação adúltera entre o Doutor Vilaça e D. Eusébia, denunciada pelo próprio Brás quando criança, por conta de uma vingança maliciosa do ‘menino diabo’. O episódio idílico, que dura poucos capítulos, é exemplar quanto o seu desfecho, que destrói qualquer idealização romântica possível e mostra o senso de inferioridade social da moça. Sendo ela uma filha ilegítima e que não pertence às classes dominantes, Schwarz (1990, p. 83) analisa que sua ascensão “depende de um capricho da classe dominante”. Entretanto, tal desdobramento não ocorre e do meio para o final do livro o leitor tem a informação de que Eugênia acaba em uma situação decadente, tal como Marcela, o primeiro amor de Brás. Mas a peculiaridade do episódio está

centrada no defeito físico da moça, que é coxa de nascença, e que atua de maneira decisiva para que Brás a descartasse e voltasse para o Rio de Janeiro, terminando sem remorsos com a curta paixão.

Não obstante, será ela, a inferioridade física, o pivô das cogitações do moço. Este despejará sobre a deformidade natural os sentimentos que lhe inspira o desnível de classe, e, mais importante, verá a iniquidade social pelo prisma sem culpa e sem remédio dos desacertos da natureza. (SCHWARZ, 1990, p. 88).

Na verdade, esse detalhe é a desculpa para que o narrador desistisse do romance, pois somado a esse fato, há a questão da classe social inferior de Eugênia, filha ilegítima de um romance adúltero, com relação à posição social de Brás, que se perguntará nos momentos finais da sua vacilação “Porque bonita, se coxa? Porque coxa, se bonita?” (ASSIS, 1997, p. 82).

Noutras palavras, se o universo fosse ordenado razoavelmente, moças coxas (pobres) não seriam bonitas, e moças bonitas não seriam coxas (pobres). Trata-se de harmonia universal, mas concebida a partir da mais imediata conveniência particular, com supressão dos demais pontos de vista, e, sobretudo, sem supressão da dominação de classe. (SCHWARZ, 1990, p. 91).

Ainda, o crítico contrapõe a situação de Eugênia com a de Nhã-loló, com quem Brás acabaria por casar-se, se não fosse pela morte da moça. De origem semelhante à filha de D. Eusébia, a flor que habita o pântano, como descreve o narrador, Nhã-loló estuda e observa as maneiras e hábitos das classes dominantes para saber como se comportar diante delas. Tamanho é o desejo de ascensão social da moça, que esta se esforça por ocultar a sua origem social, renegando inclusive o seu pai, no capítulo em que este não resiste à tentação de adentrar uma roda de briga de galos. “O problema portanto não estava no casamento desigual, admissível desde que reafirme o domínio dos proprietários. Inadmissíveis são a dignidade e o direito dos pobres, que restringiriam o campo à arbitrariedade dos homens de bem.” (SCHWARZ, 1990, p. 96). Mas não são apenas as personagens femininas que aparecem em posição inferior na obra machadiana, pois há nela o exemplo do escravo Prudêncio, que quando criança era alvo da violência do pequeno Brás, servindo-o de montaria muitas vezes. Passado os anos, Prudêncio – já liberto – é visto pelo narrador espancando outro escravo, que ele havia comprado para si e no

qual ele descarregava a violência sofrida no passado. O episódio é exemplar quanto à crueldade existente na ordem social do país, sendo “chocante, por sugerir que o sofrimento não ensina nada”. Ainda, “o escravo tem função quase exclusiva de especificar aspectos nefastos da classe dominante”. (SCHWARZ, 1990, 106-107).

Avançando algumas décadas nessa análise panorâmica, chega-se ao período do Romance de 30, no qual se encontram dois dos nossos três autores em que se focará nossa discussão – Graciliano Ramos e Dyonelio Machado – em capítulos separados, a seguir. Primeiramente, para pontuar-se brevemente o contexto desse período, deve-se frisar que a oligarquia cafeeira do Sudeste, antes em alta nos tempos da Proclamação da República, agora entra em decadência com a industrialização e conseqüente urbanização acentuada do Brasil. Na região Nordeste do país, o engenho dá lugar às usinas, enquanto no Sul, as charqueadas também sofrem com a substituição do procedimento antigo pelos grandes frigoríficos. Paralelo a esse movimento de cunho socioeconômico, ocorre também à reorganização do poder político do país, deixando de estar centralizado por um grupo político somente e passando a ter a participação das chamadas oligarquias secundárias, da classe média e dos movimentos operários vinculados ao recente Partido Comunista e aos anarquistas. Diante dessa confluência de movimentos emergentes na mesma década, ocorrerá a chamada Revolução de 30, que em síntese, pode ser assim entendida:

A Revolução de 30, no plano institucional, foi uma forma de reordenação do país: os grupos oligárquicos secundários, diante do declínio dos cafeicultores paulistas, tomam de assalto o poder e impõem a racionalidade através da centralização político-administrativa do país. Getúlio Vargas, filho da oligarquia gaúcha, assume a presidência e, com extrema argúcia, percebe os rumos da História: investe, não sem contradições, na indústria e no controle do operariado urbano, bem como na modernização do país. (WEBER, 1989, p. 100).

Se esse movimento ocorre no plano institucional, no plano ideológico tem-se a polarização das tendências políticas, basicamente entre a direita, alinhada aos movimentos integralistas, e a esquerda, simpáticos ao comunismo e ao anarquismo. Paralelo a esses movimentos duais que ocorrem nos campos político, social e econômico, no plano artístico tal tendência não será diferente. Haverá, para o artista, um imperativo de engajamento, do qual sua obra será tributária, formando-se uma nova correlação apontada por Candido (1989, p. 181) como inexistente no contexto

brasileiro: de um lado o intelectual e artista, de outro, a sociedade e o estado. “Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestavam na sua obra esse tipo de inserção ideológica”. Tratando das diversas polarizações do período no nível das narrativas, Luís Bueno (2006) discutirá a validade destas definições, que se encontram no âmago da produção literária da época, dividindo as obras em regionalistas e psicológicas. Ainda, o crítico apresenta outros binômios encontrados nas críticas que tentam definir e qualificar os autores do Romance de 30, como autores do Norte ou do Sul, ou do Litoral ou do Sertão. Mostrando a precariedade desses termos, Bueno (2006, p. 36-37) coloca que: “O que se questiona aqui é o quanto a assumida divisão em dois grupos tem ajudado ou atrapalhado a compreensão do impacto do Romance de 30 sobre a história da literatura brasileira”. Essa preocupação com a posição assumida pelo autor da década de 30 parece ter trazido muito mais prejuízo do que enriquecimento dos autores e obras, como coloca Candido (1989), com relação à matéria e a forma narrada por diversos escritores, ocorre um empobrecimento desta em detrimento daquela:

Trata-se do seguinte: a preocupação absorvente com os ‘problemas’ (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o ‘problema’ podia relegar para o segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. (CANDIDO, 1989, p. 195).

Este desdém pela elaboração formal, segundo o crítico, pode ser explicado pela passagem, no Modernismo, do “projeto estético” para o “projeto ideológico” teorizada por Lafetá (2000), que afirma que os romancistas da década de 30 primaram pela ideologização das suas obras em detrimento das experimentações formais dos modernistas de 22. Entretanto, essa ideia não se aplica a todos os autores do período, como poderemos ver na discussão que empreenderemos acerca de Graciliano Ramos e Dyonelio Machado, por exemplo. Além dessa discussão que opõe os termos em questão, podemos considerar também a divisão frequentemente esboçada pela crítica ao colocar de um lado os romances psicológicos e de outro os romances sociais do período de 30. Novamente, utilizando-se dos exemplos de Graciliano e Dyonelio, veremos que a oposição entre essas classificações se mostrará falha e incompleta, empobrecendo o entendimento

das obras que serão analisadas mais adiante, por conta de um recurso meramente didático utilizado pela crítica, que não aceita a coexistência dos termos. Ainda, cabe aqui explicitar, quanto à matéria das narrativas, principalmente nos romances que serão discutidos, nos quais surgirá um importante personagem para as obras do período de 1930, e que estará presente nas narrativas dos dois autores citados acima, que é a figura do fracassado, ou mais especificamente, do Pobre diabo na Literatura Brasileira, como o definiu José Paulo Paes (2001). A primeira definição é dada por Mário de Andrade, em 1940, em artigo escrito para a coluna “Vida Literária”, no jornal *Diário de Notícias*, e serve como uma espécie de balanço sobre a geração de 30, ao discutir a obra de cinco romancistas que tiveram pouco ou relativo sucesso na época. Ao esboçar algumas reflexões acerca dessas obras, Mário identifica nelas um traço em comum, que seria o tipo do fracassado presente nas narrativas:

É estranho como está se fixando no romance nacional a figura do fracassado. [...] Mas em nossa novelística (e é possível buscar bastante longe as raízes disto, num ‘Dom Casmurro’, por exemplo, ou sistematicamente num Lima Barreto) o que está se fixando, não é o fracasso proveniente de forças em luta, mas a descrição do ser incapacitado para viver, o indivíduo desfibrado, incompetente, que não opõe força pessoal nenhuma, nenhum elemento de caráter, contra as forças da vida, mas antes se entrega sem quê nem porquê à sua própria insolução. Será esta, por acaso, a profecia de uma nacionalidade desarmada para viver? (ANDRADE apud BUENO, 2011, p. 75).

Apesar de aqui afirmar que há uma possível origem desse fenômeno na Literatura Brasileira, Mário de Andrade, dando continuidade e aprofundamento à questão, em seu ensaio *A Elegia de Abril* (1972), voltará atrás, comentando que não encontrou origem anterior para tal fenômeno, sendo ele uma manifestação própria do Romance de 30.

Quando, ao denunciar este fenômeno, me servi quase destas mesmas palavras, julguei lhe descobrir algumas raízes que não sejam contemporâneas e não prolonga qualquer espécie de tradição. Talvez esteja no Carlos de Melo do ‘Ciclo da Cana-de-Açúcar’ a primeira amostra bem típica deste fracassado nacional. Nos lembremos ainda da triste personagem de ‘Angústia’. (ANDRADE, 1972, p. 192).

Em seguida, Mário de Andrade continua a discorrer sobre as consequências desse tipo fracassado na Literatura Brasileira, com certo remorso, por acreditar que essa visão seja uma postura derrotista dos romancistas de 30, que naturalmente se

opunham à visão de identidade nacional proposta pelos modernistas. Já sobre a origem do fenômeno, tanto Luís Bueno (2006) quanto José Paulo Paes (2001) discordam da visão de Mário de Andrade ao não encontrar origens para tal fenômeno. Quanto à argumentação dos críticos, interessa-nos, em particular, a articulação de Paulo Paes com esse ensaio, pois ele irá discuti-lo sob o viés do Pobre Diabo na Literatura Brasileira que foi citado anteriormente. E, diferente do teórico modernista, Paulo Paes aponta uma série de quatro romances para mapear a origem e a continuidade desse personagem na ficção brasileira, começando pelo romance *O Coruja* (1887), de Aluísio de Azevedo, passando por *Recordações do Escrivão Isaias Caminha* (1909), de Lima Barreto, *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos e, por fim, *Os Ratos* (1935), de Dyonelio Machado. No entanto, antes de passar-se a análise de cada uma das obras e suas respectivas manifestações deste personagem, o crítico esboça a sua definição para o mesmo, como sendo o:

[...] patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe. (PAES, 2001, p. 41).

Cabe notar que essa definição não se enquadra de todo nas obras citadas pelo crítico, tanto é que este define uma escala das obras elencadas acima, em ordem crescente, na qual a obra final deste percurso, *Os Ratos* de Dyonelio Machado, é que ele encontrará “o mais radical dos romances de pobre diabo.” (PAES, 2001, p. 40). Ainda, é na relação com a obra do escritor gaúcho que Paulo Paes diz encontrar o termo utilizado, em um ensaio escrito por Moyses Vellinho (1944), no qual este se refere ao personagem Naziazeno como um pobre diabo.² Outra característica importante para a definição do pobre diabo de Paulo Paes é quanto à predominância deste no romance, já que o ficcionista necessitaria de um espaço mais amplo que a história curta para o desenvolvimento do juízo do leitor sobre esse personagem. Ainda, a narrativa em primeira pessoa, como pode ser encontrada nas obras de Lima Barreto e de Graciliano Ramos, apesar de permitir o

² No ensaio citado, que será discutido com maior minúcia no quarto capítulo desse trabalho, diz Vellinho: “Com efeito, o Sr. Dyonelio Machado transporta-nos, com *Os Ratos*, para um mundo penoso, espécie de câmara fechada, onde repassam, hora por hora, minuto por minuto, num surdo e obstinado vaivém, os incidentes, os mesquinhos tormentos de um dia na existência de um pobre diabo.” (VELLINHO, 1944, p. 84).

acesso à interioridade desse personagem, acaba por colocar o leitor numa posição de compadecimento com aquele, o que invalidaria a necessária relação de superioridade pressuposta pelo termo pobre diabo.

Retornando ao aspecto do pessimismo dos autores assinalados por Mário de Andrade, quanto ao personagem fracassado, ou pobre diabo como postulou Paulo Paes, pode-se ir mais a fundo na formulação andradiana, que encara o fenômeno como uma espécie de desistência dos intelectuais, equivalente a uma espécie de crime ou falha destes durante o percurso iniciado pelos modernistas em 22.

Os (autores) que indiquei me bastam para afirmar que existe em nossa intelectualidade contemporânea a preconsciência, a intuição insuspeita de algum crime, de alguma falha enorme, pois que tanto assim ela se agrada de um herói que só tem como elemento de atração, a total fragilidade, e frouxo conformismo. [...] Se o complexo de inferioridade sempre foi uma das grandes falhas da inteligência nacional, não sei se as angústias dos tempos de agora e suas ferozes mudanças vieram segredar aos ouvidos passivos dessa mania de inferioridade o convite à desistência e a noção do fracasso total. (ANDRADE, 1972, p. 191).

Contestando essa visão negativa de Mário de Andrade sobre o fenômeno, Luís Bueno (2006, p. 78) explicará que esse personagem, muitas vezes desprovido de forças para modificar esse mundo, serviria de representação para “incorporar algum aspecto do atraso” enunciado pelo romancista, seja ele o intelectual em *O Amanuense Belmiro* (1937) ou *Angústia*, o camponês em *Vidas Secas* (1938) ou o pequeno burguês em *Os Ratos* (1935). Ainda, o crítico coloca que a inserção desse personagem na ficção pode ser vista como uma “vigorosa força de oposição” ao Estado Novo de Getúlio Vargas (BUENO, 2006, p. 80), além de destacar que com este personagem é que se daria uma das mais importantes conquistas dos romancistas de 30: a incorporação das figuras marginais.

José Paulo Paes (2001), ao final do seu ensaio, também irá discutir a contribuição da inserção desse personagem na ficção brasileira, relacionando-a ao contexto sociocultural do período de 1930, lembrando que nesse mesmo período era comum a cooptação dos intelectuais junto ao Estado, tal como foi investigado por Sérgio Miceli (1979) em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Além disso, Paes (2001, p. 59) lembra a relação do personagem Luís da Silva, em *Angústia*, e a sua incapacidade de se relacionar com os frequentadores do botequim de arrabalde, e a falta de opção ideológica do personagem de Graciliano Ramos,

que haveria apenas de resignar-se com a sua revolta, sem conseguir refletir ou atuar sobre ela. Para o crítico, essa relação exposta na obra do autor alagoense tem um alcance maior do que o mapeado por Mário de Andrade.

A esta luz percebe-se melhor que em 'Angústia' não se refratava apenas o remorso da 'dolorosa sujeição da inteligência a toda espécie de imperativos econômicos' de que falava Mário de Andrade, ou da cooptação, para repetir o tecnicismo algo pernóstico. Ali se manifestava principalmente a coragem de desafiar de frente os dogmas do proletarismo literário de colocar no centro do palco romanesco a vilipendiada figura do pequeno-burguês; pior ainda, do pobre diabo. (PAES, 2001, p. 60).

E essa problemática, na qual estão inseridos os pobres e os pequeno-burgueses, não se encerraria no decênio de 30, perdurando com força por muitas décadas ainda, sem que houvesse de fato uma resolução satisfatória das contradições em que estão inseridos esses dois tipos que passavam a tomar corpo no período que tratamos. Ainda, se poderiam comentar as relações dessa questão na obra de Carlos Drummond de Andrade, quanto ao papel do pequeno-burguês, ou em Manuel Bandeira, quanto aos pobres na literatura brasileira, mas deixar-se-á essa possibilidade para um momento apropriado dessa discussão.

3 ALENCAR E A RETOMADA DO PROJETO NACIONALISTA EM *TIL*³

Formalmente, convencionou-se que a inauguração do romance romântico, nos termos de Brasil, se deu com a publicação de *A Moreninha*, em 1844. Apesar do feito cronológico de Joaquim Manuel de Macedo, somente alguns anos depois, com José de Alencar, que o gênero veio a ganhar em força e seriedade, como se tentou apontar anteriormente. Ainda que, por vezes, repleto de contradições e defeitos, é com o seu grande projeto nacionalista que Alencar trouxe para o âmbito da ficção uma ampla variedade de temas e personagens, que abriram os caminhos para que o gênero pudesse se consolidar em terras brasileiras. Dada essa articulação, tão diversa entre si, que envolve tanto o romance folhetinesco como o psicológico, a crítica especializada tende, por questões mais didáticas do que teóricas, a classificar a obra alencariana em romances indianistas, históricos, urbanos e regionalistas,⁴ entre outros termos menos recorrentes, mas igualmente vagos. Entretanto, sem se entrar nos méritos de cada um desses termos, preferiu-se adotar a classificação elaborada por Candido (2007), que divide a obra do escritor cearense em três grupos:

[...] o Alencar dos rapazes, heroico, altissonante; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras, quase trágico (...) [e o Alencar] dos adultos, formado por uma série de elementos pouco heroicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns de seus perfis de homem e mulher. (CANDICO, 2007, p. 537-540).

Para a nossa discussão, interessa-nos principalmente esse “Alencar dos adultos”, que se mostra nos romances em que há um maior aprofundamento psicológico dos personagens e das situações, em troca de uma idealização menos acentuada, como ocorre em *O guarani* (1857) ou *Diva* (1864), por exemplo. Além disso, é nesse grupo que se encontram obras como *Senhora*, *Lucíola* (1862) e *Til*,

³ Seguimos, nesse capítulo, a leitura feita por Barbosa (2012), por conta das poucas fontes relevantes e aprofundadas disponíveis acerca da obra em questão.

⁴ Cabe lembrarmos que o próprio Alencar é quem primeiro esboça uma espécie de panorama da sua obra, no prefácio de *Sonhos d'Ouro*, em 1872. Nesta organização feita pelo autor, as obras são divididas em três vertentes: (1) primitiva, que trata das lendas e mitos, como em *Iracema*; (2) histórica, sobre a época colonial do país, como em *As Minas de Prata* e o *Guarani*; (3) pós-independência, que seriam as obras pertencentes ao período em que o autor escreve o prefácio e engloba o *Til*. A importância dessa divisão é central nas classificações posteriores feita pela crítica especializada e facilita o entendimento e organização do grande projeto nacionalista de Alencar, que é mencionado por vezes nesse trabalho.

sendo este último o objeto principal de nossa análise, e considerado por Candido (2007, p. 537) como um “romance fazendeiro”, pois nele tem-se “a descrição da vida rural já marcada pelas influências urbanas”. Cabe salientar que a brevidade da descrição feita pelo crítico é condizente com a pouca importância dada para essa obra, deixada quase sempre de lado nos estudos especializados sobre o autor, recebendo pouca atenção ou valor, até mesmo pelo próprio Alencar, que a descreve como sendo um “ligeiro esboço de costumes, cujo título bem indica a folga da fantasia, não apurada pelo estudo” (ALENCAR apud BARBOSA, p. 07). Tal postura pode ser um reflexo de diversos fatores concorrentes à leitura de *Til*, tanto no que tange a sua forma, repleta de incongruências e por vezes confusa, quanto pela matéria do romance, que enfoca, principalmente, os estratos menos privilegiados da sociedade da época. Barbosa (2012) lembra que a narrativa foi escrita em um período conturbado, tanto da vida de Alencar, por conta dos problemas que teve no campo político, como no contexto brasileiro do Segundo Reinado, ante os movimentos abolicionistas.⁵ Na verdade, *Til* reflete muitos desses problemas que serão discutidos publicamente pelo autor e que ocasionaram diversas polêmicas com políticos da época, como com Joaquim Nabuco, por exemplo. É importante ressaltar que, nesse período, tem-se o que pode ser considerada uma segunda fase do projeto nacionalista⁶ da obra alencariana, iniciado com *O guarani* e *Iracema* (1865), e que será retomado a partir de 1870.

Sendo assim, ao tematizar o embate entre a elite rural e os estratos menos privilegiados daquele período em sua obra, a partir da data citada, Alencar aponta para uma consciência em choque, que será representada por uma forma conturbada, na qual já estão presentes aspectos da literatura Realista/Naturalista que surgia, bem como de uma mistura de estilos. Tal afirmação é relevante se levar-se em conta um manuscrito do autor, datado do ano de 1870, no qual ele demonstra conhecer as teorias em voga no momento, citando Darwin, por exemplo, além de ter deixado, no ano de sua morte, um romance inacabado no qual pretendia “fazer uma crítica à nova ciência do ponto de vista de Voltaire” (BARBOSA, 2012, p. 39). Além disso, o fato de Alencar estar a par da nova estética Real-naturalista pode ser visto

⁵ Segundo Barbosa (2012, p. 02), *Til* é publicado inicialmente em folhetim no jornal *A República*, vinculado ao recente Partido Republicano, entre 21 de novembro de 1871 e 20 de março de 1872.

⁶ Tanto Araripe Jr. como José Veríssimo e também Sílvio Romero discutem essa questão das duas fases da produção alencariana: uma primeira que se estenderia até 1865, com a publicação de *Iracema*, e uma segunda que seria iniciada com a publicação de *A pata da gazela* e *O gaúcho*, em 1870.

como determinante, junto aos motivos citados acima, para que ocorra nesse período “a adesão do autor ao mundo dos homens pobres e, em paralelo, a crítica à elite financeira e política da época.” (BARBOSA, 2012, p. 37).

Mesmo que essa mudança estética não tenha resolvido de todo as incongruências entre a forma e a matéria do romance alencariano, as quais foram mencionadas no capítulo anterior, esta nova orientação não deixa de ser significativa para a discussão do gênero na literatura brasileira, bem como para a representação do baixo na ficção, nos moldes propostos por Auerbach (2011). Claro que a resolução do problema por Alencar é bastante diversa a dada por Zola, seja pelas questões contextuais dos autores, seja pela formação peculiar de cada um deles. Entretanto, essa adesão ao Realismo, ocorrida na segunda fase do projeto nacionalista do escritor cearense, está em sintonia com o que seria desenvolvido por Machado de Assis alguns anos depois, ao tematizar o mundo dos dependentes, tal como exposto por Schwarz (2012). Assim, como representante dos romances fazendeiros, *Til* irá discutir a relação entre a elite agrária brasileira em conflito com o mundo que gravita em torno destes, sejam eles dependentes ou escravos, através de uma forma conturbada que expressará essa tensão entre os diferentes estratos que estão em jogo nessa obra.

3.1 O ROMANCE FAZENDEIRO COMO SOLUÇÃO

Ainda que em um primeiro momento da discussão estabelecida acima tenhamos apontado algumas classificações esboçadas pela crítica para *Til*, o que fica claro é a dificuldade de tal pretensão, devido ao caráter híbrido e problemático do romance alencariano. Vinculado à segunda fase do projeto nacionalista do romancista, juntamente com *A Pata da Gazela* (1870), *O gaúcho* (1870), *O tronco do Ipê* (1870), *Senhora* e outras obras mais publicadas até o final de sua vida, é notável que, no conjunto, estas narrativas apresentam uma espécie de desencantamento do autor com a tendência romântica de outrora, assim como uma idealização diminuta e uma ironia não existente nos romances anteriores. Com relação à *Til*, em especial, esse movimento, juntamente com as tintas mórbidas apresentadas no romance, faz com que se acredite ser esta obra parte da escola Realista que estava tomando forma no Brasil, tendo em vista a introdução da mesma nas letras do país e as iminentes discussões que se estabeleciam na imprensa acerca da respectiva

estética, tendo a participação do próprio Alencar nestas, como citado acima. Entretanto, Barbosa (2012, p. 42) assegura que, mesmo havendo uma crítica por parte do autor às tendências românticas, expressa por seus personagens ou pelo próprio narrador, não se pode afirmar que este seja um romance Realista, pelo fato de se ter nele um narrador fortemente presente, intervindo com seus julgamentos nada imparciais ao longo dos capítulos, como quando se refere aos escravos ou aos personagens enfermos, como Zana e Brás, por exemplo. Contudo, apesar de se concordar com a premissa de este não ser exatamente um romance pertencente a tal escola literária, prefere-se entender que isto se dá pela sua relação de herdeiro dos romances indianistas, como sugere Antonio Candido (2011) em seu *Formação da literatura brasileira*.

Considerando essa herança apontada pelo crítico, e aproximando-a com as características dos romances regionalistas, para chegar-se, então, a um entendimento mais claro do que seria o “romance fazendeiro”, há algumas características em comum entre essas tendências, como o distanciamento no tempo e no espaço, juntamente com a intenção, dentro do projeto alencariano, de construir a sua alegoria de nação a partir dessas obras. Tomando como base *O guarani* e *Iracema* para tal aproximação, Barbosa (2012, p. 47) aponta que o primeiro romance teria maior relação com *Til* por conta da sua forma romanesca, talhada em “ritmo de aventura” e repleta de “prodígios e façanhas inacreditáveis”, enquanto o segundo romance teria uma relação mais direta com a construção da personagem Berta, e que nos será mais útil na parte seguinte desse capítulo, sendo deixada de lado por enquanto. Além disso, a apresentação ufanista da natureza e uma marca de melancolia presente nas obras indianistas também podem ser identificadas em *Til*. Atendo-se nesse momento na comparação com *O guarani*, tem-se também o estabelecimento de uma hierarquização do espaço dentro de uma comunidade fechada e autossuficiente, que pode ser verificada, a sua maneira, nos habitantes da Fazenda das Palmas. Isso porque existem personagens vinculados fortemente a seus respectivos lugares, sejam eles a casa-grande, a venda de Chico Tinguá, a gruta onde vive João Fera ou outros mais, estes espaços são rigidamente delimitados, sem que a ação, fortemente concentrada nesses locais, escape destes. Ainda, a rígida marcação temporal da obra indianista se assemelha a da obra fazendeira, sendo que nesta é transcorrido o período de algumas semanas (exceto pelo flashback que retoma a história a partir de 1826) que antecedem a festa junina

do final, enquanto que naquela a ação decorre em apenas dez dias. Outra semelhança é o final ruinoso de ambas as narrativas, terminando com a desestruturação das comunidades. Barbosa (2012) também apontará para a precisa delimitação cronológica existente nos romances quanto aos marcos históricos, contradizendo, de certa forma, a afirmação de Alencar sobre *Til* ser uma obra “não apurada pelo estudo”.

A autora também faz uma aproximação entre o capítulo de abertura de *O guarani* e o capítulo “Monjolo” de *Til*, que, apesar de não ser propriamente o capítulo de abertura da obra, se assemelha bastante com o capítulo “Cenário”, funcionando naquela narrativa para o que chama de uma “abertura deslocada” (BARBOSA, 2012, p. 49). Na apresentação da Fazenda das Palmas, cravada no seio da mata virgem, como o cenário do romance indianista, tem-se a descrição do grande empreendimento erguido por Luís Galvão e que logo mais, após a descrição das suas detalhadas características, é preterida pelos “caminhos e estradas que dão o tom de todo o livro e reforçam a impressão de que vivemos em um mundo em transição” (BARBOSA, 2012, p. 50).

Cerca de uma légua abaixo da confluência do Atibaia com o Piracicaba, e à margem deste último rio, estava situada a fazenda das Palmas. Ficava no seio de uma bela floresta virgem, porventura a mais vasta e frondosa, das que então contava a província de São Paulo, e foram convertidas a ferro e fogo em campos de cultura. Daquela que borda as margens do Piracicaba, e vai morrer os campos de Ipu, ainda restam grandes matas, cortadas de roças e cafezais. (...) Do terreiro da casa partia o caminho principal da fazenda, que se estendia pelo espigão da colina, e bifurcava-se de espaço a espaço para serventia das várias jeiras de lavoura. O ramo principal, fugindo os alagados e descrevendo uma grande curva, ia entroncar-se, a meia légua de Santa Bárbara, na estrada geral da Constituição a Campinas. (...) Era acidentado o terreno, que atravessava esse caminho, cortado no maciço de uma mata virgem, tão exuberante, que todos os anos fechava com os renovaos da vegetação a picada aberta no inverno. (...) Não obstante ser o caminho em toda a sua extensão, desde a extrema da fazenda, coberto e sombrio, havia contudo um lugar, cujo torvo aspecto correspondia ao terror supersticioso que inspirava e à sinistra reputação que adquirira. (ALENCAR, 2012, p. 25-27).

Logo na abertura do romance, há um deslocamento para o entorno da fazenda, que pode ser visto como um indicativo de que o mesmo não irá tratar do núcleo central de produção da riqueza, e sim, que o foco estará em sua periferia, no que tangem os seus caminhos e seus personagens que gravitam em torno da família de Luís Galvão. Essa opção formal de Alencar é apontada por Schwarz (2011) em sua análise acerca de *Senhora*, ao afirmar que o romancista era tributário de duas

ideologias distintas na sua tentativa de adequar o modelo de romance europeu a matéria local brasileira. À primeira ideologia, Alencar contempla em sua obra com as matérias relativas à ascensão social, ao amor ou ao conflito de interesses, geralmente mediado pelo dinheiro, enquanto que à segunda ideologia, relativa à cor local brasileira, estaria presente nos personagens periféricos do romance e traria a contradição ideológica da sociedade brasileira, empenhada em adotar os ideais liberais, sem, contudo, abandonar a sua forma de mediação universal através do favor. Tal dualidade se mostraria problemática no romance alencariano, exigindo uma resolução formal que traria dificuldades ao autor, que acaba por oscilar entre uma narrativa mais séria e um tom mais brando quando trata das personagens periféricas, dando a impressão de um desacordo entre a forma e a matéria narradas, como citado anteriormente. Esse efeito, que para Schwarz (2011) seria eventual em *Senhora*, se mostraria muito mais frequente nos romances fazendeiros, e pode ser visto como um primeiro passo para o narrador machadiano que seguirá anos depois.⁷

De fato, pode-se ressaltar também a aproximação de *Til* com os romances urbanos de Alencar, pois nele há presente a dualidade formada pelos elementos constituintes na sua matéria, como a ascensão social através do casamento entre uma herdeira rica e um jovem pobre, juntamente com o conflito entre uma elite proprietária e seus dependentes, bem como com a sua forma, que tenta seguir os preceitos do gênero, resultando, no entanto, em uma narrativa desigual e híbrida. Essa aproximação com o romance urbano também está mencionada na classificação dada por Candido (2007) que foi citada anteriormente, ao colocar-se *Til* e *O tronco do Ipê* como representantes dos “romances fazendeiros”, pois nele está presente a vida rural já com influências do contexto urbano, dado o trânsito das elites rurais para a cidade, como ocorre no final de *Til*. Esse trânsito entre a cidade e o campo será de suma importância para o entendimento da mudança das relações de dependência para a proletarização desse homem pobre livre que já se apresenta aqui no romance alencariano, e também para a caracterização dos romances que

⁷ Apesar de apontarmos a existência dessa característica bastante significativa dos romances alencarianos, novamente frisamos que a mesma não é mencionada com a intenção de diminuir a importância ou a qualidade das obras do autor cearense. Ao contrário, a intenção aqui é apontar para uma fratura social daquele período, que ganha expressão formal na narrativa de Alencar e, posteriormente, em Machado de Assis, guardadas as suas devidas diferenças na comparação. Além disso, considerando a extensão deste trabalho, Machado não vem a ser o objeto deste capítulo em específico, pois pareceu-nos mais relevante reincorporar a obra de Alencar para o debate sobre a pobreza na Literatura Brasileira.

tematizam estas relações, como se poderá notar nas análises seguintes empreendidas neste trabalho, principalmente em *Vidas Secas*. Voltando a essa relação de aproximação entre as duas obras de Alencar citadas acima, Barbosa (2012) ressalta diversos pontos de contato entre elas. Primeiramente, *O tronco do Ipê* pode ser considerado um romance de casa-grande, enquanto *Til* está para um romance de terreiro, pois se passa quase que inteiramente nos ambientes externos, sem nenhuma ou quase nenhuma descrição das residências, como a da família Galvão.

É como se o mundo burguês, com seus interiores confortáveis e sua cisão da dimensão coletiva, não tivesse ainda se formado de maneira completa. Estamos mergulhados em um mundo rural que mistura uma natureza exuberante ainda não degradada, terras cultivadas de forma eficaz em grandes fazendas e pequenas propriedades improdutivas que tendem à ruína. Isso tudo em um meio social baseado na violência. (BARBOSA, 2012, p. 07).

Aprofundando a comparação entre os romances, Barbosa (2012) também acrescenta dois estudos importantes que se utilizam das duas obras para discutir a escravidão e os seus desdobramentos com a abolição. No primeiro desses estudos, de Hebe Silva (2004), o foco recai principalmente sobre *O tronco do Ipê*, mostrando que no ambiente em que se passa a narrativa há uma relação harmônica entre senhores e escravos, mas que sem a presença daqueles, essa relação não se sustentaria, pois os demais componentes da comunidade em questão não conseguiriam manter a ordem: “os políticos, a polícia e a igreja apresentam uma conduta duvidosa e não cumprem satisfatoriamente seus papéis, agindo de acordo com interesses pessoais.” (SILVA apud BARBOSA, p. 181). A autora argumenta que na narrativa as relações de dependência são mostradas de uma forma positiva, baseada simplesmente no respeito mútuo entre as partes. Além disso, em *O tronco do Ipê*, diz a autora, são mostrados os escravos domésticos, enquanto que em *Til*, são os escravos do eito que são retratados. Nesta última obra, inclusive, há uma espécie de competição entre os dois tipos de escravos, representados por Rosa e Florência, respectivamente.⁸ Ainda quanto aos escravos, a autora ressalta que em

⁸ Sobre a rivalidade entre as duas escravas, podemos mencionar, principalmente, o desfecho da disputa, encerrada no desenrolar da festa ao final do livro, no capítulo “Congo”, em que se “Fazia de rainha Florência, que nesse dia triunfava sobre a rival, a mucama Rosa (...) Nesse instante, [Rosa] lamentou ser mucama, condição que a sujeitava a certo recato, e a privava, portanto, de tomar parte

Til os escravos são trancafiados durante a noite em um galpão, enquanto que em *O tronco do ipê*, eles moram em casas próprias, podendo inclusive cultivar pequenas plantações nestas. Ou seja, ao retomar-se a descrição de Alencar para a Fazenda das Palmas de Luís Galvão, ver-se-á que nesta está em jogo uma nova organização de trabalho, correspondente a “empresas, baseadas no trabalho escravo, que logravam uma organização do trabalho e da produção quase fabris.” (SILVA apud BARBOSA, p. 32). Esta organização, segundo Barbosa (2012, p. 32) está ligada, principalmente, ao contexto político da época, por conta da aprovação da Lei das Terras e da proibição do tráfico de escravos.

O segundo estudo mencionado acima é o de Sidnei Chalhoub (2003), que, apesar de se deter em maior parte sobre a obra de Machado de Assis, trata da questão da “experiência histórica de 1871”, ano que pode ser considerado fundamental nas discussões acerca da abolição da escravidão no Brasil, por conta do debate sobre a Lei do Ventre Livre. Mesmo que com a aprovação de tal lei o sistema latifundiário tenha sofrido um grande golpe em sua estrutura, o historiador ressalta que a mesma foi aprovada com muitas brechas, que permitiram desvios na aplicação da mesma. Chalhoub (2003) irá defender que ao longo da década de 1870, quando Machado de Assis atuava como funcionário da Secretaria de Agricultura, é que o autor teria tomado consciência histórica do problema que seria fundamental para a sua formação como o grande autor da Literatura Brasileira. Analisando duas personagens (Helena, do romance homônimo de 1876, e Mariana, do conto homônimo de 1871), o historiador irá estudar as relações de dependência entre escravos ou homens livres, concluindo que a lógica de reprodução das desigualdades sociais era hegemônica, e que “o tema da escravidão era o nexo fundamental da sociedade brasileira do século XIX, o liame que permitia costurar temas e problemas, fosse ou não a escravidão tema do momento” (CHALHOUB apud BARBOSA, p. 192). Para Barbosa (2012, p. 135), essa lógica é válida também para o caso dos romances fazendeiros, já que “escravidão e paternalismo, cativo e dependência pessoal pareciam duas faces da mesma moeda.”, tanto é que Chalhoub (2003), ao comentar sobre *O tronco do ipê*, vê nessa narrativa uma espécie de nostalgia pelo mundo que agora se encontra perdido, “sendo o abandono e a ruína da fazenda alegoria da situação dos campos depois da escravidão, dos

no folgado. Como preta da roça teria outra liberdade; e ninguém lhe disputaria por seguro o título de rainha.” (ALENCAR, 2012, p. 201-202).

proprietários sem escravos para trabalhar a terra” (CHALHOUB apud BARBOSA, p. 34). Quanto a *Til*, o problema dos homens livres pobres – que será discutido mais detalhadamente a seguir – recai principalmente sobre a figura de João Fera, que desprovido de laços de dependência, age a seu próprio juízo como uma “besta-fera”, sendo um perigo constante para todos naquela comunidade, principalmente para a figura de Luís Galvão.

Essa atmosfera de perigo e confronto permeia o núcleo de *Til*, representando certa instabilidade, amparada pelo próprio narrador, que oscila ora em um tom mais ameno das descrições, quando trata da família Galvão, ora em um tom mais tenso, quando trata das personagens periféricas, como João Fera e Berta. Não é difícil notar que esse mesmo narrador não se mostra imparcial, por conta desses tons distintos que se utiliza conforme for o enfoque da narrativa. Segundo Barbosa (2012), essa mudança se dá como uma forma de o autor apontar para o mundo do descontrole, em que as relações não são mais aquelas institucionalizadas, e sim, mediadas pela violência e desarmonia, em que as coisas acontecem à revelia do mando senhoril.

É como se o autor tivesse perdido o controle sobre sua matéria, ou, ao contrário, tivesse composto o livro propositalmente de forma dissimulada, chamando, de forma sutil, a atenção do leitor para o abismo existente entre uma realidade brasileira vivida pela maior parte da população e uma realidade falsificada e rósea, sustentada por uma burguesia rural enriquecida pelo mercado exportador do café e pela exploração do trabalho escravo. (BARBOSA, 2012, p. 78).

Essa instabilidade notada na voz narrativa de *Til*, relacionada ao enfoque do confronto entre centro e periferia, no âmbito dos personagens, expõe uma “instabilidade das suas estruturas básicas”, mostrando que ocorre “por parte da elite, a alienação e, por parte da esfera sem poder, a dissimulação como base das relações sociais.” (BARBOSA, 2012, p. 77). Tal construção dará um ritmo acelerado ao romance que, no entanto, não é movido somente pelas peripécias das personagens, e sim, por esse conflito entre as estruturas sociais. Alguns dos cenários que se encontram fora da casa-grande também estão impregnados por essa atmosfera de desconforto e insegurança, como a venda de Chico Tinguá, descrita no capítulo “Pousada”, por exemplo. Sendo esse um lugar fora dos domínios senhoris, é considerado um local perigoso, onde forasteiros, bandidos e outros dependentes se encontram e podem agir sem serem monitorados pela esfera

de poder da fazenda. Mais do que isso, há uma ausência completa do que quer que possa vir a representar a presença e a autoridade do Estado como um instrumento incumbido de estabelecer e garantir a lei dentro desses domínios. Ainda, esse capítulo demonstra dois polos importantes para a narrativa: a descrição “distanciada e preconceituosa” com que o narrador aborda esses personagens que frequentam a venda, e a atmosfera de “desvalorização do trabalho”, apregoada pelo desprestígio do narrador à modorra daqueles personagens que gerem o estabelecimento ou passam por ele.

Na extremidade da casa velha, as duas portas abriam para uma espécie de taberna [...] Da venda passava-se por uma porta lateral para o aposento próximo que, em sendo preciso, servia de pousada [...] Na venda, por trás de uma quartola, arrumado em cima do balcão e de bruços neste, cochilava um sujeito com a cabeça posta sobre os dois braços cruzados em cima da tábua [...] Ainda moço e robusto, derramava-se não obstante no físico desse homem certo ar de indolência, que nesse momento mais se carregava com a sonolenta expressão do rosto seco, pálido, baço, e levemente sombreado por alguns raros fios de barba. O cunho especial dessas feições, e particularmente o viés dos olhos com os cantos alçados para as têmeoras, revelavam o cruzamento do sangue americano com a casta boêmia. (ALENCAR, 2012, p. 76-77).

Barbosa (2012) aponta também outros dois capítulos em que ocorre a quebra da esperada harmonia no romance alencariano, a partir da intervenção de personagens que estão à margem daquela estrutura da casa-grande. “O capanga” e “Monjolo”, são dois episódios que, apesar de trazerem o nome de duas personagens da narrativa, iniciam-se com a apresentação repleta de metáforas e adjetivos de um cenário idílico, mas que logo em seguida são preteridas pelo contraste com os personagens perigosos que são apresentados pelo narrador. Sobre os dois episódios citados, a autora sintetiza:

Nota-se que, nos dois casos, a personagem que dá título ao capítulo representa uma realidade que destoa completamente do tom e do tema da abertura de ambos. A sensação provocada no leitor pela escolha do escritor é a de um ruído que quebra uma harmonia esperada. Isso porque o título do capítulo indica importância e centralidade, e o que vemos, nos dois casos, são personagens marginais à cena narrada e que trazem para dentro dela uma violência que quebra uma harmonia almejada pelo narrador. (BARBOSA, 2012, p. 79).

Esse contraste, quase permanente na obra com relação aos cenários e os personagens que os habitam, pode ser radicalizado se pensarmos na enorme diferença que irá separar a fazenda modelo de Luís Galvão com os seus arredores

considerados pitorescos e improdutivos. O narrador conta como ocorre a ascensão da Fazenda das Palmas, impulsionada principalmente pelo ímpeto empreendedor de Luís Galvão e por conta do dote adquirido a partir do casamento com D. Emerlinda, que lhe abrirá as portas para os investimentos e o crédito necessários para o crescimento da propriedade. Enquanto obtém sucesso com a sua empreitada, as outras propriedades vão se tornando obsoletas e caem na miséria, como ocorre com Nhá Tudinha. Esse processo, brevemente resumido aqui, aponta para a entrada da propriedade rural na economia capitalista de exportação, e que Barbosa (2012) irá comparar com a descrição do mesmo processo evolutivo na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, descrito por Raymond Willians. Ressalvadas as diferenças evidentes quanto aos meios destacados, a comparação estabelece relações elucidativas para entender-se o papel da família Galvão e a ascensão da Fazenda das Palmas no romance. A partir do que o autor conceitua como “as mentiras das convenções do bucólico.” (WILLIANS apud BARBOSA, p. 134), que se faziam necessárias para ocultar e legitimar a exploração dos grandes proprietários, estes crescem e acumulam enormes recursos, respaldados pelo capital e, conseqüentemente, tornando os pequenos proprietários, desprovidos desses recursos, obsoletos e empobrecidos. Esse ocultamento da exploração do trabalho pode ser notado em *Til* no capítulo “No Tanquinho”. Este local, que dá o título para o capítulo citado, representaria a existência de um espaço de fruição fora dos domínios da casa-grande, e que serviria como um exemplo das “mentiras” citadas acima.

Entraram em seguida na roça [...] Aí à sombra dos renques de cafezeiros, descansavam os pretos recebendo a ração do almoço, que as rancheiras de cada turma dividiam pelas gamelas e palanganas que lhes apresentavam. Passaram os dois irmãos apressadamente e sem dar-lhes mostra de atenção, para não perturbar-lhes o descanso e a refeição. (ALENCAR, 2012, p. 47).

No episódio em questão, Afonso e Linda se dirigem a este local, que seria o ponto de encontro com os jovens Miguel e Berta. No caminho que leva a este espaço, considerado aprazível para a distração dos irmãos, os jovens passam pelos escravos que trabalham nas lavouras de café e, no entanto, ignoram a existência destes que produzem as suas riquezas. Ou seja, o episódio serve para mostrar como funciona o encobrimento dessa exploração do trabalho escravo por parte dos proprietários, ou como Barbosa (2012) irá chamar em outro momento, serve para

representar o que chama de “elite distraída” (p. 88) na figura dos jovens da família Galvão, e que serão vistos de forma mais detalhada, juntamente com outros personagens importantes para a discussão, na parte seguinte deste capítulo.

3.2 FORMAS DE DEPENDÊNCIA

Como se mencionou anteriormente, *Til* traz em seu enredo um conflito central entre uma elite rural do interior paulista, beneficiária de uma política de modernização das lavouras de café do país, em contraste com a ruína dos pequenos produtores da região e os homens pobres livres existentes nela, sejam eles dependentes ou escravos. Ainda, comentou-se que o tom do narrador alencariano varia conforme o enfoque tratado, se tornando mais brando quando se refere à família Galvão, buscando encobrir as marcas da exploração desta, enquanto que ao tratar dos demais personagens do romance, em geral, não poupa referências cruéis e agressivas sobre estes, com algumas exceções, como quando trata de Berta, a protagonista do livro. Dessa forma, é inevitável o afloramento das tensões presentes no relacionamento entre essa camada central do livro e a sua periferia, em um conflito que só se resolve, parcialmente, com uma espécie de fuga da família Galvão para a capital paulista. Esse aspecto, aliás, é característico do comportamento da “elite distraída” que foi citada acima, representada, principalmente, por D. Ermelinda e seus filhos. Apesar de se tratarem de personagens centrais para o “enredo sentimental” (BARBOSA, 2012, p. 140) do romance, por fazerem parte da esfera de poder e riqueza locais, estes são preteridos pelo narrador e apresentam um comportamento peculiar diante dos conflitos e tensões entre a casa-grande e os seus arredores. Assim como no exemplo do capítulo “No Tanquinho”, no qual os irmãos ignoram a presença dos escravos no caminho que percorrem, temos na figura de D. Ermelinda e sua relação com Brás a atitude padrão destes personagens, pautada pela alienação diante de uma realidade que se mostra insuportável.

Resignada ao mal inevitável, socalçou sua repugnância. Somente exigiu de Luís Galvão, e isso o fez com autoridade de mãe, que, recebido Brás e tratado como filho da casa, se evitasse contudo seu íntimo contato com Afonso e Linda, conservando-os, quanto possível, alheios à existência do primo, e impedindo o menor trato e convivência com ele. (ALENCAR, 2012, p. 95).

Tal postura se repetirá com relação aos perigos que rondam a família Galvão, principalmente, com a iminência do atentado destinado a Luís, sendo somente Berta que percebe o perigo que o fazendeiro corre, enquanto os seus filhos sequer notam a presença de João Fera, por exemplo. O ápice dessa alienação se dará no final do romance, quando o ambiente da fazenda se torna insuportável para a família burguesa, que rumam para a capital, pois a “cidade é a casa-grande sem Brás, sem os escravos, sem os filhos ilegítimos, sem a violência à vista, escancarada, e, por isso, o lugar em que o véu de ilusão ainda se sustenta.” (BARBOSA, 2012, p. 140).

Entretanto, cabe ressaltar que nos interessa, em maior parte, o estudo dos principais dependentes que figuram no romance, ou seja, de Berta, João Fera e Miguel. Contudo, não se pode deixar de mencionar a existência de outros tantos dependentes em situações problemáticas, como Nhá Tudinha, Zana e Brás. Sobre a primeira personagem, devemos ressaltar que a mãe biológica de Miguel é também mãe de criação de Berta, e que, como se saberá, esse será um dos segredos revelados ao longo e ao final do enredo. Ainda, Nhá Tudinha faz parte do núcleo de pequenos proprietários que progressivamente se viram arruinados com a ascensão da fazenda de Luís Galvão. Mas o que mais chama atenção sobre a sua figura é a sua compulsão pelo trabalho, que a leva inclusive a desfazer trabalhos prontos para refazê-los, mantendo-se ocupada o tempo inteiro.

Tinha essa mulherzinha baixa e rolha tal prurido da pele que não podia estar um momento sossegada. Por força que se havia de ocupar alguma coisa; e para que lhe rendesse a tarefa, muitas vezes desfazia o que já estava pronto, a fim de ter o gosto de arranjar de novo. Nunca sentia-se tão feliz e contente como nos dias em que a apoquentavam de trabalho. Correr daqui para ali, revolver os cantos da casa, abrir e fechar portas, acudir da varanda à cozinha, e dar vazão a tudo; nisso consistia o seu maior prazer nesse mundo. (ALENCAR, 2012, p. 86).

É interessante notar-se que o tom da descrição aponta para uma personagem extremamente disposta para o trabalho (diferente dos habitantes da venda de Chico Tinguá, por exemplo), mas que, mesmo assim, perdeu quase tudo que tinha em suas terras. Isso leva a crer que a questão dessa ruína é mais ampla do que parece, independentemente do vigor de Nhá Tudinha para o labor, e relacionando-

se com o contexto político do país na época.⁹ Ou seja, novamente temos aqui o foco não necessariamente direcionado na ascensão de Luís Galvão, mas na ruína que este processo causou a pessoas que, mesmo trabalhando incessantemente, não conseguiram formar resistência ao poderio do capital injetado nas grandes propriedades.

Em uma situação ainda mais problemática e significativa quanto às relações de dependência, tem-se a ex-escrava Zana. Antiga companheira de Besita, ela se encontra louca e miserável no presente da narrativa, vivendo nas ruínas da habitação em que nasceu Berta. Com o decorrer da história, Zana torna-se um elemento chave na mesma, pois ela guarda o segredo que será revelado para a protagonista ao final da narrativa. Além disso, há uma relação de proteção entre as duas personagens, já que a ex-escrava foi quem impediu o assassinato de Berta no passado, escondendo-a de Ribeiro. Entretanto, essa relação acaba por se inverter no presente da narrativa, já que Berta é quem a alimenta e acolhe levando mantimentos periodicamente. Além disso, o estado de abandono e enfermidade de Zana pode ser aproximado com o de Brás, com a ressalva de que este último tem uma morada fixa na casa da família Galvão. Mas a importância de Zana reside principalmente no fato de se tratar de uma espécie de “figurante mudo” (BARBOSA, 2012, p. 175) que ganha destaque na história por estar em um dos polos de confronto da narrativa. Ainda que a ação em *Til* se detenha em maior parte no núcleo dos personagens dependentes, a importância dada para a ex-escrava na história pode ser vista como uma tentativa de Alencar de denunciar os males e as consequências sociais daquele sistema econômico. “A figuração do escravo sem voz, mas que encena com o corpo um segredo decisivo, expõe o lado ruinoso do mundo da fazenda. A cena da casa de Zana funciona como uma alegoria fantasmática incrustada no livro.” (BARBOSA, 2012, p. 176).

Outro personagem dependente que carrega certa parcela de importância para a história é Brás. Primeiramente, cabe notar que, apesar de encontrar-se entre os que vivem na fazenda, há um nítido papel de núcleo destoante dentro da própria família Galvão. Filho de um primo de Luís que faleceu, Brás é acolhido contra a vontade de D. Ermelinda e, por conta da sua deficiência mental, torna-se um estorvo dentro do ambiente familiar, sendo amparado apenas por Berta, que busca “educá-

⁹ Barbosa aponta para a questão da Lei das Terras no Brasil, que teria favorecido o crescimento dos grandes proprietários.

lo” e torná-lo “sociável” na medida do possível. Em paralelo, D. Ermelinda, se limita a ignorar a presença de Brás na fazenda, impedindo inclusive o contato verbal deste com seus filhos, Afonso e Linda, como será mostrado em um trecho da narrativa acima. Apesar do papel completamente secundário de Brás, ele protagoniza ou deflagra diversos episódios importantes para o andamento do livro, sendo o principal deles o episódio da serpente, que se inicia no capítulo “Fascinação” e se desdobra nos capítulos seguintes, “Letargo” e “Transe”. Buscando vingar-se dos irmãos Afonso e Linda, Brás coloca uma serpente no quarto da última, mas que por um imprevisto dos acontecimentos, será encontrada por Berta, em um episódio confuso e que será narrado duas vezes, com visões diferentes. Sobre as ações de Brás, cabe notar o estatuto cruel destas, que são realizadas de forma consciente, visando prejudicar diferentes personagens que se envolvem com Berta.

Era o desgraçado menino um estranho aborto da natureza. De todo bronca e estúpida, tinha contudo essa monstruosa organização bem vivo e patente o instinto do mal. [...] Desde então houve nessa animalidade um impulso que não era idiota; e foi o ódio. Estúpido em tudo, parvo até nos ímpetos da cega dedicação que votava a Berta, mostrava para o mal uma astúcia e perspicácia admirável. Incapaz de conceber uma idéia, maquinava pacientemente uma vingança terrível. À sutileza do réptil venenoso, reunia a sagacidade do guará. (ALENCAR, 2012, p. 113-114).

Outra relação importante envolvendo Brás é quanto ao nome da obra, o qual é explicado durante o episódio das lições de Berta ao idiota. Ao deparar-se com o sinal de acentuação, Brás é absorvido por uma euforia inexplicável, a qual é percebida por Berta, que irá se utilizar dessa reação para ensiná-lo as lições que antes pareciam impossíveis.

Afinal teve Berta uma inspiração. Desenganada de obter que o menino pronunciasse ao menos o a, deixou-o lançar-se aos costumados esgares e gambitos. Observando então o pobre sandeu com um dó profundo, pensava ela que Deus, em sua infinita misericórdia, concedia a essa alma tão atribulada e sempre confrangida por terrível angústia, um breve instante de alegria. Nisso o Brás pulando como um boneco de engonço, passava a ponta do dedo mui de leve pelas sobancelhas negras de Berta, por seus lábios finos, pela conchinha mimosa da orelha; e, apontando alternadamente para o til na carta do abecê, repinicava as risadas e os corcovos. [...] Associando-se a lembrança original do idiota, disse-lhe a menina, ajudando a palavra com mímica expressiva e apontando para a carta. - Eu sou til! (ALENCAR, 2012, p. 97).

Berta, aliás, angaria o estatuto de personagem central do romance não somente pelo título do mesmo, mas também por sua condição de figura mediadora

entre os dois mundos opostos em choque. Mesmo sendo pobre e dependente, ela possui livre trânsito entre todos os círculos, ao relacionar-se ao mesmo tempo com os filhos da família Galvão e Brás, e com as figuras periféricas de Jão Fera, Nhá Tudinha, Miguel e Zana. Além disso, na figura da jovem é que ocorre um esforço de sintetizar todas as tensões presentes na história, como pontua Barbosa (2012, p. 110), e que pode ser comprovada pelo final da narrativa, quando é chamada de “alma soror” e permanece junto ao “idiota, a louca e o facínora remido” (ALENCAR, 2012, p. 212) mesmo depois de descobrir que é filha ilegítima de Luís Galvão. Esse também é um ponto importante no desfecho da narrativa, pois ao invés de praticar o arrivismo social, que ocorre com frequência nos romances realistas europeus, Berta opta por manter-se à margem desse grupo, permanecendo ao lado dos homens pobres livres, ao contrário do seu irmão de criação, Miguel, que não desperdiça a chance de juntar-se à Linda e à família Galvão, rumando para a capital paulista para estudar.

Outra característica notável na figura de Berta é a sua filiação tripartida (BARBOSA, 2012, p. 112-113), pois ao longo do romance pode-se identificar que a mesma possui além de três nomes diferentes, utilizado em contextos específicos – Berta, Til e Inhá¹⁰ – a protagonista tem três pais, o que se casou com a sua mãe, Ribeiro, o pai biológico, Luís Galvão, e o que ela reconhece como o seu protetor, Jão Fera. Ainda, Berta tem três mães: Besita (biológica), Nhá Tudinha (de criação) e D. Ermelinda (de filiação), além de três irmãos, nas figuras de Miguel, com quem cresceu, e Afonso e Linda, seus meios-irmãos. Essa tripartição da figura de Berta coloca-a na situação entre o “ser e o não ser” a que está condicionada ao longo da história, apontando para um caráter de volubilidade da personagem, que expressa o meio contraditório em que vive e que, para sobreviver, acaba tendo que mudar o tempo todo (BARBOSA, 2012, p. 111-112).

Contradição viva, seu gênio é o ser e o não ser. Busquem nela a graça da moça e encontrarão o estouvamento do menino; porém mal se apercebiam da ilusão, que já a imagem da mulher despontará em toda sua esplêndida fascinação. A antítese banal do anjo-demônio torna-se realidade nela, em quem se cambiam no sorriso ou no olhar a serenidade celeste com os fulvos lampejos da paixão, à semelhança do firmamento onde ao radiante matiz da aurora sucedem os fulgores sinistros da procela. (ALENCAR, 2012, p. 22).

¹⁰ Sobre as alcunhas femininas, podemos lembrar que este é um procedimento frequente nos romances de Alencar, se pensarmos nas protagonistas de *Senhora* ou *Lucíola*, por exemplo.

Apesar dos clichês dessa descrição inicial feita por Alencar, pode-se notar que logo de início o narrador procura ressaltar essa característica volúvel da personagem. Além disso, esse atributo se manifesta na personagem, principalmente, pelo seu comportamento e por seus três nomes diferentes na obra, apontando para uma “falta de limite claro e estável na formação da subjetividade e dos papéis sociais” da personagem, que se mostra a um só tempo “uma mulher dependente e socialmente frágil e uma mulher independente e autônoma.” (BARBOSA, 2012, p. 113-114).

Além disso, pode-se retomar a aproximação mencionada anteriormente entre a heroína de *Til* e Iracema, do romance homônimo. Ambas compartilham uma série de características, que referendam a possível retomada dos romances indianistas nas obras tidas como regionalistas ou, como pontuamos acima, dos romances fazendeiros. Primeiramente, a situação social frágil das personagens femininas, que são órfãs e não possuem um lugar social determinado no mundo dos homens livres as aproxima e mostra uma espécie de repetição do mecanismo de base de ambas (BARBOSA, 2012, p. 54). Ainda, Berta e Iracema compartilham uma espécie de complexo sacrificial nas histórias que protagonizam, além de possuírem um forte poder de sedução sobre os que estão à sua volta, ao mesmo tempo em que sofrem também com os perigos de sedução a que estão expostas as moças pobres e desamparadas. Por fim, apesar da integração das moças com o mundo que as cerca, em especial com a natureza, as duas personagens compartilham o abandono a sua própria sorte nas narrativas, que culminam com um final infeliz para as mesmas. Sobre essa integração com o mundo, é possível destacar também o fato que comentamos anteriormente, de que Berta, mesmo com a possibilidade de ascensão social, após o reconhecimento de paternidade de Luís Galvão, não se permite deixar o local de sua origem, ficando ao lado dos redimidos do romance.

Ao contrário da postura de Berta, seu irmão de criação Miguel não desperdiça a chance de ascender socialmente, ao ligar-se à Linda e embarcar junto com a família Galvão para iniciar os seus estudos na capital paulista. Resolução esta que é frequente para os homens pobres livres nos romances alencarianos, como foi mencionado anteriormente. Apesar de tomar o caminho oposto à heroína da narrativa em seu final, Miguel é inicialmente apresentado como um dos heróis da história, ao lado de sua irmã de criação. Entretanto, logo o jovem é deixado de lado, juntamente com os irmãos Afonso e Linda, tendo uma importância menor no enredo,

do qual participa quase que lateralmente. Pode-se entender que esse movimento se dá pelo esvaziamento dos dilemas de Miguel, que poderia muito bem ser uma típica personagem folhetinesca. Contudo, isso não se concretiza, já que o narrador sempre o coloca a partir de um ângulo externo, ignorando a sua interioridade (BARBOSA, 2012, p. 134). A trajetória de Miguel, ao obter a ascensão através do casamento com Linda, se assemelha ao ocorrido com o próprio pai da moça, Luís Galvão. Não sabemos se essa repetição irá ocorrer de fato, mas é provável que a mesma se concretize por conta da impossibilidade reiterada de Miguel juntar-se à Berta.

- Fez mal, Inhá, muito mal.
 - Não tem pena daquela santinha?
 - E de mim? Alguém tem pena?
 - Tenho eu, que hei de fazer tudo para que você goste só e só de Linda.
 - Não era mais fácil gostar um bocadinho de mim, que lhe quero tanto, Inhá?
 - Gosto muito; e por isso mesmo o quero dar à minha Lindazinha.
- (ALENCAR, 2012, p. 160).

Aliás, a passividade do jovem o impele para que ele se apaixone pela irmã de Afonso, por conta da grande influência de Berta para que isso se concretize.

Miguel fascinado, rendido, já não resistia com efeito; e nesse momento, pelo menos, ele sentia que amava Linda; mas essa Linda que ali tinha diante dos olhos, e não a outra que vira ao natural, tímida, com as pálpebras cerradas, o lábio trêmulo, e o gesto constrangido. A mulher que ele adorava nos sonhos de sua juventude, o tipo de sua ardente imaginação, realizava-se naquela moça que vazara a inefável ternura de Linda na graça e gentileza de Berta; e não era uma nem outra, mas a transfusão dessas duas almas em uma beleza sedutora. Preso dos olhos ao lindo semblante da menina, e suspenso de seu lábio gazil e mimoso, foi Miguel seguindo-a, sem consciência do que fazia. (ALENCAR, 2012, p. 161).

Nessa passagem, que praticamente define o destino final da personagem, é mostrada exemplarmente a passividade de Miguel, principalmente para com Berta. Ainda sobre o seu destino e a passividade do filho de Nhá Tudinha, pode-se argumentar que diferentemente de Berta, que escolhe, por sua conta e risco, permanecer naquela comunidade, Miguel não se opõe sobre a opção de não viajar com a família Galvão para São Paulo. Esse pensamento se manifesta somente no início da narrativa, quando ele ainda não havia “descoberto” o seu amor por Linda, através da influência de Berta, em um curto diálogo com a sua futura esposa.

- O senhor não deseja formar-se?
 - Era o meu sonho! replicou Miguel vivamente; e logo retraindo-se ao habitual sossego:
 - Mas para que pensar nisto?
 - Mano vai no fim deste ano. Podiam ir juntos; seriam dois camaradas para se ajudarem.
 - Para viver lá em São Paulo e lá estudar, é preciso ter dinheiro; e esse me falta, disse Miguel em tom de gracejo.
 - Papai lhe empresta.
 - Não duvido; mas o difícil é pedir-lhe eu.
 - Por que razão?
- De boa vontade, riu-se Miguel da insistência da menina:
- Quem nada tem de seu, não pede emprestado; salvo quando não pretende pagar.
 - É verdade!
- (ALENCAR, 2012, p. 54-55).

Se de um lado esse trecho mostra a consciência social de Miguel, acerca da sua condição de homem livre e pobre, por outro lado pode-se entender a passividade do personagem, que não ambiciona ou arquiteta qualquer tipo de plano para alcançar um objetivo. Ainda que a possibilidade de trabalhar para pagar os seus estudos não estivesse na ordem do dia, ver-se-á que no final, apesar de excluída a relação de dependência, Miguel ascenderá socialmente através do casamento, podendo, enfim, juntar-se ao seu amigo Afonso nos estudos e na família. Por fim, seguido desse curto diálogo, temos outro exemplo do conformismo social de Miguel, enunciado através da voz do narrador, que elogia a postura do jovem diante das desigualdades sociais.

Miguel recobrou o bom humor que perdera um instante com os motejos de Berta; e divertia-se com os projetos que Linda formava a seu respeito. Não era ele desses que lançavam à conta dos ricos e fartos a culpa de sua pobreza, e se despeitam contra o mundo da ingratidão da fortuna. Aceitava sua condição como um fato natural e com certa filosofia prática, rara em mancebos.

- Pensando bem, é melhor assim, disse ele a Linda; se eu me formasse, teria ambições que não são para mim, e viria talvez a sofrer grandes dissabores; enquanto que ficando no meu canto, viverei tranquilo junto daqueles a quem amo. Para que há de a gente afligir-se por coisas que não valem senão dissabores, como vejo tantos fazerem por aí?

(ALENCAR, 2012, p. 55).

Diferente de Miguel, que tem sua importância diminuída na história, passando de protagonista à personagem lateral, existe a figura de Jão Fera, que toma uma trajetória oposta ao meio-irmão de Berta, quanto à sua relevância para o enredo. Inicialmente caracterizado como o grande vilão do romance, o Bugre, como é chamado, ascende a herói e protetor da filha de Besita de uma forma muito

peculiar. Jão faz parte da classe dos homens abandonados à própria sorte, desprovidos de qualquer amparo, “sem leis que o protejam como cidadão ou um Estado que garanta suas necessidades básicas.” (BARBOSA, 2012, p. 93). Esta condição será explicitada desde a sua origem, quando o narrador enfatiza que o facínora simplesmente apareceu na fazenda da família Galvão, sendo amparado pelo pai de Luís e tornando-se agregado e protetor do jovem. Sua situação de desamparo tem um papel relevante no entendimento dos mecanismos de poder daquele meio, pois enquanto agregado, Jão serve de instrumento de proteção dos que serve, a partir do exercício da violência, sem ser punido pelas leis, enquanto que na posição inversa, por sua conta e risco, é caçado e passível de punição, sendo preso duas vezes, inclusive.

O Estado existe e não existe; as leis existem e não existem. Se Jão Fera estiver sob a proteção dos “potentados”, as leis não valem para ele; se, ao contrário, não exercer o “ofício de camarada”, será “perseguido como um flagelo”, em nome da lei. Aponta, também, para um outro desdobramento desta contradição, a existência simultânea da lei, que proíbe o assassinato, e do costume de fazer justiça com as próprias mãos, ou melhor, com as mãos dos capangas. (BARBOSA, 2012, p. 95).

Cabe ressaltar que, apesar dessa posição ambígua do Estado acerca do julgamento dos seus atos não impede que Jão sustente um forte senso de justiça e um código de honra próprio, que se mostra inabalável desde a primeira parte do romance.

Jão Fera estremeceu:
 - Empenhei minha palavra! disse o capanga inflexível como a fatalidade.
 - Desempenha!
 - Se pudesse! exclamou Jão com o acento do desespero, e concluiu sucumbido:
 - Não tenho quarenta mil réis!
 Um riso estridente de cólera escarninha agitou o lábio de Berta.
 - Dinheiro? Por que não o roubas? Tens vexame? Um assassino que farta-se de sangue, com o escrúpulo de meter a mão na bolsa alheia. Ah! Ah! Ah!...
 A tortura que sofria Jão Fera não se descreve. Foi com a voz estrangulada por dores cruentas que ele balbuciou:
 - Jão Bugre é um homem de honra!
 (ALENCAR, 2012, p. 63).

Tais virtudes impedem, por exemplo, o personagem de roubar uma carteira quando em necessidade de angariar o dinheiro para saldar a sua dívida com Ribeiro, ou de quebrar o seu trato com o mesmo personagem a pedido de Berta, como vimos

no trecho acima. Uma justificativa primeira para que Jão mantenha a sua honra a qualquer custo, independente das necessidades que passe, pode ser explicada por ser esta virtude a única coisa que possui como homem livre pobre. Ainda, essa aura de honestidade do capanga é referida frequentemente pelo narrador ao longo do romance, fazendo com que o próprio leitor mude o seu julgamento sobre o personagem, conforme compreende o motivo de suas ações. Essa mudança também coloca um contraste com a figura de Luís Galvão, seu antigo companheiro, que ao ter o seu passado revelado para o leitor, perde consideravelmente a estima inicial que ostenta.

- Agora creio em tudo no que me disseram, e no que se pode imaginar de mais horrível. Que assassines por paga a quem não te fez mal, que por vingança pratiques crueldades que espantam, eu concebo; és como a suçuarana, que às vezes mata para estancar a sede, e outras por defastio entra na mangueira e estraçalha tudo. Mas que te vendas para assassinar o filho de teu benfeitor, daquele em cuja casa foste criado, o homem de quem recebeste o sustento; eis o que não se compreende; porque até as feras lembram-se do benefício que se lhes fez, e tem um faro para conhecerem o amigo que as salvou.

- Também eu tenho, pois aprendi com elas; respondeu o bugre; e sei me sacrificar por aqueles que me querem. Não me torno, porém, escravo de um homem, que nasceu rico, por causa das sobras que me atirava, como atiraria a qualquer outro, ou a seu negro. Não foi por mim que ele fez isso; mas para mostrar ou por vergonha de enxotar de sua casa a um pobre diabo. A terra nos dá de comer a todos e ninguém se morre por ela.

- Para ti, portanto, não há gratidão?

- Não sei o que é; demais, Galvão já pôs-me quites dessa dívida da farinha que lhe comi. Estamos de contas justas! Acrescentou Jão Fera com um suspiro profundo. Assim não era por ele que eu o queria poupar; mas por outra pessoa.

(ALENCAR, 2012, p. 62).

Nessa passagem, existe um contraste com a passividade de Miguel que pontuamos acima, já que Jão não aceita submeter-se aos mecanismos de dependência dos quais desfrutou anteriormente, como se saberá no desenrolar do romance. Assim, além da trajetória oposta entre os dois personagens, há uma consciência das desigualdades bastante aprofundada em Jão, que difere do conformismo de Miguel. Como resultado, este ascende socialmente enquanto aquele permanece na comunidade com Berta. Além disso, sobre o papel ambíguo de Jão Fera, que deixa de ser um assassino sanguinário para tornar-se o herói que protege a moça indefesa da história, Barbosa entende que o Bugre se torna uma espécie de “civilizador das elites” (ALENCAR, 2012, p. 104), ao impor justiça e punir os verdadeiros bandidos presentes naquela ordem conflituosa a que estão

condicionados os personagens da narrativa. A partir dessas características, pode-se aproxima-lo com outro herói alencariano, o índio Peri, de *O guarani*. Em ambos há uma origem incerta e mitificada, além deles possuírem características sobre-humanas, demonstradas pela série de façanhas protagonizadas nas narrativas.

Jão não é índio como Peri, mas certamente descendente de índio, como demonstra sua tez avermelhada e seu apelido de bugre. Seu passado é incerto e traz uma aura mítica que o eleva [...] Além disso, existem muitos pontos de contato entre Peri e Jão Fera: os dois moram em furnas, dominam de forma mítica e sobre-humana as forças da natureza, possuem um conhecimento profundo da natureza da floresta brasileira, têm sangue índio e não pertencem ao mundo da “casa-grande”. (BARBOSA, 2012, p. 56)

Contudo, é na relação com os habitantes da casa-grande que Peri e Jão Fera se diferenciam e tomam caminhos opostos, já que enquanto aquele se aproxima e protege a família Mariz fielmente até o final, este se distancia dos Galvão, indo morar em uma furna. Além dessa aproximação entre os romances alencarianos, pode-se comparar a posição de Jão com a trajetória de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas* (1956), por conta da situação precária em que os personagens se encontram e a consequente adesão ao mundo da dependência e da violência como forma de sobrevivência (BARBOSA, 2012, p. 94). Contudo, com o personagem de Guimarães Rosa essa trajetória se dá de forma oposta ao bugre de Alencar, apesar de ambos se mostrarem incapazes de viver sob um mundo regido pelas leis do Estado, que não comporta figuras desse tipo em suas fileiras. Sob esse aspecto, pode-se ressaltar que Jão Fera entra e sai da cadeia de acordo com a sua vontade, sem submeter-se às leis que teoricamente deveriam puni-lo. Contudo, essas transgressões cometidas por Jão não são gratuitas ou simplesmente com a motivação de cometer algum crime qualquer, e sim, com o intuito de impedir acontecimentos trágicos iminentes no romance.

Poderíamos argumentar que as cenas demonstrariam a incapacidade de Jão Fera para viver em um mundo regido pelo Estado. No entanto – e chegamos aqui a um ponto crucial para o bom entendimento do romance e de difícil exposição –, as duas fugas funcionam no livro como ações providenciais para a boa resolução dos problemas urdidos no enredo: as ações de Jão Fera, por mais incivilizadas e violentas que sejam, têm como consequência a quebra de um mecanismo violento repetitivo; mecanismo que trabalha contra a civilidade daquela sociedade. É a isso que nos referíamos acima quando apontávamos na personagem uma ambiguidade radical, a de ser a um só tempo bandido sanguinário e herói mitificado (BARBOSA, 2012, p. 102).

Esse “mecanismo violento” a que se refere Barbosa pode ser entendido, principalmente, como o assassinato de Berta por Ribeiro, repetindo o crime cometido contra a sua mãe anos atrás, ou também o próprio atentado a Luís Galvão, evitado também por Jão Fera. Entretanto, ainda aqui há uma contradição em jogo, já que para alcançar esse objetivo, através do qual se tornará de fato o herói do romance, o personagem se utilizará novamente da violência. Ou seja, ao mesmo tempo em que Jão age como um “civilizador das elites”, seu método se mostra completamente incivilizado já que parte de atos de violência.

Estamos de volta ao nosso modo de ser dual, às nossas ambiguidades e à “dialética rarefeita entre o não ser e ser outro”, temas tratados na primeira parte e que aparecem em Til, tanto no conteúdo – a existência concomitante do poder privado e público; a dialética entre norma e infração; a discussão sobre a civilidade e a barbárie –, quanto na forma literária – a dialética entre centro e periferia; o status civilizador e incivilizado dos atos de Jão Fera e do fazendeiro no enredo do livro; o papel de herói e de bandido de Jão Fera, a sua identidade tênue, sempre à beira de um ataque de falta de controle; a violência como antídoto à própria violência e como mecanismo repetitivo. A violência, aliás, é o tema de base do livro (BARBOSA, 2012, p. 109).

Outra questão de difícil resolução encarnada pelo protetor de Berta é quanto ao trabalho. Jão é um assassino que se utiliza de sua força para cumprir suas tarefas, ainda que de forma honrada, sem atacar pelas costas ou utilizar armas de fogo, mas que evita a todo custo ter de trabalhar na terra, mesmo que em dificuldades financeiras. O próprio personagem irá justificar a sua resistência pelo fato de não querer ser comparado a um escravo, atitude que era comum nas décadas que antecederam a abolição da escravatura.

Afora estes, não imaginava Jão Fera outros meios de ganhar dinheiro sem humilhação. O trabalho, ele o tinha como vergonha, pois o poria ao nível de escravo. Prejuízo este, que desde tempos remotos dominava a caipiragem de São Paulo, e se apurava nesse homem, cujo espírito de sobranceira independência havia robustecido a luta que travava contra a sociedade. Era a enxada para ele um instrumento vil; o machado e a foice ainda concebia que os pudesse empunhar a mão do homem livre; mas em seu próprio serviço, para abater o esteio da choça ou abrir caminho através da floresta. (ALÊNCAR, 2012, p. 107).

Dessa maneira, sendo um homem livre pobre, restaria a Jão submeter-se aos mecanismos de dependência e do favor, como ocorre nos primeiros anos de sua vida, em que protege e acompanha o jovem Luís Galvão. Segundo Barbosa, “um dos problemas básicos de Jão é a luta pela sua autonomia. É como se ele lutasse

contra o perigo de dois tipos de reificação, a da escravidão e a da proletarização” (BARBOSA, 2012, p. 108). Contudo, o facínora não resiste e, ao final da narrativa acaba por aceitar o trabalho braçal ao permanecer ao lado de Berta, fazendo parte da estranha comunidade dos que restaram em Santa Bárbara, no que poderia ser visto como uma mudança do conceito que equipara o trabalho livre com o trabalho escravo. Entretanto, nesse final, em que tem-se João rendido ao trabalho manual com uma enxada, vê-se uma espécie utopia negativa arquitetada por Alencar para a situação dos dependentes e dos homens pobres livres que vivem na periferia da casa-grande. Considera-se o termo “negativo”, pois, apesar da harmonia em que vivem na pequena comunidade amparada por Berta e formada por Zana, Nhá Tudinha, Brás e João Fera, existe a impossibilidade destes personagens se integrarem socialmente ao círculo da família Galvão, permanecendo como dependentes, enquanto que a “elite distraída” pode optar por deixar a localidade em busca de uma oportunidade melhor, integrando-se ao processo de modernização em curso no Brasil.

4 A POBREZA EM TRÂNSITO: OS RETIRANTES DE GRACILIANO RAMOS

Como havia sido pontuado no primeiro capítulo desse trabalho, dar-se-á um salto cronológico entre as obras, detendo-nos nos próximos capítulos em dois autores do Romance de 30 – Graciliano Ramos e Dyonelio Machado – após ter sido analisada a obra de José de Alencar. Assim, será discutida nesta terceira parte o romance *Vidas Secas*, de 1938, buscando analisar e comparar os aspectos que se mostram relevantes para a discussão sobre a pobreza na literatura brasileira. Inicialmente, assim como no romance alencariano, no autor alagoano é possível dividir sua obra a partir de um critério não cronológico. Dessa forma, Antonio Candido (2006, p. 101) classifica-a em três grandes grupos, “vinculados pela unidade de concepção da arte e da vida que podemos encontrar em todo grande escritor”:

Em primeiro lugar a série de romances escritos na primeira pessoa - *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* - que constituem essencialmente uma pesquisa progressiva da alma humana, no sentido de descobrir o que vai de mais recôndito no homem, sob as aparências da vida superficial (...) Em segundo lugar, as narrativas feitas na terceira pessoa, - *Vidas secas*, os contos de *Insônia* - comportando visão mais destacada da realidade, estudando modos de ser e condições de existência, sem a obsessiva análise psicológica dos outros. Em terceiro lugar encontramos as obras autobiográficas - *Infância*, *Memórias do cárcere* -, nas quais a subjetividade do autor encontra expressão mais pura e ele dispensa a fantasia, para se abordar diretamente como problema e caso humano. (CANDIDO, 2006, p. 101-102).

Apesar de se ter uma classificação muito menos complexa e diversa do que as encontradas nas críticas sobre a obra de José de Alencar, em Graciliano Ramos tem-se nitidamente uma objetividade muito maior (como veremos adiante), na qual está em jogo “um desejo intenso de testemunhar sobre o homem” (CANDIDO, 2006, p. 103), que une as obras entre si, independentemente do lugar em que estas se encontram. Ainda que não negue a unidade entre estas obras, Otto Maria Carpeaux (1987, p. 244), citando um depoimento de Aurélio Buarque de Holanda, anota que “cada uma das obras de Graciliano Ramos é um tipo diferente de romance.”, o que para o crítico seria uma espécie de busca de uma solução para um problema vital pelo romancista. Antonio Candido (2006, p. 144) também ressalta esse aspecto no conjunto das obras de Graciliano, dando destaque especial para *Vidas Secas*, ao afirmar que “Olhando no conjunto os seus quatro romances [*Caetés* (1933), *São*

Bernardo (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas*], sentimos que, se cada um deles representa uma experiência nova, *Vidas Secas* talvez seja o mais diferente”, e em seguida o crítico aponta para a sua composição característica, que não é contínua, e para o fato de o mesmo não conter um “protagonista absorvente” (CANDIDO, 2006, p. 145), tal como nas narrativas anteriores do autor.

Comentando sobre essa característica das obras, Alfredo Bosi (1983) acrescenta que este aspecto contribui para a inexistência dos romances cíclicos em Graciliano Ramos, tal como ocorre com José Lins do Rego, por exemplo. Entretanto, existem certos aspectos formais que se mostram constantes nestas narrativas, tais como a correção da sua escrita, que elimina tudo o que é supérfluo, sem ignorar a expressividade da sua linguagem, alcançando um estilo conciso e impessoal,¹¹ principalmente nas obras escritas em terceira pessoa, como é o caso de *Vidas Secas*. É notável também que há um pessimismo nas narrativas do autor alagoano,¹² que reprime qualquer tentativa de sentimentalismo por parte dos seus narradores, mostrando uma espécie de *secura* do mundo que está em jogo. Cabe notar que esses aspectos não surgem de maneira definitiva do primeiro ao último romance, mas são aprofundados e aprimorados a cada obra, chegando ao seu ápice de complexidade e técnica em *Angústia* (1936).

Tecnicamente, *Angústia* é o livro mais complexo de Graciliano Ramos. Senhor dos recursos de descrição, diálogo e análise, emprega-os aqui num plano que transcende completamente o Naturalismo, pois o mundo e as pessoas são uma espécie de realidade fantasmal, colorida pela disposição mórbida do narrador. (CANDIDO, 2006, p. 113).

Certamente, o principal aspecto dessa complexidade encontrada em *Angústia* é a sua construção fragmentada, em que a narrativa inconstante guiada pela voz de Luís da Silva é sustentada pelo que o crítico identifica como um “tempo novelístico tríplice”, formado pela realidade objetiva, a referência ao passado e, por fim, pela visão deformada do próprio narrador acerca dos fatos (CANDIDO, 2006, p. 107). Esse procedimento irá culminar numa visão distorcida da realidade, que se

¹¹ Sobre essa postura do romancista, Antonio Candido (2006, p. 144) sintetiza muito bem esse procedimento, ao dizer que: “Esse medo de encher linguiça é um dos motivos da sua eminência, de escritor que só dizia o essencial e, quanto ao resto, preferia o silêncio [...] nunca aumentava, só cortava, cortava sempre, numa espécie de fascinação abissal pelo nada – o nada do qual extraíra a sua matéria”.

¹² Carpeaux (1987, p. 247) comenta essa questão em seu ensaio e, ao discutir *Vidas Secas*, afirma ser o “romance relativamente mais sereno, relativamente mais otimista” de Graciliano.

mostra incompleta e, por vezes, inverossímil, apontando para uma crise permanente do Eu para com a realidade que o cerca, provocando o dilaceramento simbólico e progressivo do personagem. Com relação a essa trajetória de Luís da Silva, é possível aproximá-la à constatação de Adorno (2003, p. 58) sobre as narrativas contemporâneas, nas quais “a alienação torna-se um meio estético para o romance”. Contudo, o que ocorre no romance de Graciliano é muito mais um deslocamento da representação objetiva da realidade para um mergulho na subjetividade alienada de Luís da Silva. Entretanto, diferente do exemplo apresentado por Adorno, com o romance kafkiano, no qual ocorre o encurtamento da “distância estética”, em *Angústia*, Graciliano não chega a esse extremo, mantendo-se, de certa forma, preso à herança da narrativa realista, tão importante para a obra de Graciliano Ramos.¹³

A construção dessa visão fragmentada será fundamental para a estrutura narrativa existente em *Vidas Secas*, romance seguinte do autor, constituído por capítulos interdependentes que se relacionam de forma singular uns com os outros, formando no conjunto uma espécie de justaposição de ângulos parciais. Com relação à independência ou não dos capítulos da narrativa, será dada maior atenção em seguida. Por enquanto, interessa notar a mudança da voz narrativa da primeira para a terceira pessoa do discurso na passagem de *Angústia* para *Vidas Secas*, que somada a essa organização dos capítulos (supostamente) interdependentes, mostra uma transferência da problemática do Eu para o nível da estrutura do romance, como aponta Luís Bueno (2006, p. 642): “o problema de representar o outro através da literatura passa para a estrutura, saindo da esfera da tematização de conflitos”. Ainda, é a partir da história de Fabiano e sua família que temos o que Antonio Candido (2006, p. 131) caracteriza como uma bifurcação da obra de Graciliano, considerando a divisão esboçada no início desse capítulo. Outro aspecto importante relacionado ao romance de 1938 é o fato de se tratar do primeiro romance de Graciliano em que a representação da pobreza é tematizada de forma mais enfática

¹³ Como vai além da alçada deste trabalho, preferimos não prolongar o desenvolvimento dessa questão, somente citada aqui como uma possibilidade de leitura para *Angústia*, em especial. Em resumo, uma possível hipótese para o desenvolvimento da questão é que o que está em jogo, nessa relação, é a necessidade de se identificar qual tipo de Realismo está em pauta em cada obra, considerando, principalmente, o fato de Graciliano possuir, como romancista, uma filiação estética mais tradicional, vinculada ao Realismo, em especial. Ainda em *Angústia*, temos o fato de o uso da primeira pessoa do discurso realizar um deslocamento importante do objeto representado para o narrador, para seu ressentimento. Além disso, a passagem da função de pena de aluguel, para autor de sua própria obra, de certa forma, está fundada na eliminação de Julião Tavares. Esse núcleo faz com que a objetividade seja matizada pelo ressentimento de classe.

do que nas obras anteriores. Não que essa representação já não ocorresse anteriormente, porém, estamos nos referindo à intensidade dessa na história de Fabiano e sua família, sendo um dos eixos centrais da problemática discutida pela mesma.

Em lugar de contentar-se com o estudo do homem, Graciliano o relaciona aqui intimamente ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região. Mas conserva, sob a objetividade da terceira pessoa, o filete da escavação anterior [...] vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas. (CANDIDO, 2006, p. 114).

Essa “consciência frouxa” dos personagens de que fala o crítico irá se apresentar na incompreensão latente do mundo que rodeia a família de retirantes ao longo dos capítulos, e na incapacidade de manifestarem-se apropriadamente os seus anseios e dúvidas naquele mundo, impedindo qualquer tipo de contradição à ordem imposta. Ainda, essa dificuldade de comunicação (que será abordada em seguida nesse capítulo), será a principal causa para que, em *Vidas Secas*, o autor abandone a narração em primeira pessoa, suprimindo grande parte dos diálogos, já que a precariedade dos personagens não conseguiria sustentar a narrativa por si só (CANDIDO, 2006, p. 65). Dotado de poucos recursos de expressão, Fabiano e sua família, sofrem com uma espécie de isolamento em suas interioridades limitadas, e são amparados por um narrador em terceira pessoa que se utiliza do discurso indireto livre¹⁴ para emprestar-lhes os meios necessários para se contar a sua história (BUENO, 2006, p. 82). Pressupondo um narrador mais distanciado dos seus personagens, Alfredo Bosi (1983) relaciona o uso desse discurso, quase sempre no modo condicional, aos ciclos das secas e das chuvas na região nordeste, pois neste está implícita a dúvida dos personagens de quando o tempo das chuvas virá para aplacar a seca da região. Sendo assim, tem-se no romance a materialização da pobreza através do que Candido (2006, p. 113) irá definir como uma ligação íntima entre a família de retirantes e o “drama social e geográfico da sua região”, como veremos em seguida.

¹⁴ Na verdade, não se trata simplesmente da utilização de um discurso indireto livre, como veremos em seguida, mas sim, de um discurso específico, em que o narrador assume a visão do personagem, tomando para si, até mesmo a expressão dos monólogos dos personagens.

4.1 A DEPENDÊNCIA ESTRUTURAL

A conhecida concepção de *Vidas Secas*, escrito em capítulos soltos como se fossem pequenos contos independentes, reunidos posteriormente em um livro, levanta uma série de hipóteses acerca desse conjunto de narrativas que forma o romance¹⁵. Composta ao todo de treze capítulos, a história de Fabiano e sua família encerra o grupo de romances em primeira pessoa de Graciliano Ramos, formado por *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, e se inscreve no segundo conjunto, elaborado por Antonio Candido (2006, p. 63), das narrativas em terceira pessoa, conforme mencionamos anteriormente. Quanto a essa classificação, pode-se aprofundar o seu entendimento e acrescentar o apontamento feito pelo próprio crítico de que *Vidas Secas* “pertence a um gênero intermediário entre romance e livro de contos”, pois é “constituído por cenas e episódios mais ou menos isolados.”, que se mostram solidários entre si no contexto em que são apresentados. Tal afirmação nos serve de base para iniciar-se a discussão da crítica acerca da fragmentação e da classificação do gênero da obra, e a sua consequência para a tematização dos homens pobres e livres no sertão nordestino, que será discutida nesta parte do trabalho.

De acordo com o levantamento feito por Luís Bueno (2006, p. 642), foi Lúcia Miguel-Pereira, em 1938, no *Boletim de Ariel*, quem primeiramente chamou a atenção para a estrutura de *Vidas Secas*, questionando a sua unidade: “Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza”. Este questionamento, segundo o crítico, teria dado abertura para que Rubem Braga, também no ano do lançamento da obra, pudesse afirmar

¹⁵ Sobre esse aspecto, temos em Bueno (2006) a transcrição do relato de Rubem Braga, publicado originalmente em 1938 no *Diário de Notícias*, no qual ele diz ter testemunhado a concepção de *Vidas Secas*, publicado em capítulos separados que, posteriormente, foram reunidos na forma que conhecemos. Além desse relato, existe uma carta de Graciliano Ramos a João Condé em que o romancista lista os capítulos do romance por sua data de concepção, que no total somam cerca de cinco meses de escrita. Porém, o depoimento mais curioso do autor sobre o romance está na crônica *Alguns tipos sem importância*, de 1939, em que Graciliano mostra pouca importância para a gênese do romance, ao dizer que “Em 1937 escrevi algumas linhas sobre a morte duma cachorra, um bicho que saiu inteligente demais, creio eu, e por isso um pouco diferente dos meus bípedes. Dediquei em seguida várias páginas aos donos do animal. Essas coisas foram vendidas, em retalho, a jornais e revistas. E como José Olympio me pedisse um livro para o começo do ano passado, arranjei outras narrações, **que tanto podem ser contos como capítulos de romance**. Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia, as últimas criaturas que pus em circulação.” (GARBUGLIO, 1987, p. 122, p. 122)

que *Vidas Secas* seria um “romance desmontável” (BRAGA apud BUENO, 2006, p. 642), em uma expressão que acabaria sendo largamente aceita por muitos críticos para o entendimento da estrutura do romance. A repercussão do termo seria vista em um dos primeiros ensaios de maior fôlego acerca da obra de Graciliano Ramos, no qual Álvaro Lins (1997) compactua com a ideia de Rubem Braga acerca da estrutura da narrativa – a qual classificará como uma novela – porém criticando a sua suposta fragmentação, no que considera o maior defeito da obra, em contraposição à qualidade da matéria narrada.

Tendo sido construída em quadros, os seus capítulos, assim independentes, não se articulam formalmente com bastante firmeza e segurança. Cada um deles é uma peça autônoma, vivendo por si mesma, com um valor literário tão indiscutível, aliás, que se poderia escolher qualquer um, conforme o gosto pessoal, para as antologias. (LINS, 1997, p. 152).

A afirmação se completa em seguida com a anotação de que a qualidade dos capítulos se mostraria oposta à qualidade formal do romance, já que “a falta de unidade formal (...) não se verifica na parte do assunto” (LINS, 1997, p. 152). Apesar disso, o crítico considera que *Vidas Secas* seria o ponto alto da produção do autor, que “pela primeira vez se libertou por inteiro de algumas quedas no mau gosto ou na vulgaridade de expressão” (LINS, 1997, p. 154). A partir dessas considerações, é notável a preocupação de Álvaro Lins com a construção do romance e a autonomia de cada capítulo, ainda que de qualidade indiscutível, para com relação à unidade da obra e a sua articulação interna, não verificada por ele.

Também considerando a existência de uma estrutura fragmentária no romance, mas sem tê-la necessariamente como um defeito, Affonso Romano de Sant’Anna (1990) analisa o conjunto dos capítulos de *Vidas Secas* sob o viés estruturalista, aprofundando a ideia de “romance desmontável” proposta por Rubem Braga, e indo além, ao colocar que o arranjo dos capítulos não necessariamente seguiria um critério definido: “Estamos, sem dúvida, diante de uma obra singular onde os personagens não passam de figurantes, onde a estória é secundária e onde o próprio arranjo dos capítulos do livro obedece a um critério aleatório” (SANT’ANNA, 1990, p. 168). Para chegar a essa conclusão, Affonso Romano estabelece primeiramente um critério binário de divisão dos personagens da história, separando a família em duas categorias: a dos elementos humanos (Fabiano, sinha

Vitória, menino mais novo e menino mais velho) e dos infra-humanos (Baleia e papagaio), o que permitiria a permutabilidade entre os participantes desse modelo, e explicaria o aspecto de antrope e zoomorfização destes, verificado ao longo da narração e apontado por outros críticos também, como Antonio Candido (2006) e Otto Maria Carpeaux (1987). Já com relação à unidade da obra, esta não estaria na ordenação dos capítulos do livro, mas seria garantida pelo que Affonso Romano chama de “motivos recorrentes” e “motivos-personagens”,¹⁶ que seriam categorias dotadas de uma recorrência intercambiável na obra ao longo das suas partes.¹⁷ Segundo o autor, “tais motivos escondem o significado que o discurso não oferece abertamente” e, dada a sua recorrência e permutabilidade entre eles, acabam por formar “desenhos [que] se repetem isometricamente (...) sobre o tecido narrativo” (SANT’ANNA, 1990, p. 169). Além disso, a técnica da recorrência, em Graciliano Ramos, seria um procedimento bastante usual e verificável em outras obras, conforme aponta Affonso Romano, ao relacionar a repetição das ideias (em *Angústia*), dos personagens (em *Infância*) ou de um episódio contado com alguma variação (como em *Infância* e *Vidas Secas*).

A ideia principal desse modelo, quanto à ordenação dos capítulos do romance, baseia-se, em parte, na consideração feita por Antônio Candido (2006, p. 65) acerca da ordenação dos episódios de *Vidas Secas* que, em seu conjunto, formariam uma espécie de políptico ou rosácea, “cuja cena final venha encontrar a do princípio”. Tal afirmativa, na verdade, acaba por relativizar a definição de “romance desmontável” de Rubem Braga e, segundo Luís Bueno (2006), essa constatação feita pelo crítico se deteria em dois problemas principais:

¹⁶ De acordo com a separação do crítico, os motivos recorrentes somariam quinze : (1) a paisagem seca; (2) os urubus procurando mortos; (3) a zoomorfização e antropomorfização das criaturas; (4) pessoas figuradas como coisas; (5) o problema da linguagem e expressão dos figurantes; (6) o silêncio na natureza e nos personagens; (7) o papagaio; (8) os pensamentos fragmentados dos personagens; (9) os preás; (10) seu Tomás da bolandeira; (11) o vestido de ramagens vermelhas de Vitória; (12) o patrão/proprietário opressor; (13) a cama de varas de sinhá Vitória; (14) as cobras mortas no terreiro; (15) o soldado amarelo. Já os motivos personagens, mais evidentes, seriam apenas cinco: (16) Fabiano; (17) Vitória; (18) o menino mais velho; (19) o menino mais novo; (20) Baleia. (SANT’ANNA, 1990, p. 170-171).

¹⁷ O autor esboça um grande quadro em que faz o cruzamento entre os “motivos recorrentes” e os capítulos da obra, seguido de uma descrição minuciosa de cada um destes motivos (SANT’ANNA, 1990, p. 172) que preferimos não reproduzir na íntegra, por extrapolar nosso interesse nesse trabalho.

Em primeiro lugar, parecia querer deixar claro que o caráter fragmentário do livro não representava contradição com o universo primitivo que explora tematicamente. Explicando melhor: parece haver uma preocupação em afastar esse caráter fragmentário de “*Vidas Secas*” (...) Em segundo lugar, frisa ele o caráter circular da narrativa, o fato de o primeiro e o último capítulo se encontrarem. Como é fácil perceber, sutilmente se afasta da hipótese de que o romance seja totalmente desmontável havendo uma relação forte entre suas extremidades que não poderia ser rompida. (BUENO, 2006, p. 643).

Diferentemente do que foi proposto por Lúcia Miguel-Pereira, que coloca os capítulos de *Vidas Secas* como “quadros isolados”, como foi visto acima, a formulação de Antônio Candido (2006), sobre o desenho de um políptico na ordenação dos episódios, seria retomada por Rui Mourão (1971), que, ao analisar a obra, acrescenta um novo elemento, que refutaria o que qualifica de “caráter estático” na definição de Candido. Para o crítico, os capítulos de *Vidas Secas* se integram em torno de um eixo comum, dando unidade à obra, o que refutaria a hipótese do aspecto desmontável da mesma. Entretanto, o fato de haver nove capítulos que tratam das personagens da obra, segundo o crítico, teria a função de ressaltar a solidão dos personagens, o que seria enfatizado pela incapacidade de expressão verbal dos mesmos, levando-o a qualificar a narrativa como um “drama de uma impossibilidade de comunicação humana” (MOURÃO, 1971, p. 121).

Retomando o levantamento feito por Luís Bueno (2006), acerca da crítica e dos estudos que versam sobre a estruturação de *Vidas Secas*, pode-se acrescentar dois trabalhos importantes para a discussão estrutural do romance: o primeiro de Letícia Malard (1981) e o segundo de Fernando Cristóvão (1975). Sobre o primeiro estudo, *Ensaio de Literatura Brasileira – ideologia e realidade em Graciliano Ramos*, a autora procura comprovar o caráter moderno da obra do autor alagoano, ao explicitar a importância da dimensão espacial do romance, já que o tempo seria um aspecto ausente (MALARD apud BUENO, p. 644). Além disso, Malard afirma que de todos os capítulos, somente “Baleia” teria uma estrutura de conto, fato que leva Bueno (2006, p. 645) a ressaltar, conseqüentemente, a falta de autonomia dos episódios, contradizendo a tese da autora quanto ao caráter desmontável do romance. Essa contradição se acentua quando a autora afirma que há uma “relação temporal sutil” entre os capítulos, pois existem referências a episódios anteriores em alguns deles, o que também tornaria discutível a afirmação anterior, relativa à ausência de tempo no romance. Além disso, ao tentar comprovar o caráter desmontável da obra, a relação se torna mais confusa, pois, de acordo com Malard,

somente três capítulos poderiam aparecer em qualquer parte do romance, enquanto que cinco deles jamais poderiam ocorrer em outros pontos da história. Ainda, para tal reordenação, deveriam ser seguidos critérios específicos e restritos, que limitariam diretamente o procedimento. Por fim, a autora diz que é possível ler-se *Vidas Secas* a partir de qualquer capítulo, desde que se tenha um conhecimento prévio da matéria do romance.

Já no segundo trabalho citado, *Graciliano Ramos – Estruturas e valores de um modo de narrar* (1975), o autor ressalta a importância da ordenação dos capítulos de *Vidas Secas*, ao contrário do estudo anterior, já que para Fernando Cristóvão, tal aspecto desempenharia uma importante função na obra.¹⁸ Apesar disso, o autor considera que alguns capítulos (em especial os que figuram no meio do romance) poderiam aparecer em outra ordem, desde que obedeçam a certas condições, por conta das referências internas que estes guardam entre si. Sobre essa possibilidade de permuta entre os capítulos, em especial no caso de “Menino mais Novo” e “Menino mais Velho”, Cristóvão (1975) atenta para a hierarquização na apresentação dos personagens da família de retirantes, que ocorre na seguinte ordenação: primeiro Fabiano, seguido de sinha Vitória, o Menino mais Novo, o Menino mais Velho e, por último, Baleia, exatamente como ocorre na sumarização do próprio romance e em capítulos como “Mudança”, por exemplo. Além disso, “Este esquema é aliás repetido com poucas variantes dentro da estrutura de alguns capítulos, como por exemplo em ‘Inverno’, que repete rigorosamente a ordem observada no romance, até na precedência afetiva dada ao filho mais novo sobre o mais velho.” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 176).

Entretanto, Luís Bueno (2006) questiona essa possibilidade de permuta entre os episódios citados, baseando-se em um duplo movimento que garantiria a ordenação dos capítulos em *Vidas Secas*, e que Cristóvão (1975) chama de “euforia” e “disforia”. De acordo com esses movimentos, do início da narrativa até o capítulo “Festa” predominaria a “fase da euforia”, em que estariam compreendidos “episódios duma relativa prosperidade, quanta é possível para a família dum vaqueiro” e, após, “adensam-se as dificuldades” e a narrativa entra na “fase da disforia” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 165-166), que duraria até o final do livro. Com

¹⁸ Luís Bueno (2006) comenta que a constatação do autor luso é fundamental para privilegiar a unidade da obra, apesar dele discutir também a possibilidade de permuta entre os capítulos, considerando somente a importância da fixação do primeiro e do último episódio, retomando a afirmação de Candido (2006) que citamos anteriormente, sobre a ligação circular entre estes.

relação a esse movimento, Bueno (2006, p. 650) acrescenta que, mais que um estado de “euforia e disforia, o que temos é um movimento de escassez ou insegurança para a satisfação ou segurança e, posteriormente, o movimento oposto, da satisfação para a escassez”, isto porque, como o crítico ressalta, não se poderia considerar o primeiro capítulo de *Vidas Secas* como um estado positivo (seja qual for a nomenclatura usada para tal condição), já que Fabiano e sua família não iniciam em uma situação positiva quanto ao seu destino.

Nesse ponto, pode ser retomada a observação feita por Antônio Candido (2006), sobre a ligação entre o último e o primeiro capítulo da obra, que estabelece um caráter circular da mesma, para se acrescentar a observação feita por Bueno (2006) sobre a única referência temporal clara dentro do romance, encontrada no capítulo “Soldado Amarelo”. Neste, o narrador descreve o encontro de Fabiano com o soldado que nomeia o episódio, e que “um ano antes, o levava à cadeia” (RAMOS, 1997, p. 99), no terceiro capítulo da narrativa. Para o crítico, além de essa ser a principal referência temporal na obra, nela “o narrador faz um corte linear no desenho circular que o tempo assume nas linhas gerais do romance” (BUENO, 2006, p. 650). Evidência que somada à constatação de haver em *Vidas Secas* somente referências a eventos anteriores nos capítulos, demonstra que “tudo o que se passa entre ‘Cadeia’ e ‘O Soldado Amarelo’ ocorre no período de um ano e nos é apresentado em ordem cronológica” (BUENO, 2006, p. 650). Essa leitura é chave para se entender que há uma ordenação específica na obra, ao contrário das hipóteses que trabalham com o caráter desmontável da mesma que se viu acima. Isso porque, segundo o crítico, se for levado em consideração o conteúdo destes dois capítulos, ver-se-á que o problema de Fabiano com relação à cadeia irá se resolver apenas em “O Soldado Amarelo” e, considerando que “Cadeia” é o terceiro capítulo do livro, enquanto que “O Soldado Amarelo” é o décimo primeiro (em um total de treze), existe a possibilidade de dividir-se a obra em duas partes iguais, estando o capítulo “Inverno” na posição central dessa divisão, e restando seis capítulos anteriores e seis posteriores, que se espelhariam entre si.

Não é novidade afirmar que há uma relação especular entre o primeiro e o último capítulo. Se em “Mudança” o que se narra é a passagem de um período ruim, de seca, para um período bom, sem seca, em “Fuga” temos exatamente o oposto: o início da seca. Como vimos, esse é mesmo o argumento de que Antonio Candido lança mão para relativizar a aparente intercambialidade entre os capítulos. (BUENO, 2006, p. 651).

Esse aspecto de espelhamento entre os episódios é exaustivamente comprovado pelo crítico nas páginas seguintes, nas quais são comparados entre si os capítulos restantes, nos pares formados por eles: “Fabiano” e “O mundo coberto de penas”, “Sinha Vitória” e “Contas”, “O Menino mais Novo” e “Baleia”, “O Menino mais Velho” e “Festa”, além da relação citada acima entre “Cadeia” e “O Soldado Amarelo”, mostrando que há um movimento específico nessa reprodução, que se explicaria pelos estados de “escassez ou insegurança” e de “satisfação ou segurança”, conforme colocado acima. Além disso, por essa leitura, pode-se agregar o “caráter solidário dos capítulos” que Rui Mourão (1975) descreve, e que será importante para ressaltar a solidão dos personagens e o seu drama da incomunicabilidade humana em *Vidas Secas*, e que será o foco na parte seguinte desse trabalho.

4.2 A POBREZA INCOMUNICÁVEL

Nos parágrafos anteriores desse capítulo, serão discutidas algumas especificidades de *Vidas Secas* com relação à produção ficcional de Graciliano Ramos, principalmente por esta ser uma obra narrada em terceira pessoa, diferentemente das anteriores, e por conta da sua estrutura fragmentária, que tem seu sentido ampliado ao entender-se a importância da sua montagem que, como foi visto, obedece a critérios específicos. Paralelamente a essa problemática, há o aspecto da expressão dos personagens na obra, o que não é totalmente inédito na produção do autor, mas que se apresenta de maneira distinta aqui. Enquanto nos romances anteriores – *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* – os protagonistas discutem em vários momentos o sentido da sua expressão através da linguagem, em *Vidas Secas* esse aspecto será uma grande barreira para Fabiano e sua família, não apenas como uma limitação formal, mas também como um problema incontornável entre estes e a possibilidade de acesso ao mundo no qual esta faculdade se mostra imprescindível.

Ainda que a composição escrita de *Vidas Secas* não seja objeto de tantas discussões pela crítica quanto à estrutura do romance, acredita-se que há uma ligação estrita entre esses dois aspectos, bem como para com a própria composição ficcional de Graciliano, frequentemente caracterizada como livre de temas acessórios desnecessários. Assim, tem-se na expressão precária dos personagens

da narrativa um aspecto fundamental para a compreensão do romance e a sua organização, principalmente quanto à representação da pobreza na literatura brasileira, que é o ponto que nos interessa em especial nesse trabalho. Quanto à composição ficcional de Graciliano, não são raras as alusões à sua predileção por buscar uma composição sucinta, como relata Carpeaux (1987, p. 243): “É muito meticoloso. Quer eliminar tudo o que não é essencial (...) seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras (...) para guardar apenas o essencial”. Outros estudiosos da obra do romancista também concordam com tal característica, que é determinante para a caracterização do seu estilo, com relação a outros autores consagrados do mesmo período, como José Lins do Rego e Jorge Amado.¹⁹

Em princípio, ver-se-á que há uma diferença formal expressa em *Vidas Secas*, por conta do uso de um narrador em terceira pessoa, presumidamente distanciado dos seus personagens e que exerce a função principal de emprestar os recursos necessários para o desenvolvimento da narrativa. Ainda, há nesse narrador um discurso específico que, por vezes, se confunde com o discurso dos próprios personagens, como nesta passagem do capítulo “Fabiano”:

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.
Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. **E, pensando bem, ele não era homem**: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. (RAMOS, 1997, p. 18, grifo nosso).

Para Alfredo Bosi (1987), nesse trecho, no qual Fabiano debate consigo mesmo sobre a sua constituição, confundindo-se com os animais do sertão por conta de suas condições precárias de existência, tem-se a mistura entre a voz do narrador e a do personagem na oração destacada em negrito: “E, pensando bem, ele não era homem”. Para o crítico, esse seria um exemplo da dificuldade proporcionada pela leitura de *Vidas Secas* para a separação entre os discursos do narrador e do personagem (BOSI, 1987, p. 387), pois no trecho em questão não se conseguiria definir claramente qual das vozes emite a sentença. Além disso, na mesma passagem, é que o crítico vê a existência de uma simpatia de Graciliano

¹⁹ Sobre tal aspecto, Carpeaux (1987, p. 243) fala em um “estilo amusical, adinâmico” de Graciliano Ramos, em comparação com José Lins do Rego, o que representaria uma expressão classicista do autor de *Vidas Secas*.

para com os retirantes através do seu narrador,²⁰ e que, por conta disso, nem sempre se apresentaria descolado do discurso presente na obra, pois afirma que “Graciliano recolhe aqui a palavra e a verdade do seu vaqueiro e reforça-as com o aval do narrador que tudo sabe” (BOSI, 1987, p. 388).

Contudo, Luís Bueno (2006) discorda dessa simpatia do narrador para com seus personagens, ao colocar, através do estudo de Frederick G. Williams, que estabelece “três formas de acesso que o autor tem para representar o mundo do sertanejo”²¹, que não há necessariamente um discurso predominante na voz narrativa para resolver o problema que chama de “a representação do outro” em *Vidas Secas*.

Para preservar o outro e ao mesmo tempo evitar a falsa simpatia, é preciso representá-lo como outro mesmo, distante como todo outro é em *Angústia*. O desafio seria construir um discurso em que as duas vozes ecoassem independentemente. E o caráter absolutamente único de *Vidas Secas* vem exatamente daí: em todos os seus níveis de organização, as duas vozes convivem, construindo uma substância única, mas na qual se pode identificar os dois elementos que a formam. (BUENO, 2006, p. 659-660).

Ou seja, mesmo que tenhamos uma maneira de identificar claramente esses dois elementos de que fala o crítico, que constituem uma “substância única”, não tem-se o que Bosi (1983) qualifica como um corte nítido entre o narrador e Fabiano, e que levaria o primeiro a emitir julgamentos morais sobre os membros da família de retirantes ao longo da história, através do que qualifica como o “olhar de cima do narrador” (BOSI, 1987, p. 198). Essa “substância única”, que forma o discurso de *Vidas Secas*, não é organizada à revelia do narrador, que exerce uma função imprescindível na obra, como uma espécie de “procurador dos personagens”, nos termos de Antonio Candido, objetivando aquele discurso em questão.

²⁰ Cabe notar que Álvaro Lins (1997, p. 152) também comenta essa suposta simpatia de Graciliano para com os personagens principais de *Vidas Secas*, ao afirmar que: “ele se mostra mais humano, sentimental e compreensivo, acompanhando o pobre vaqueiro Fabiano e sua família com uma simpatia e uma compaixão indisfarçáveis”.

²¹ De acordo com Bueno, o autor divide os capítulos de *Vidas Secas* em três tipos possíveis: “a) capítulos que são episódios; b) capítulos que são situações, e c) capítulos que são monólogos interiores” (p. 77) e defende a ideia do espelhamento entre eles, em que um tipo corresponderia outro, do mesmo tipo, na segunda metade da obra (BUENO, 2006, p. 659).

Para chegar lá, Graciliano Ramos usou um discurso especial, que não é monólogo interior e não é também intromissão narrativa por meio de um discurso indireto simples. Ele trabalhou como uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz uma certa objetividade de relator. Mas quer fazer as vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele. Resulta uma realidade honesta, sem subterfúgios nem ilusionismo, mas que funciona como realidade possível. (CANDIDO, 2006, p. 150).

Essa relação, entre narrador e personagem, é fundamental para a organização do discurso presente na obra, já que estes não conseguem comunicar com clareza o que pretendem dizer ao longo da narrativa, seja pela falta de recursos ou pela incapacidade de compreenderem-se uns aos outros. Contudo, sobre esse discurso específico utilizado por Graciliano Ramos, o crítico não chega a estabelecer categorias específicas do mesmo, tão característico do narrador de *Vidas Secas*.

Sobre essa questão, Rolando Morel Pinto (1987) irá aprofundar o seu entendimento, ao delimitar as características desse estilo de escrita, que suprime tudo o que não é essencial (como vimos anteriormente no apontamento de Carpeaux), ao encontrar na análise das estruturas frásicas de Graciliano o que chamará de estilo “Veni-vidi-vici”. A expressão, retirada do estudo de Helmut Hatzfeld, caracteriza um discurso extremamente enxuto, que raramente se utilizaria da subordinação, reduzindo-se ao essencial na sua enunciação, tal como ocorre com o autor alagoano.

[...] a concisão da frase será levada ao extremo, sem, no entanto, e aqui será um dos pontos altos de sua arte, perder o leitor nada de essencial para a compreensão do drama, nas sutilezas e intensidades. Reduzem-se os diálogos, excluem-se as partículas lógicas de conexão e passam a predominar decisivamente as orações simples, o período coordenado assindético, estilo que Helmut Hatzfeld denominou de “Veni-vidi-vici”, o estilo de ‘notas’ ou ‘diário’, e as frases nominais. A subordinação restringe-se ao mínimo, predominando as cláusulas temporais, de importância lógica para o relato, e as orações relativas, das quais o autor extrai alguns efeitos estilísticos. (PINTO, 1987, p. 255).

A análise do crítico versará cronologicamente por cada um dos romances ficcionais do autor, nos quais aponta a maior ou menos incidência dessas características que compõem o estilo identificado por de Hatzfeld. Além disso, Rolando Morel (1987, p. 256) compara a técnica de “sucessão de frases rápidas” ao procedimento de montagem cinematográfica que, por momentos, daria a “sensação unitária de um quadro” nas descrições de Graciliano, como no exemplo a seguir, em

que Fabiano reflete sobre a necessidade de deixar a fazenda nos momentos finais da narrativa: “Alargou o passo, desceu a ladeira, pisou a terra de aluvião, aproximou-se do bebedouro. Havia um bater doido de asas por cima da poça de água preta, a garrancheira do mulungu estava completamente invisível. Pestes” (RAMOS, 1997, p. 110). Sensação essa que será de importância fundamental para a constituição de *Vidas Secas*, já que “a falta de complicação psicológica daqueles poucos espíritos que povoam as páginas do romance, a quase absoluta ausência das cousas, na composição do seu mundo material, não podia ser expressa noutra linguagem” (RAMOS, 1997, p. 257). Contudo, tal afirmação não se mostra tão clara, se for considerado o entendimento de que não há uma divisão exata entre os discursos do narrador e dos personagens, ao menos em todas as passagens do romance, e que permitiria, supostamente, saber-se qual é a linguagem de cada um dos elementos envolvidos. Além disso, tal afirmativa – com a qual não concordamos, pois acreditamos que há a existência de uma consciência não tão rasa em Fabiano, que, no entanto, não consegue expressá-la adequadamente – se aproxima da tese de Álvaro Lins (1997) acerca da inverossimilhança de São Bernardo, a qual estende para o entendimento de *Vidas Secas*, ao colocar que “Mesmo com um narrador impessoal, aliás, ainda subsistiria alguma inverossimilhança, pois aquele personagem [Fabiano], como aparece no romance, não podia ter a vida interior que lhe atribui o romancista” (LINS, 1997, p. 147).

Entretanto, haverá uma espécie de compensação desse vazio discursivo dos personagens através da descrição dos gestos dos personagens, bem como da natureza árida que os cercam, e que forma o contexto expressivo da obra. Esses recursos descritivos citados por Rolando Morel (1987), existentes nos episódios de *Vidas Secas*, e que se assemelham ao procedimento cinematográfico de encadeamento das cenas, podem ser exemplificados na passagem em que ocorre a agressão do soldado amarelo a Fabiano. Neste, há uma sucessão de frases nominais entrecortando a descrição do cenário onde se encontrava o retirante após o encontro com o representante da lei. Para o crítico, com esse episódio, “a intenção do autor foi dar sensação de vida real, focalizando a simultaneidade de várias ações, como se a câmera fotográfica fixasse flagrantes da existência rotineira do pequeno povoado do interior nordestino” (PINTO, 1987, p. 258). Abaixo, transcreve-se um trecho do capítulo citado, em que pode ser notado esse procedimento apontado pelo crítico na obra:

A feira se desmanchava; escurecia; o homem da iluminação, trepando numa escada, acendia os lampiões. A estrela papa-ceia branqueou por cima da torre da igreja; o doutor juiz de direito foi brilhar na porta da farmácia; o cobrador da prefeitura passou coxeando, com talões de recibos debaixo do braço; a carroça de lixo rolou na praça recolhendo cascas de frutas; seu vigário saiu de casa e abriu o guarda-chuva por causa do sereno; Sinha Rita louceira retirou-se. (RAMOS, 1997, p. 28-29).

Ainda buscando uma tentativa de resolução dessa questão, sobre uma possível delimitação dos discursos que estão presentes em *Vidas Secas*, existe o estudo de Fábio Freixeiro (1978), no qual é analisado em especial o capítulo “Fabiano”, para serem estabelecidas duas subcategorias para a utilização do discurso indireto livre em *Vidas Secas*, conforme a sua incidência “mais ou menos interior, de acordo com a ausência ou presença de termos expressivos” (FREIXEIRO, 1978, p. 247).

Tomamos a liberdade de chamar estilo indireto livre puro (LP), ao isento da sugestão e expressividade de certos termos, bem como estilo indireto livre expressivo (LE), ao que deles se mescla. Lá, maior interiorização; aqui, mais afetividade, mais vida, mais participação do exterior. (FREIXEIRO, 1978, p. 247).

Entretanto, apesar dessa divisão, o autor admite também a existência de uma dificuldade em delimitar precisamente a utilização de um ou outro discurso, não somente no capítulo em questão (do qual Freixeiro retira exaustivamente diversos exemplos), como no livro todo, apontando para uma imprecisão dessa tentativa de classificá-los em duas subcategorias específicas. O que importa salientar com relação ao uso desses dois tipos de discursos é o caráter de alternância dos mesmos na obra, notada pelo crítico, entre momentos mais brandos com momentos mais ríspidos da narração, que são fundamentais para o desenvolvimento do romance, mas que estas categorias não são suficientes para delimitá-las.

Na verdade, a partir desses estudos que buscam discutir o tipo de discurso utilizado por Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, nota-se que são raros os exemplos em que se pode distinguir claramente qual das duas vozes – narrador ou personagem – está emitindo o discurso, pois estes parecem estar colados um ao outro, sendo poucas as enunciações existentes no discurso direto. Estas, quando ocorrem no tempo presente da narrativa, são extremamente breves e limitadas, verificadas, normalmente, nos diálogos entrecortados entre os personagens da família, por exemplo. Ainda, há algumas ocorrências do discurso direto no pretérito

da narrativa, resgatadas a partir da lembrança dos personagens, e que se mostram mais articuladas do que as enunciações feitas no presente da narrativa.

Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Porquê? Só se era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: - **“seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros.”** (RAMOS, 1997, p. 22, grifo nosso)

Nesse exemplo grifado, que se mostra no mínimo curioso, por conta da desenvoltura de Fabiano ao criticar seu Tomás da bolandeira (que virá a ser o seu modelo de expressão ao longo da narrativa), tem-se no resgate da memória do vaqueiro uma amostra de articulação que não será encontrada no momento presente da narrativa. Aliás, nas poucas tentativas em que Fabiano busca expressar os seus anseios aos outros, ou ele é ignorado, ou é incompreendido, pois não consegue se comunicar de forma adequada. Essa escassez de recursos expressivos, da qual o personagem se mostra consciente²², é vista de uma maneira ambígua, já que por vezes é tida como positiva – quando Fabiano e sinha Vitória discutem a necessidade de educação dos filhos – ou como negativa, como no capítulo “Contas”, em que ao refletir sobre o pagamento recebido por seus trabalhos, Fabiano afirma que: “sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado” (RAMOS, 1997, p. 96).

Além disso, existe uma dualidade de julgamento quanto aos personagens que são tidos como modelos de instrução para Fabiano, e que no caso, estão representados por seu Tomás da bolandeira e sinha Terta. Quanto ao primeiro, que surge logo no primeiro capítulo do romance, este será referido diversas vezes durante a narrativa, tanto pelo vaqueiro como por sinha Vitória. Para Fabiano, Seu Tomás é o modelo em que ele se ampara quando busca “falar direito”, utilizando de forma atrapalhada palavras e construções que estão distantes dos seus recursos expressivos: “Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava” (RAMOS, 1997, p. 22). Já para a esposa de Fabiano, ele é lembrado, principalmente, por seus bens, como por possuir uma “cama de verdade”, na qual “podia um cristão estirar os ossos”

²² “E Fabiano foi sentar-se na calçada, resolvido a conversar. O vocabulário dele era pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira.” (RAMOS, 1997, p. 26-27).

(RAMOS, 1997, p. 45), e a qual almeja em diversos momentos da história. Entretanto, o aspecto positivo vinculado à figura de Seu Tomás da bolandeira é desfeito ao se colocar o destino do personagem, que acaba por perder tudo com o advento da seca, da qual a sua erudição não foi suficiente para salvá-lo. Além disso, o fato de ser uma pessoa instruída está relacionado à incapacidade deste em mandar como os “outros brancos” que “berravam sem precisão”, o que, de certa forma, o torna um proprietário desprovido de um recurso essencial para sua posição, já que “não sabia mandar” (RAMOS, 1997, p. 22).

Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. (RAMOS, 1997, p. 22).

Em seguida, Fabiano compara a necessidade de que os seus filhos “entrem no bom caminho”, aprendendo as tarefas da fazenda, para que não tivessem um fim como o de Seu Tomás da bolandeira, tido definitivamente como negativo, por conta da sua instrução apurada, que de nada lhe adiantou diante da devastação da seca:

Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser duros, virar tatus. Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira. Coitado. Para que lhe servira tanto livro, tanto jornal? Morrera por causa do estômago doente e das pernas fracas. (RAMOS, 1997, p. 24).

Já o segundo exemplo de instrução de *Vidas Secas* se mostra oposto ao de Seu Tomás, sendo visto como positivo, e pode ser vislumbrado na figura de sinha Terta. Apesar de notadamente não ser referenciada como detentora de um conhecimento ao menos próximo ao de seu Tomás, pois se encontra, aparentemente, em uma situação semelhante à família de Fabiano, não sendo proprietária de terras, por exemplo, sinha Terta se mostra mais articulada e amparada por seu vocabulário do que os personagens principais da narrativa. Logo em sua primeira aparição direta na obra, sinha Terta desencadeia a curiosidade do Menino mais Velho, ao utilizar uma palavra que nunca havia escutado – “Inferno” – e que, conseqüentemente, desconhecia a sua significação. O episódio não termina bem para o menino, que na sua ânsia de descobrir o significado mágico da palavra desconhecida, acaba por ser repreendido por sinha Vitória, mas mesmo assim, não desiste de incorporá-la ao seu pequeno glossário.

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso. (RAMOS, 1997, p. 59-60).

Nesse trecho, nota-se que até mesmo o Menino Mais Velho acaba por valorizar o vocábulo escutado em meio a uma conversa, pois este “figurava na conversa de sinha Terta” e, portanto, parece-lhe ser importante. Além disso, apesar de sua condição humilde (até onde sabemos no romance, ela trabalha como costureira), sinha Terta mostra uma desenvoltura superior à da família de retirantes e equivalente a das “pessoas da cidade”, o que impede que seja passada para trás, como ocorre com Fabiano no capítulo “Contas”, por exemplo.

Às vezes decorava algumas [palavras difíceis] e empregava-as fora de propósito. Depois esquecia-as. Para que um pobre da laia dele usar conversa de gente rica? Sinha Terta é que tinha uma ponta de língua terrível. Era: falava quase tão bem como as pessoas da cidade. (RAMOS, 1997, p. 96-97).

A capacidade de expressão de sinha Terta é notadamente valorizada pelo vaqueiro, que vê na sua limitação uma das causas que o impossibilita deixar o atual serviço, no qual é supostamente passado para trás no pagamento que faz o seu patrão (além de ser repreendido com frequência, mesmo sem motivo),²³ já que afirma que “se ele soubesse falar como sinha Terta, procuraria serviço noutra fazenda, haveria de arranjar-se” (RAMOS, 1997, p. 97). Por fim, diferente de Seu Tomás, que acaba definhando com a seca, sem poder utilizar a sua instrução para se salvar, de acordo com Fabiano, a capacidade de sinha Terta é a de quem sabia usar desse “recurso para se defender”.

²³ “Os outros brancos eram diferentes. O patrão atual, por exemplo, berrava sem precisão. Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim. O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. Natural. Descompunha porque podia descompor, o Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpava-se e prometia emendar-se. Mentalmente jurava não emendar nada, porque estava tudo em ordem, e o amo só queria mostrar autoridade, gritar que era dono. Quem tinha dúvida?” (RAMOS, 1997, p. 22-23).

Não gostava de se ver no meio do povo. Falta de costume. Às vezes dizia uma coisa sem intenção de ofender, entendiam outra, e lá vinham questões. Perigoso entrar na bodega. O único vivente que o compreendia era a mulher. Nem precisava falar: bastavam os gestos. **Sinha Terta é que se explicava como gente da rua. Muito bom uma criatura ser assim, ter recurso para se defender. Ele não tinha. Se tivesse, não viveria naquele estado.** (RAMOS, 1997, p. 97-98, grifo nosso).

Cabe notar que a ausência desse recurso, que segundo Fabiano leva-o a ser incompreendido pelos outros, faz referência ao que ocorre com o próprio vaqueiro no capítulo “Cadeia”, em que ao não conseguir expressar-se como desejava, acaba por desentender-se com o soldado amarelo e, conseqüentemente, é punido com uma noite no cárcere. Ou seja, a reflexão do protagonista se detém sobre dois pontos: o primeiro é o que dá conta de saber expressar-se adequadamente, para que possa se defender e não ser passado para trás, enquanto que o segundo ponto é o de que essa expressão de nada lhe adiantaria para salvar-se das intempéries do sertão nordestino.

Ainda no âmbito da relação do vaqueiro com um mundo fora do seu alcance, pode-se notar que a incompreensão deste para com procedimentos comuns, como o pagamento de impostos quando tenta vender um animal abatido, por exemplo, geram inúmeras desconfianças e frustrações para Fabiano. O fato de não ter capacidade para compreender conceitos abstratos como o governo e as suas leis²⁴, nutrem o seu ódio para com os representantes dessas instituições, como o cobrador da prefeitura, o patrão ou o soldado amarelo. É interessante notar que, nesses momentos, em geral, Fabiano chega a esboçar uma vaga indignação contra essas injustiças que recaem sobre ele, entretanto, logo esse sentimento é desfeito e substituído novamente pela servidão, característica da sua figura.

Tinha a obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente, conhecia o seu lugar. Bem. Nascera com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. [...] Conformava-se, não pretendia mais nada. (RAMOS, 1997, p. 96).

²⁴ Sobre a compreensão desses conceitos e instituições por parte dos personagens, Rui Mourão (1971) atenta que a falência de recursos dos personagens é tamanha, que “Os espíritos são rasos até mesmo para abrigar a religiosidade e a credence” (MOURÃO, 1971, p. 125-126), já que os rituais relativos à essas crenças são realizados maquinalmente, como que por obrigação.

Essa atitude conformista para com o seu destino de penúrias, além de mostrar certo fatalismo com relação a sua condição social, expõe uma dificuldade de abstração do personagem, em que os seus problemas e a sua indignação esbarram a todo o momento. Isso pode ser constatado nas conclusões do vaqueiro, como no capítulo “Soldado Amarelo”, no qual Fabiano tem a oportunidade de vingar-se do seu desafeto, mas acaba por perder esse ímpeto ao conformar-se com a tautologia de que “Governo é governo” (RAMOS, 1997, p. 107). Aliás, é nessa relação tensa, que envolve a transgressão através do crime e a servidão humilhante, que o líder da família encontra se não a única, uma das poucas saídas para a sua condição de pobreza. Na verdade, segundo Fabiano, a única coisa que o impede de transgredir a ordem, entrando para um bando de cangaceiros, seria a sua família.

Agora Fabiano conseguia arranjar as ideias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que lhe amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não, sairia dali como onça e faria uma asneira. Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a ideia que lhe fervia na cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha. (RAMOS, 1997, p. 37-38).

É notável, nesse trecho, a noção de Fabiano de que a sua vingança não serviria de nada ao ser direcionada para o soldado amarelo que o agredira, pois este é meramente um instrumento do governo, elemento para o qual deveria realmente ser direcionado o seu ódio. No entanto, é nesse momento que o seu rancor se dilui, já que desconhece os “donos dele”, que, contudo, continuarão a atormentar o vaqueiro e a sua família, perpetuando as injustiças que recaem sobre ele no presente: “Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo” (RAMOS, 1997, p. 38).

Ainda sobre a dificuldade de abstração envolvendo os recursos expressivos escassos dos personagens, há o exemplo do capítulo “Inverno”, o qual envolve toda a família em um contexto de relativa felicidade, no momento em que a seca deixa de ser aparentemente uma ameaça imediata, pois chove torrencialmente do lado de fora da casa. Contudo, essa felicidade é expressa com imensa dificuldade por seus

interlocutores, que não conseguem compreenderem-se uns aos outros, diante de suas limitações.

Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. (RAMOS, 1997, p. 63-64).

Essa incompreensão mútua que ocorre no capítulo em questão se confunde com a falta de clareza do próprio ambiente, iluminado por algumas brasas, remexidas de quando em quando, interrompendo a história contada por Fabiano, por exemplo. Ao tentar alimentar as brasas com mais lenha, o Menino mais Velho procura iluminar melhor a figura do vaqueiro, já que “Se pudesse ver o rosto do pai, compreenderia talvez uma parte da narração, mas assim no escuro a dificuldade era grande” (RAMOS, 1997, p. 64). Entretanto, o gesto não surte o efeito desejado, fazendo com que Fabiano tenha que contornar o problema, recontando “o trecho incompreensível utilizando palavras diferentes” (RAMOS, 1997, p. 68), o que acaba por tornar a história menos verossímil para os meninos.

Fabiano modificara a história – e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição das palavras. Altercaria com o irmão procurando interpretá-las. Brigaria por causa das palavras – e a sua convicção encorparia. Fabiano devia tê-las repetido. Não. Aparecera uma variante, o herói tinha-se tornado humano e contraditório. (RAMOS, 1997, p. 68).

É interessante notar o efeito negativo suscitado pela tentativa frustrada de Fabiano de recontar a história, ao invés de simplesmente repeti-la, e que torna o herói do relato “humano e contraditório”. Além disso, as novas palavras acrescentadas ao que é contado se tornam motivo de briga entre os irmãos, provavelmente por conta do parco vocabulário destes, que preferem a repetição ao que lhes é conhecido, familiar. Em síntese, esse episódio demonstra que o que Rui Mourão (1971) coloca como “a dificuldade de comunicação pela palavra, em *Vidas Secas*, não está apenas do lado de quem não consegue formular o que pretende dizer, mas igualmente do lado de quem não consegue aprender o que escuta” (MOURÃO, 1971, p. 124-125).

Esse problema, de certa forma, ocorre pela inaptidão dos personagens para desenvolverem raciocínios completos quando buscam expressar-se. Tanto é que, por mais de uma vez, há uma repetição nos capítulos dos seus tópicos principais, mostrando uma circularidade dos pensamentos dos personagens, que não conseguem progredir e concluir suas ideias. Essa frequente inconclusão pode ser equiparada à circularidade dos capítulos que discutimos no nível da estrutura do romance, nas páginas anteriores. Vejamos um exemplo desse aspecto, no capítulo “Mudança”:

Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia porquê, mas era. Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, Sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (RAMOS, 1997, p. 15).

Somente nesse trecho, existe no mínimo cinco tópicos diferentes – a fuga de seu Tomás, a seca, Fabiano, a natureza e a família do vaqueiro – que são intercalados por uma associação de ideias que, aparentemente não respeita um critério que possa ser definido, exceto pela incapacidade do personagem de aprofundar a sua subjetividade. Não é a toa que Fabiano é, sem dúvida, o membro da família que possui menos recursos comunicativos, algo do qual ele próprio está ciente, ao referir frequentemente ao seu estado de ignorância diante dos que o cercam. Apesar disso, o vaqueiro sente-se confortável com a sua condição, pois como vimos, teme ter o mesmo fim de seu Tomás.

Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha.
- Está aí.
Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito. (RAMOS, 1997, p. 21).

Nesse sentido, fica nítida a afirmação de Rui Mourão (1971), ao colocar que diante dessa condição, Fabiano “já aboliu definitivamente o sentido da curiosidade e da expectativa” (MOURÃO, 1971, p. 126), restando como motivação para a sua existência somente o medo da seca. Mesmo nos momentos de relativa estabilidade, a única coisa que o motiva é dar continuidade àquela rotina, até que a seca retorne

novamente. Não é a toa que “A existência de cada um apresenta-se como um fenômeno natural. O homem surge metido em sua toca, à semelhança de bicho” (MOURÃO, 1971, p. 127). E Fabiano evita a todo custo sair dessa toca, pois ao ter contato com outros que não sejam da sua família, sabe que terá problemas.

Fabiano percorreu as lojas, escolhendo o pano regateando um tostão em côvado, receoso de ser enganado. Andava irresoluto, uma longa desconfiança dava-lhe gestos oblíquos. A tarde puxou o dinheiro, meio tentado, e logo se arrependeu, certo de que todos os caixeiros furtavam no preço e na medida. (RAMOS, 1997, p. 26).

Essa desconfiança de Fabiano, que isolado em sua ignorância se mantém distante dos outros, ao mesmo tempo, o aproxima dos animais, como pode ser notado nas constantes referências feitas a esse aspecto ao longo da narrativa. Quanto às diversas semelhanças encontradas entre os retirantes e os animais, estas se dão com relação ao comportamento: “Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos” (RAMOS, 1997, p.18); atitude: “Fabiano ia desprecatado (...) Corcunda, parecia farejar o solo” (RAMOS, 1997, p. 99); e aparência: “Calçada naquilo, trôpega, [sinha Vitória] mexia-se como um papagaio, era ridícula” (RAMOS, 1997, p. 41). E o inverso da comparação também é válido em *Vidas Secas*, já que Baleia é tida como um membro da família, e que, independente das suas limitações, estas acabam por aproxima-la ainda mais dos retirantes.

Não é por acaso que Baleia é colocada em situação idêntica à dos demais personagens. Homem e animal convivem ali sem qualquer barreira que os separe. É certo que não possui a faculdade da palavra, mas os seus meios de comunicação mostram-se eficientes, e, com frequência, são muito semelhantes aos utilizados pelas pessoas que a cercam [...] Contando com um nível mental absolutamente idêntico, é um membro da família como qualquer outro. (MOURÃO, 1971, p. 127).

A equiparação entre o animal e os seres humanos é tamanha, que inclusive o seu comportamento e os seus gestos se assemelham aos de uma pessoa. Além disso, Baleia detém um apreço muito grande de todos os membros da família, seja por tê-los salvo da inanição ao caçar um preá, por acompanhar Fabiano em suas tarefas ou por ser companheira das crianças em suas brincadeiras. E esta é uma condição aceita com naturalidade pelos retirantes, já que “Ser bicho é uma condenação imposta pela seca e aceita como uma fatalidade” (MOURÃO, 1971, p.

128), assim como o é o próprio destino da família, que somente mudará se houver a intervenção de alguma força externa, que os livre desse penar: “Um dia... Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito... Seria que as secas iriam desaparecer e tudo andar certo? Não sabia” (RAMOS, 1997, p. 24).

Apesar dessa vaga possibilidade de mudança, completamente alheia a Fabiano e sua família, o sentimento que prevalece ao final da narrativa é de incerteza diante de um destino desconhecido que se coloca no horizonte dos retirantes, rumo à cidade: “Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles” (RAMOS, 1997, p. 126). Entretanto, o desejo do vaqueiro se mostra de um lado positivo, porém, de outro, fantasioso, já que os retirantes mal sabiam para onde iriam naquele momento de instabilidade: “Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era (...) Que iriam fazer?” (RAMOS, 1997, p. 126) Assim, *Vidas Secas* se encerra com esse sentimento vago, no qual ocorre, além do descolamento da voz narrativa da voz dos personagens, já que o primeiro encerra uma espécie de pessimismo que se acumula ao longo do romance, já que nada além da imaginação de Fabiano aponta realmente para uma mudança, sendo a única certeza que permanece, e da qual os personagens buscam fugir, é a da continuidade do ciclo, que permanecerá castigando a família, até o final das suas vidas. Sendo assim, resta aos retirantes somente a esperança que os leva a imaginar um lugar melhor do que o sertão, que os reserve um futuro melhor do que o atual presente.

No entanto, antes desse momento final, há uma pequena amostra da solidariedade do narrador com esse mundo objetivo, apesar do seu frequente pessimismo, no qual Fabiano estaria simplesmente reduzido a cumprir o seu destino genérico de retirante.²⁵

²⁵ Essa ideia do personagem que perde o domínio de suas ações para sofrer acontecimentos que lhe são externos reaparece em *Morte e vida Severina*, de 1956. João Cabral constrói também um personagem forte, como Fabiano, mas incapaz de escapar da sua condição. Seu nome próprio vira um termo genérico, e o indivíduo se alegoriza como abstração da condição a que está submetido.

Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.

– O mundo é grande.

Realmente para eles era bem pequeno, mas afirmavam que era grande

– e marchavam, meio confiados, meio inquietos. Olharam os meninos que olhavam os montes distantes, onde havia seres misteriosos. (RAMOS, 1997, p. 121, grifo nosso).

Nestas discretas intervenções, como a grifada no trecho acima, o narrador nos mostra como os personagens estão iludidos com a amplitude do mundo, além de ressaltar a limitação de horizonte de Fabiano e sua família. Desprovidos de uma perspectiva mais ampla e de profundidade histórica, teremos a submissão destes às forças naturais e sociais, que se cristalizam e fazem com que os personagens sofram com o tempo natural e se mostrem incapazes de construir a sua própria história. Dessa forma, a pobreza penetrará como miséria no âmago de uma consciência fragmentária, dotada de resquícios mágicos, na qual estão marcados os sinais da impotência do indivíduo.

5 A POBREZA CHEGA À CIDADE: O POBRE DIABO EM DYONELIO MACHADO

Nesse ponto final da nossa discussão, após analisar-se a representação da pobreza em dois contextos que privilegiavam o cenário rural, ver-se-á com Dyonelio Machado a chegada desse problema no meio urbano, a partir da figura do pobre diabo esboçada por José Paulo Paes (2001), já mencionada no início desse trabalho. Este personagem será de importância fundamental para a compreensão da obra do autor gaúcho, que desenvolve suas narrativas a partir do enfoque da degradação desse sujeito, que é consumido por uma estrutura excludente das grandes metrópoles em ascensão. Sobre essa vinculação com a literatura urbana moderna, da qual o romancista é tido como um dos fundadores desse tipo de narrativa na Literatura Gaúcha, segundo depoimento de Érico Veríssimo,²⁶ ao jornal Folha da Tarde, em 1970, está se mostra fundamental para a constituição dos personagens de Dyonelio Machado, pois é no “espaço impessoal das grandes cidades” que a figura do pobre diabo se apresenta com maior destaque.²⁷

Entretanto, mesmo com o reconhecimento de Érico Veríssimo acerca da importância de Dyonelio Machado para a fundação de uma nova vertente na literatura gaúcha moderna, veremos que o mesmo não ocorre quanto à estima da sua obra, principalmente se considerarmos a sua aceitação diante da crítica e do público leitor da época. Apesar do sucesso relativo que o autor alcança com a publicação de *Os Ratos*, em 1935, foi somente em 1944 que veio a tona o primeiro ensaio de maior fôlego sobre a sua obra, na crítica de Moyses Vellinho. Sendo esta basicamente uma crítica impressionista (que se assemelha ao ensaio de Álvaro Lins (1997) sobre Graciliano Ramos, que foi discutido anteriormente), *Dyonelio Machado: do conto ao romance* (1960), traça um breve panorama da obra dyoneliana, discutindo as suas três primeiras publicações literárias (pois cabe lembrar que o autor também publica obras sobre política e medicina), no qual a sua principal contribuição, em meio a tantas ressalvas, seja a de que o romancista tenha conseguido superar o localismo tão arraigado na literatura gaúcha (VELLINHO, 1960, p. 69). Contudo, logo o elogio se torna insignificante diante da sucessão de

²⁶ “De vez em quando leio algum crítico afirmar que *quem primeiro fez a ficção urbana no Rio Grande do Sul*, fui eu. Engano. Quem o começou (salvo prova em contrário) *foi Dyonelio Machado*, com um livro de contos: *UM POBRE HOMEM*”. (VERÍSSIMO apud MACHADO, 1973).

²⁷ Esta ideia se mostra verdadeira se considerarmos que, na análise de José Paulo Paes (2001), os romances discutidos por Paulo Paes em seu ensaio são, predominantemente, romances que tem como cenário o meio urbano, por exemplo.

críticas que Vellinho (1960) encadeia página após página, diminuindo o valor das obras analisadas. Apesar disso, como já foi mencionado na primeira parte desse trabalho, foi a partir do ensaio do crítico gaúcho que José Paulo Paes (2001) retirou a expressão “pobre diabo”, e que terá a sua dimensão ampliada quando colocada como uma categoria nova de personagem na literatura brasileira. Contudo, além das impressões de leitura de Vellinho (1960) em seu ensaio, as quais se mostram relativamente mais positivas somente com relação a *Os Ratos* do que para com as outras narrativas, não há mais do que meros palpites acerca das obras, uns acertados e outros nem tanto, sobre os quais não serão debatidos por ora. Cabe apenas lembrar que as diversas ressalvas feitas à leitura da obra do autor gaúcho se devem, em grande parte, pela incompreensão ou incapacidade de Vellinho (1960) em aceitar qualquer tipo de inovação formal nas narrativas, como no caso exemplar de *O Louco do Cati*, por exemplo, narrativa sobre a qual o crítico despeja as piores adjetivações no seu texto.²⁸

Talvez essa incompreensão do crítico, que advém de uma leitura presa a valores passadistas em sua avaliação, possa ser aproximada também ao fato de que Dyonelio Machado, assim como Graciliano Ramos, esteve à margem dos grandes movimentos modernistas da Literatura Brasileira, sejam eles ligados aos paulistas de 22 ou ao grupo nordestino de 30, conforme pode ser constatado em depoimentos do próprio autor.²⁹ Ainda, esse fato pode servir de embasamento a afirmações como a de Roberto Vecchi (2000), que ao analisar em especial *Os Ratos*, afirma que a obra do autor gaúcho está em um ponto intermediário das produções características do período modernista, mais especificamente de 1930, agrupadas pela crítica, em geral, como pertencentes a dois grandes grupos: o dos romances psicológicas e dos romances sociais.

²⁸ Em geral, as críticas de Vellinho (1960) se detêm sobre a composição escrita da obra, que o leva a afirmar que “Além de tudo, *O Louco do Cati* é escrito em linguagem deliberadamente descuidada (...) Tudo ali é informe. Tudo por fazer (...) De minha parte, direi que, se consegui chegar até a última página do romance, foi porque a minha impaciência não logrou prevalecer sobre o desejo de compreendê-lo. Infelizmente foram vãos os meus esforços” (VELLINHO, 1960, p. 74-76).

²⁹ Sobre a sua relação com os movimentos modernistas, diz o autor: “Não fui modernista. O que quis era, examinando o passado, entender o presente. Não tenho a menor ideia de haver contraído qualquer relacionamento (estético ou seja o que for) com o movimento modernista. Posso assegurar, se ele acaso influenciou a literatura gaúcha da época, foi coisa que me passou inteiramente despercebida. Na verdade, ainda hoje não sei ao que ele visava. Mais tarde, conheci um ou outro dos seus integrantes. Por natureza eram modernos, como jovens – quando eu já era maduro, portanto, incapacitado de acompanhá-los num ideal que era o meu.” (MACHADO, 1995, p. 31).

Diante dessas duas opções mestras, Dyonélio escolhe um caminho bem mais tortuoso, fundando-o na falta canônica bem mais do que na adesão aos preceitos estéticos emergentes: renuncia à ilustração ideológica de teses do primeiro, virado para uma professada rejeição da forma estético-literária em prol do impacto humano proporcionado pelo temário, incorpora só parcialmente as técnicas da narrativa psicológica, que servem basicamente para enriquecer a forma. No final de contas, temos um romance que em relação às duas diretrizes se põe num entremeio, num entre lugar onde a forma, a fatura do texto, de modo discreto quanto a matéria narrada, dilaceram as linhas fronteiriças dos dois campos estéticos, criando como uma neutralização, uma suspensão dos traços opositivos de elaborações literárias diferentes que remete, na verdade, para uma singular mistura, para uma copresença de tensões estéticas. (VECCHI, 2000, p. 80).

A longa citação do crítico é fundamentada, basicamente, na teorização de João Luiz Lafetá (2000), que se discutiu no começo desse trabalho, e que preconiza a existência de dois períodos didaticamente distintos entre si no modernismo brasileiro, chamados de fase estética e de fase ideológica, respectivamente. Diante disso, Vecchi (2000, p. 80) sustenta que a produção de Dyonelio Machado se posiciona na “suspensão entre [esses] dois universos de valores”, sendo a sua obra um reflexo dessa dialética, que acaba por compor uma conexão dual entre dois universos de valores, que podem ser comprovados pela análise da narrativa, em especial quanto ao tempo, espaço, e ponto de vista existentes na mesma. Por enquanto não serão discutidos os pormenores de cada aspecto dessa análise, porém, cabe notar que, mesmo com as eventuais ressalvas que possam surgir acerca da consideração do crítico, a mesma pode ser vista como uma resposta ao que Vellinho (1960, p. 74-76) considera um rompimento com uma literatura meramente decorativa na obra de Dyonelio Machado, e que, por outro lado, levaria ao desinteresse dos seus leitores, por distanciar-se das produções mais populares, como as de Jorge Amado, por exemplo.

Além disso, se considerar-se esse caráter híbrido da composição da narrativa, tal como o entende Roberto Vecchi (2000), e que abrange não apenas a sua estrutura, bem como a sua temática e linguagem, podemos afirmar que a incompreensão do público seja natural diante destas inovações, fazendo com que a obra literária necessite de algum tempo para que fosse compreendida pelo público leitor (AUERBACH, 2011, p. 448), ainda acostumado com os padrões estéticos vigentes. Ainda, pode-se entender que, ao eleger “os despossuídos, aqueles que jamais chegaram ao *status* de proprietários ou capitalistas, por sua situação não apenas social, mas funcional” (ZILBERMAN, 1992, p. 97), Dyonelio Machado se

atenha sobre a tematização daqueles personagens que se situam à margem da sociedade. Dessa maneira, o romancista se coloca na linha dos escritores que por princípio tematizam o que pode ser considerado como baixo, repulsivo ou grotesco, elevando esses assuntos ao tratamento da literatura tida como séria, o “que corresponde exatamente àquilo que aqui entendemos por mistura de estilos, e ainda mais, baseia-se em considerações de ordem político-sociológica” (AUERBACH, 2011, p. 445).

Contudo, essa discussão acerca da obra dyoneliana carece de uma sustentação mais sólida, o que talvez só explicita ainda mais a necessidade de um estudo aprofundado da produção do autor, que o coloque no seu devido lugar de importância estética e literária, junto aos grandes autores modernos brasileiros, como Graciliano Ramos, por exemplo, do qual se tentará aproxima-lo nos momentos seguintes dessa discussão, visando entender melhor como se dá a representação da pobreza na literatura brasileira desse período.

5.1 A TRAJETÓRIA DO POBRE DIABO DE DYONELIO MACHADO

Considerando o personagem pobre diabo como central na composição e no entendimento da obra de Dyonelio Machado, sobre a qual se deterá esse trabalho, em maior parte, na análise de *Os Ratos* – sem excluir-se os contos de *Um pobre homem* (1927) e *O Louco do Cati* (1942) – pode-se considerar o sentido do termo trajetória sob dois aspectos: o primeiro, com relação à gênese desse personagem nas obras mencionadas, e que pode ser mapeada desde a estreia literária do autor, especificamente no conto *O Sr. Ferreira*, passando por *Os Ratos* e radicalizando-se ao extremo em *O Louco do Cati*; o segundo sentido do termo é referente ao deslocamento de Naziazeno em busca dos 53 mil réis de que necessita para pagar a sua dívida com o leiteiro, sobre o qual se deterá a discussão, inicialmente, nessa parte, para, em seguida, discutir-se o primeiro sentido colocado aqui. Sobre esse deslocamento do protagonista em *Os Ratos*, pode-se adiantar que há nele certos aspectos que o aproximam da trajetória que foi acompanhada anteriormente nos retirantes em *Vidas Secas*, e que serão discutidos no momento oportuno desse trabalho.

Logo no momento em que se toma conhecimento do problema de Naziazeno, que motiva o “pega” com o leiteiro logo no início da narrativa, sabe-se,

em seguida, das condições precárias do protagonista e sua família, os quais já passam por outras privações, como a ausência de gelo e manteiga, além do possível corte do leite. Entretanto, o que chama mais atenção nesse contexto, não é a repetição do problema, e sim, a circularidade do mesmo, que parece se repetir a cada dia, como uma situação exemplar em sua vida (ZILBERMAN, 1992, p. 95). Apesar de acreditar que a resolução do seu problema trará a possibilidade de um novo recomeço para a sua vida, conforme nota Fernando Gil (1999, p. 89), sabe-se que a aquisição da quantia ínfima, que o atormenta ao longo do dia, não será suficiente para encerrar a questão, por conta do caráter de endividamento perpétuo que a situação adquire. Sobre esse aspecto circular da narrativa, e que, para o personagem adquire uma significação transcendental com a possibilidade de um novo recomeço a partir da superação de um problema, pode ser aproximada a ideia geral que foi vista em *Vidas Secas*, principalmente na crença de Fabiano, que acredita em uma melhora da situação atual, tanto para si como para a sua família, ao final do romance, com a possibilidade de rumar para a cidade.

Esta trajetória em comum de Fabiano e Naziazeno, com o primeiro partindo do sertão, enquanto o segundo parte do arrabalde do bonde para a cidade, é outro aspecto compartilhado pelos protagonistas, e que aponta para uma origem externa da miséria nas duas narrativas. Na verdade, em *Os Ratos* toda a ação, propriamente dita, se desenvolve no centro da cidade, por conta do caráter comercial da situação, que só poderia ser resolvida, de fato, no perímetro urbano da mesma, e que se assemelha a um labirinto para o protagonista, que estranha a todas as ruas e vielas pelas quais passa. É notável que, diferentemente do que ocorre em *Til* e *Vidas Secas*, narrativas nas quais os personagens possuem certa esperança em seus horizontes, manifesto pela presença da cidade, Naziazeno não compartilha dessa mesma esperança, já que a cidade o diminui, o oprime ainda mais na resolução do seu problema. Mesmo assim, é no ambiente da cidade que Naziazeno será tomado por um novo ânimo, supostamente revigorado, para continuar a sua busca, o que não significa, necessariamente, que com a objetivação dessa, haja uma mudança brusca no tom da narrativa (GIL, 1999, p. 97), na qual a subjetividade do personagem fique em segundo plano.

[...] esta trajetória traçará um desenho labiríntico na página: feita de hesitações, medos e humilhações no plano pessoal, a coragem mostra-se, na verdade, fugaz, não sobrevivendo a recusas, a novas tentativas e a novos fracassos. Labiríntico ainda porque esta oscilação de estado de espírito, que vai de uma certa intensidade à inércia, perfaz-se nas mesmas ruas diversas vezes atravessadas por Naziazeno, ruas que lhe parecem, no entanto, sempre estranhas (assim como a multidão que, “mais do que desconhecida: parece-lhe inimiga”), pois no seu deslocar contínuo sugerem devolver-lhe sempre a um mesmo e diferente lugar. (GIL, 1999, p. 98).

Esse estranhamento, em verdade, está relacionado à própria incompreensão de Naziazeno acerca do seu problema, já que ao invés de considera-lo um caso comercial, prevê a sua resolução através do que chama de “recurso amigo”: “O seu plano sempre é simples: é o recurso amigo, a solidariedade. Quem não o compreenderia?” (MACHADO, 1973, p. 16). Essa solução, através da solidariedade dos que estão à volta do personagem, também é vista como possível para o personagem homônimo de *O Sr. Ferreira*, que atormenta o narrador-protagonista em busca de uma ocupação qualquer, com a qual possa sustentar os seus oito filhos que carrega consigo. Juntamente a essa incapacidade de perceber a profundidade dos seus problemas, temos esse pensamento dos personagens citados, que acreditam na resolução de um problema financeiro através da simpatia de seus pares. Tal postura aponta para uma incompreensão do mecanismo que rege as relações mediadas pelo dinheiro nas metrópoles, que em parte, se distanciam do mecanismo do favor, como descrito por Schwarz (2012), e tão comum em outros tempos, que não aquele em que ambos os personagens se encontram. Enquanto se quer uma sociedade em vias de se tornar moderna, esta deve abandonar as suas antigas formas de relação, passando a valorizar a sua utilidade prática para aquele sistema (SOUZA, 2003), deixando de lado os princípios que valorizavam o favor, tornando-o uma espécie de “cerimônia de superioridade social” (SCHWARZ, 2012, p. 20).

E é nesse momento, em que Naziazeno se percebe incapaz de “cavar” o seu dinheiro, e que irá recorrer aos “lutadores” que o amparam nos momentos de necessidade, entrando em cena os tipos como Alcides e Duque. Diferentes do protagonista, esses que são nomeados como “agiotas, corretores da miséria” na obra, surgem como salvação única para o problema de Naziazeno, bem como para a própria narrativa, já que sem o ímpeto desses, o pobre diabo jamais conseguiria objetivar a sua ação em prol da resolução da mesma. Isso por conta da sua falta de

articulação, a qual admira nos agiotas que o amparam, e que conseguem “despersonalizar” o seu caso.

O peso dessa admiração do protagonista talvez somente possa ser medido em face da sua impotência de transformar ações em gestos concretos de significação, o que, por sua vez, faz com que a competência de Duque para sobreviver de pequenas negociatas e cavações à margem da economia formal seja vista sob o signo de admiração. Vale frisar que esta admiração traduz a incompreensão de Naziazeno que não percebe como Duque se inscreve nas frinchas do sistema. (GIL, 1999, p. 100).

Essa incapacidade de compreensão, que se torna admiração, se dá pela impossibilidade de Naziazeno de extrair significação a partir de situações concretas, já que lida com uma “consciência que não se percebe como consciência” (GIL, 1999, p. 96). Esse estado, do qual pode ser aproximado, em partes, ao que passa Fabiano e a sua necessidade de afirmação em *Vidas Secas*, mostra que “a falta de consciência não é uma exclusividade do centro urbano, mas de um sistema de opressão e marginalização que iguala os miseráveis” (SANSEVERINO, 1993, p. 32). Além disso, essa condição precária dos personagens, em ambas as obras, é apresentada através de um “processo cumulativo” no texto (PAES, 2001, p. 53), em que a soma dos “pequenos fracassos [e de] incidentes medíocres em si mesmos” (Vellinho, 1960, p. 72) vão se sobrepondo aos protagonistas, formando aos poucos a figura típica do pobre diabo. Ainda que Paulo Paes (2001) se utilize de *Angústia* para a sua exemplificação no quadro dos romances que elenca até chegar ao “mais radical romance de pobre diabo” que seria *Os Ratos*, há em Fabiano uma parte do fracasso que permite identificar ao menos algumas características desse tipo, excetuando-se apenas o fato de este personagem não se encontrar no perímetro urbano e, portanto, não fazer parte do lumpemproletariado, como coloca o crítico em sua definição.

Nesse ponto da discussão, pode-se discordar da afirmação de José Paulo Paes (2001), quanto ao fato de o crítico considerar *Os Ratos* o exemplar mais radical dos romances de pobre diabo encontrável na Literatura Brasileira. No entanto, talvez essa qualificação seja mais adequada para *O Louco do Cati*, de 1945, romance em que Dyonelio Machado traz como protagonista um personagem sem nome, sem identidade e sem voz ativa na narrativa, e que é conduzido na sua imobilidade para uma trajetória na qual o seu passado emerge sobre o presente a todo o momento, na forma de sucessivos distúrbios que assolam o personagem ao

longo da obra. Além disso, a descontinuidade provocada pela inarticulação desse personagem ao longo de sua trajetória se mostra muito maior do que a verificada em *Os Ratos*, já que a mudez do personagem maluco de *O Louco do Cati* amplia a sensação de instabilidade da narrativa, pois se desconhece qual será sua possível reação diante dos acontecimentos. Esse aspecto se apresenta de forma mais extrema na obra de 1945 por conta das inúmeras lacunas e vazios, presente nos discursos emitidos ao longo da narrativa (aspecto que serão estudados com mais detalhe na parte seguinte desse trabalho), seja pelos personagens ou pelo narrador, que pouco esclarecem com os seus discursos, sendo amparado por um narrador que se utiliza do discurso indireto livre, trazendo apenas o que está no campo de visão dos próprios personagens (GIL, 1999, p. 92), ou como coloca Paulo Paes (2001) acerca desse recurso:

Quanto ao foco narrativo, ele se centra no protagonista e se articula, salvo nos diálogos diretos, na terceira pessoa, que é tradicionalmente a voz da objetividade tanto quanto a da onisciência. Ainda que tal foco dê ao narrador livre acesso ao íntimo de seu anti-herói, é pouco o que de lá ele eventualmente nos traz. (PAES, 2001, p. 51).

Tal recurso equivale ao que Vellinho (1960) afirma ser o “estilo baço e incolor” de Dyonelio Machado, e que segue sendo uma característica marcante do seu narrador, de maneira cada vez mais radical na sucessão das suas obras, colaborando para “o enfraquecimento da objetividade do contexto narrativo [que] se processa em favor de uma maior subjetivação da narrativa” (GIL, 1999, p. 93). Esse procedimento de subjetivação é acentuado, em *O Louco do Cati*, por conta de seu final enigmático, no qual o personagem supostamente se transforma em uma espécie de homem-cachorro ao encontrar o local que originara as suas frequentes perturbações ao longo da obra. Contudo, é curioso que o passado dos personagens, tanto nessa narrativa quanto na história de Naziazeno, não se revelem como elemento ativo da trajetória destes, de tão absortos que se encontram em seu problema no presente da narrativa.

Dir-se-ia que nem existem desvão, tão absorvido o vemos no aqui e agora da luta pela sobrevivência, imediatez estilisticamente marcada pela narração no presente do indicativo, muito de raro em raro substituído por algum pretérito, o dos farrapos de recordações da infância de Naziazeno, por algum condicional ou futuro, nos curtíssimos momentos de devaneio em que ele se imagina uma vida menos apertada. Essa opacidade, esse quase grau zero da interioridade faz lembrar a do protagonista de *O estrangeiro* de Camus. (PAES, 2001, p. 52).

Fernando Gil (1999) complementa essa discussão afirmando que, além dessa opacidade existente com relação à consciência subjetiva de Naziazeno, a qual pode ser estendida para o maluco de *O Louco do Cati*, está em jogo uma experiência que não se processa como memória, impedindo que o personagem possa organizar esse passado, retirando qualquer tipo de aprendizado de sua vivência. Nas palavras do crítico, esse procedimento tem como consequência o fato de que “o presente da busca e da condição de necessidade de Naziazeno aniquila a dimensão do passado (e também a do futuro)” (GIL, 1999, p. 95). Assim, há um entrelaçamento problemático entre o que se tem como consciência subjetiva e objetiva da narrativa, na qual aquela deveria subordinar-se a esta, o que não ocorre de fato, já que como foi visto anteriormente, a consciência do personagem não se percebe como tal e, por conta disso, “o seu interior ressoa como um espaço feito de silêncio e de mutismo no interior do qual a identidade do nome próprio do personagem é pouco ou quase nada para retirá-lo da impessoalidade e do anonimato a que é lançado” (GIL, 1999, p. 96). Esse procedimento, que é descrito pelo crítico tendo como referência *Os Ratos*, pode ser transposto com maior intensidade em *O Louco do Cati*, pois o anonimato, nesse caso, é literal e constitutivo do próprio personagem, do qual ninguém sabe detalhe algum da sua origem.

Sobre esse movimento, que produz uma relação diferenciada entre a interioridade e a exterioridade do personagem, no caso de Naziazeno, no qual contrasta a consciência inarticulada deste com a objetivação típica do contexto urbano-comercial, pode-se afirmar que “as ações do protagonista não chegam jamais a configurar um esforço coeso, que se refletisse numa maior unidade de organização dos fatos narrados” (GIL, 1999, p. 101). Assim, haverá uma articulação específica do tempo na obra, em que contrastam a apatia da temporalidade do protagonista com a imediatez do tempo comercial da cidade, medido por quantificações diferentes e mais exatas. Tanto é que o problema de Naziazeno só se

resolverá após o encerramento do expediente comercial, como ressalta Fernando Gil (1999, p. 101), através de uma transação de empenho um tanto duvidosa, mediada pelo Duque. Ainda, apesar de a narrativa se circunscrever em exatas vinte e quatro horas da vida de Naziazeno, o tempo não é quantificado pela subjetividade do personagem, e sim, pelo contexto objetivo externo da cidade, da qual o protagonista se integra por exclusão.

Assim, o tempo objetivo é um tempo regular e impessoal em cujo fluxo se inscrevem as atividades uniformes e cotidianas dos indivíduos no centro da cidade e do qual, num certo sentido, Naziazeno situa-se à margem. Mas no momento em que o personagem se encontra no centro da cidade, esta mensuração do tempo objetivo é mediada pelo valor engendrado pelo espaço mercantilizado pelo qual transita Naziazeno. (GIL, 1999, p. 102).

A ideia de um tempo quantificado e regulado pelos signos referentes aos elementos mercantis ou vinculados às transações financeiras é algo constante em *Os Ratos*, traduzindo de forma ainda mais direta a incompreensão e a exclusão de Naziazeno a esse contexto, tal como foi comentado anteriormente acerca do personagem Sr. Ferreira, que não entende a lógica vigente nos centros urbanos, e que prioriza agora as capacidades do indivíduos, em detrimento da simpatia para com esses, típica dos ritos de favor. Entretanto, apesar dessa quantificação temporal ser um aspecto constante da narrativa, apresentada através do relógio da prefeitura ou outros símbolos que irão metaforizar a relação comercial em que o personagem está indiretamente envolvido, José Paulo Paes (2001) argumenta que há pouco espaço na obra para “as reverberações do simbólico (...) Tanto assim que, não obstante o título do livro, os ratos só vão aparecer-lhe nas últimas páginas e mesmo ali restritos ao simples papel de roedores”. Dessa maneira, “a intensidade com que são recriadas as miudezas do cotidiano é tal que elas parecem investir-se de uma significação transcendental” (PAES, 2001, p. 52). Contudo, como se pode acompanhar ao final da obra, acerca da trajetória dos personagens, (seja ele representado por Naziazeno, o Louco ou Fabiano, em *Vidas Secas*), esta não implica em um crescimento do personagem (SANSEVERINO, 1993, p. 32), no sentido de aprendizado ou melhora da sua condição econômico-social. Considerando a sua caracterização de “Herói-buscador”, como o define Zilberman (1992), Naziazeno esboça uma trajetória que pode ser aproximada a que Adorno (2003) qualificou como a epopeia negativa nas narrativas modernas, já que além do

aspecto de ausência de crescimento no protagonista, podemos projetar que este se assemelha a “testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido” (ADORNO, 2003, p. 62).

5.2 A INTERIORIDADE NULA DO POBRE DIABO

Como se colocou algumas páginas atrás, mesmo com a existência de um narrador tecnicamente onisciente em *Os Ratos*, postado na terceira pessoa do discurso, são poucos os detalhes que se pode retirar da interioridade dos personagens de Dyonelio Machado. Apesar de não ser possível considerar que esteja em jogo o mesmo procedimento utilizado em *Vidas Secas*, independente das suas semelhanças com relação à técnica utilizada pelos autores, a construção desse narrador também é fundamental para o desenvolvimento das narrativas, como a de Naziazeno e, principalmente, do maluco em *O Louco do Cati*. Isto porque está em jogo uma representação complexa, em que, no narrador utilizado por Dyonelio Machado, segundo Fernando Gil (1999), ocorrerá o predomínio das cenas, vistas a partir da perspectiva do protagonista, configurando o que o crítico descreve como um movimento paradoxal de “ênfase e intensificação da narrativa no plano da ação e dos elementos que a integram. A narração, neste passo, se objetiva pois as ações são descritas do exterior no instante em que se desenrolam, como se fossem apenas mostradas” (GIL, 1999, p. 106). É importante notar, conforme anota o crítico, que esse olhar mediado pela perspectiva do personagem “não é um olhar subjetivado”, se contrapondo à objetividade imposta pelo caráter descritivo da cena. (GIL, 1999, p. 108). Ainda, “é preciso considerar que esta objetivação do mundo exterior somente se faz possível na medida em que os indícios de presença do personagem apontam apenas para a sua ausência e exclusão do cenário” (GIL, 1999, p. 109). Essa supressão do protagonista se dá não apenas com relação ao seu estranhamento quanto às ruas pelas quais transita, mas também com os personagens que o cercam, como se pode notar logo nos primeiros capítulos, em que Naziazeno se desloca da sua casa para o centro da cidade.

O moço seu vizinho, que espera o bonde quase a seu lado, relanceia-lhe às vezes um pequeno olhar. Sempre Naziazeno se intrigou muito com esse rapaz silencioso com cara de quem não vê e não compreende. Só muito tempo depois foi que soube que ele é empregado de escritório na “Importadora”. Talvez ele não compreenda “aquilo”. Talvez não saiba o que imaginar. São tão diferentes... (MACHADO, 1973, p. 06).

Nesse trecho, é interessante notar o quanto intriga Naziazeno o desconhecimento de uma pessoa hipoteticamente próxima como um vizinho seu, o qual considera “tão diferente” de si. Ainda, a curiosidade gerada pela postura desse “rapaz silencioso com cara de quem não vê e não compreende” parece antecipar as características e a reação de muitos dos personagens que cruzam o caminho do maluco em *O Louco do Cati*. Além disso, não somente nessa passagem, mas já nas primeiras páginas do romance, é notável o uso recorrente de sinais gráficos, como as aspas e itálicos, em certos termos ao longo da narrativa. Esse procedimento, que passa praticamente imperceptível nos contos de *Um pobre homem*, irá se radicalizar em *O Louco do Cati*, tornando a narrativa ainda mais enigmática para os seus leitores, por conta dos múltiplos significados que tal procedimento irá gerar. O uso desses sinais gráficos é comentado brevemente no ensaio de Moisés Vellinho (1960) que foi citado anteriormente, e que é visto pelo crítico como um procedimento “um tanto arbitrário e bem pouco estilístico”, que levaria o estilo do autor “até quase à inanidade” (VELLINHO, 1960, p. 73) por conta dos inúmeros cortes e supressões a que submete o seu texto, à semelhança do que foi visto acerca da prosa de Graciliano Ramos. Porém, enquanto no romancista alagoano tal técnica, que limita os excessos de sua escrita, é vista como positiva, como nos julgamentos de Carpeaux (1987) ou Candido (2006), em Dyonelio Machado, Vellinho (2006) avalia negativamente semelhante uso.

Dionelio Machado saberia como espreitar o interesse do leitor mais fechado [...] Bastava oferecer-lhe uma prosa marcada, de instante a instante, por palavras em grifo entre aspas. Foi o que fez, dando a entender que aí é que deve concentrar-se a atenção do leitor. Nesses termos enigmaticamente assinalados há que farejar uma intenção especial, qualquer coisa diversa de seu conteúdo ordinário. (VELLINHO, 1960, p. 73).

Apesar da incompreensão de Vellinho com relação a esse aspecto na narrativa de Dyonelio Machado, há uma vaga intuição do crítico sobre o que chama de “intensão especial” do autor gaúcho nesse procedimento. Infelizmente, a conclusão proposta é a mesma que recai, após, sobre a escrita “deliberadamente

descuidada” (VELLINHO, 1960, p. 74) de *O Louco do Cati*, já que Vellino afirma que o romancista tem um “desprezo pelos recursos que o conhecimento e domínio da língua vulgar oferecem” (VELLINHO, 1960, p. 73), deixando novamente passar a oportunidade de aprofundar um aspecto importante da escrita dyoneliana. Outro ensaio que comenta o uso dos sinais gráficos é o de Eliane Zagury (1971), no qual a discussão sobre essa técnica é um pouco mais aprofundada do que em Vellino. Inicialmente, a autora apresenta brevemente alguns aspectos relevantes para o entendimento da narrativa e para o que ela defende como ideia geral do ensaio, ao colocar que *Os Ratos* é “uma novela perfeita, acabada, em sua estrutura de época”, e que, portanto, mereceria um “reexame crítico” (ZAGURY, 1971, p. 11). Em seguida, é introduzida a discussão sobre o procedimento gráfico e estilístico do autor, afirmando que o mesmo “parece prejudicar enormemente a eficácia expressiva da linguagem de Dionélio Machado”, pois se equivaleria a pequenas pausas na leitura, que ao impedir a fluidez da frase, provocariam “certa irritação no leitor” (ZAGURY, 1971, p. 15). Contudo, Zagury (1971) ressalta não ser contra esse uso, apesar dessas ressalvas, e busca compreender alguns desses usos, separando-os em três categorias: dos usos “de origem coloquial” e “de intenção metafórica”, além dos usos que não se enquadram em nenhuma dessas duas categorias específicas. Ao exemplificar brevemente cada uma dessas categorias, Zagury (1971) comenta, antes de discutir a última delas, que os sinais gráficos podem ser explicados, mas não justificados.

A intromissão da linguagem coloquial no estilo literário não necessita de escusas gráfico-gramaticais nem, pelo reverso, de realce escandaloso. É o nivelamento com a linguagem literária que lhe confere recriação – para o que se exige sobriedade e propriedade, vale dizer, expressividade. Por outro lado, ao se chamar a atenção para a existência de uma metáfora no uso pseudo-indevido de uma palavra, já se cortou pelo menos a metade do seu poder expressivo. (ZAGURY, 1971, p. 16).

Dessa forma, apesar de esboçar uma explicação para a técnica empregada pelo autor, o ensaio não levanta nenhuma conclusão definitiva sobre esses usos, que não seriam justificáveis para Zagury (1971) em sua argumentação.

Contrapondo esse estudo com uma leitura mais abrangente da narrativa, Luís Bueno (2006) também irá discutir o uso dos sinais gráficos em *Os Ratos*, vendo este recurso, utilizado pelo seu narrador, como uma forma de distinguir o seu

discurso e marcar a distância de seu protagonista, como nos momentos em que Naziazeno se vê como um “lutador” em busca do seu dinheiro, por exemplo.

Idealizar outro plano? Tem uma preguiça doentia. A sua cabeça está oca e lhe arde, ao mesmo tempo. Aliás, o sol já vai virando pra a tarde (*já luta a meio dia!*), perdeu já a sua cor doirada e matinal, uma calmaria suspende a vida da rua e da cidade [...] Não sabe como encherá a tarde. O seu “nevoeiro” só lhe permite *ver* um raio muito pequeno, muito chegado. (MACHADO, 1973, p. 40).

No trecho acima, ao final do capítulo sete, no qual Naziazeno se encontra perdido após ter sido humilhado publicamente dentro de sua repartição ao tentar pedir dinheiro emprestado para o diretor, temos em destaque os termos “luta”, “nevoeiro” e “ver”, entre aspas ou itálico, como ocorrerá ao longo da narrativa. Enquanto busca outra saída para o seu problema, vemos no primeiro termo destacado em itálico e entre parênteses, o que Luís Bueno (2006, p. 579) entende como uma das “dissonâncias entre a visão do narrador e a de Naziazeno”, pois o primeiro, em suas intervenções frequentes através desses sinais gráficos, parece discordar da ideia do protagonista de que tenha realmente feito um grande esforço para solucionar o seu caso, como sintetiza o crítico:

Naziazeno faz muito pouco para resolver o seu problema, apostando na ação alheia, agindo através de outros ou tentando a sorte no jogo. A atitude mais digna do nome que ele toma é a de pedir, ele mesmo, o dinheiro emprestado ao chefe. Sua preocupação e sua entrega de espírito ao problema são enormes e, por isso, ele sente que lutou muito. O narrador, no entanto, com o mínimo recurso do grifo, põe sua colher no meio dessa sensação de Naziazeno e deixa muito claro que ele não lutou, ele não fez nada de positivo para resolver seu problema daquele dia ou da sua situação geral de aperto financeiro. (BUENO, 2006, p. 580)

Entretanto, o aspecto mais relevante levantado por Bueno sobre essa intervenção do narrador é o de ressaltar que Naziazeno seria incapaz de perceber não apenas a sua inércia, de quem pouco ou nada fez por si, mas também “que há uma estrutura social a que se liga seu aperto financeiro” (BUENO, 2006, p. 580). Essa incompreensão pode ser confirmada pelos outros dois termos destacados no trecho do romance que foi citado acima, no qual o narrador, em resumo, afirma que o protagonista tem um “nevoeiro” que lhe impede de “ver” além do seu campo de visão, tal como o faria o Duque, por exemplo.

Inegável, essa superioridade do Duque: o Duque é o agente, o corretor da miséria. Conduz o *negócio* serenamente. Tem a propriedade de despersonalizar a *coisa*. Depois de pouco tempo, toda a sua a sua vida – Naziazeno reconhece – está devassada: a doença, a mulher, o filho. Com o Duque, não. Ele olha muito, ouve muito, aparece muito, mas só diz uma ou outra coisa, só o necessário e o *viável*. (MACHADO, p. 16-17).

Sob esse viés, de uma incompreensão explícita por parte de Naziazeno acerca da estrutura social em que está inserido, pode-se fazer um paralelo com o protagonista de *Vidas Secas*, principalmente por conta dessa relação que é estabelecida a partir desse narrador que age como um organizador do discurso dos seus personagens. Contudo, em *Os Ratos*, apesar de haver também um distanciamento desse narrador com relação aos personagens, este ocorre de uma maneira diversa da obra de Graciliano Ramos, pois Dyonelio Machado instaura a posição do seu narrador a partir do olhar dos personagens, fazendo com que ocorra a “anulação da voz narrativa, que se conformaria à consciência do protagonista, eliminando, portanto, a distância entre essas duas instâncias narrativas” (Bueno, 2006, p. 578). Assim, ter-se-ia um efeito oposto ao esperado, a partir do fato de o narrador tomar o olhar dos personagens como o seu, tornando-o mais distante ainda de si, diferente do que ocorreria com romances do mesmo período, que simpatizariam mais com os seus personagens, justificando as suas ações a partir de um discurso considerado até mesmo panfletário.

O desenho psicológico de Naziazeno Barbosa é a primeira demonstração de que a voz do narrador permanece distante da personagem, que essa eventual proximidade discursiva é enganosa, e acaba possibilitando certos efeitos que vão marcar a sua diferença. A pequenez de suas ações nunca é justificada. Jamais Naziazeno encontra na sua voz narrativa a justificativa que Pedro Bala, por exemplo, vai encontrar na voz do narrador de *Capitães de Areia*. (BUENO, 2006, p. 578).

Dessa maneira, o narrador como que se isentaria de criar discursos espontaneamente, limitando-se somente a narrar os fatos vivenciados por Naziazeno. No entanto, esse efeito só é possível pelo uso de um narrador que se manifesta a partir de um discurso indireto livre e que, apesar de se postar na terceira pessoa do discurso, estaria distante do que se pode considerar onisciente, conforme anota Fernando Gil (1999, p. 105): “Em *Os Ratos*, está-se distante do que poderia ser um narrador onisciente, com visão e manipulação privilegiada dos acontecimentos. O narrador nada diz sobre a situação de Naziazeno que este não

saiba, não perceba ou não sinta”. Dessa forma, se não há um narrador que encadeie logicamente os acontecimentos, fazendo com que a narrativa progrida de maneira objetiva, somente a inquietação e instabilidade de Naziazeno é que colocam Naziazeno em movimento (GIL, 1999, p. 99), tal como ocorrerá também com o maluco de *O louco do Cati*, só que de forma mais radicalizada, pois o personagem não esboça quase nenhuma reação ao que está a sua volta, exceto ao que provoca suas crises de pânico.

Neste sentido, os atos, o passado e os projetos de Naziazeno não o movem em direção a uma escolha objetiva instaurada num presente, apontando ao mesmo tempo para um futuro, ainda que num contexto de possibilidades problemáticas e contraditórias. A consciência da sua necessidade não é capaz de reverter esta necessidade em ação prática decidida e objetiva; ao contrário, os esforços de Naziazeno, a partir dos quais se delinea sua ação, movem-se quase ao sabor do acaso e das circunstâncias imediatas, não se circunscrevendo a qualquer gesto racionalizador ordenador. (GIL, 1999, p. 99).

Envolvido nesse movimento caótico das idas e vindas em busca do dinheiro com que pagar o leiteiro, Naziazeno é jogado de uma parte a outra do centro da cidade, absorvido por uma temporalidade específica desse espaço, que, como mencionamos antes, “é mediada pelo valor engendrado pelo espaço mercantilizado pelo qual transita Naziazeno” (GIL, 1999, p. 102). Esta noção, que para o protagonista passa distante da sua percepção, é articulada pelo narrador em uma construção em que, por vezes, está intrinsecamente ligada ao ritmo da leitura do acontecimento em questão, conforme exemplifica Luís Bueno (2006), se utilizando de dois episódios que apresentam ritmos opostos. O primeiro deles ocorre no capítulo treze, no qual Naziazeno arrisca a sorte em uma mesa de jogo e, embriagado pela possibilidade de multiplicar as poucas economias, o personagem passa cerca de quatro horas envolvido com aquele ambiente.

Já joga há muito tempo. [...] Naziazeno perdeu a noção do tempo. Mas deve ser tarde: está *lutando* já há muitas horas. Levanta o olhar para o retângulo do céu, lá em cima no recorte daquelas paredes altas: a luz tem uma tonalidade pálida, de fim de dia. O dia continuou... O dia não parou... (MACHADO, 1973, p. 68-69).

É interessante notar que, assim como a percepção de tempo de Naziazeno, que passa rapidamente durante sua estada em torno da roleta, as frases que dizem respeito a essa passagem de tempo também são extremamente curtas, figurando de

forma entrecortada entre os parágrafos que descrevem os detalhes do jogo, que são mais longos dos que os exemplificados. Já o segundo exemplo utilizado por Luís Bueno (2006), oposto a esse primeiro, se encontra ao final do livro, durante descrição da insônia que impede Naziazeno de repousar enquanto repassa as lembranças do seu fatigante dia, após conseguir finalmente chegar a sua casa com a quantia necessária para pagar o leiteiro. Esse episódio, que se arrasta pelos seis capítulos finais do romance, ressalta uma percepção de tempo difusa e oposta àquela que vimos em sua estada pelo centro da cidade, já que agora o tempo irá se arrastar durante a noite de insônia, alimentado pela incerteza de Naziazeno sobre o cumprimento do seu objetivo.

- Está tudo arrumado, não? Tudo em ordem? – Ele se volta, olha ao seu redor, meio nervoso.
Está inquieto. A cabeça lhe arde. [...] Que horas serão? Parece que ouviu, por entre o vento, ainda há pouco, umas pancadas de relógio na casa vizinha. [...] Serão onze horas? Meia noite?
Precisa dormir, precisa descansar. Tem de aproveitar esse resto de noite. É estranho: um cansaço tão grande e não conseguir conciliar o sono...
(MACHADO, 1973, p. 131).

Com o seu repouso impossibilitado, por causas que não sabe explicar, Naziazeno irá rememorar alguns momentos do seu longo dia, os quais foram sonogados ao leitor por conta do corte feito pelo romancista na passagem do capítulo vinte para o vinte e um, após o empenho do anel. Assim, é durante a insônia do personagem que teremos conhecimento dos acontecimentos que sucederam a transação comercial até a sua chegada em casa com o dinheiro do leite e os outros produtos que comprou. Contudo, essa tentativa organizar os fatos do seu dia “não passam de ilusões que apenas reforçam e evidenciam o desamparo e a impotência de Naziazeno” (GIL, 1999, p. 117), pois da mesma forma que não consegue compreender o tempo objetivado da cidade, como se viu anteriormente, no tempo subjetivo, presente no momento que tenta dormir com seus pensamentos, será as suas dúvidas que irão atormentá-lo e impedi-lo de “articular gestos ou reter pensamentos” (GIL, 1999, p. 117). Logo, mesmo ouvindo os ruídos na cozinha, que o levam a acreditar na presença de ratos que podem roer o seu dinheiro, Naziazeno permanece inerte em seu esgotamento.

Um rufar – um pequeno rufar – por sobre a esfera do chiado, no forro... Ratos... são ratos! Naziazeno quer distinguir bem. Atenção. O pequeno rufar – um dedilhar leve – perde-se para um dos cantos do forro. Tem um desespero nervoso. Vai levantar! Mas depois do baque da tampa caindo, fez-se um silêncio, um grande silêncio... Espera um pouco. O silêncio continua. Nem mesmo o chiado se ouve. Só há silêncio. Procura as “diferenças” entre o roer das várias madeiras: do assoalho, do forro, dum tampo de mesa... Hão de ser evidentes. Imagina um roer claro e aéreo, sonoro, da tábua da mesa da cozinha... Se os ratos estivessem roendo a tábua fina da mesa da cozinha, o triturar seria certamente ainda mais fininho, quase musical... (MACHADO, 1973, p. 154-160).

Nesses momentos finais do romance, vemos na desconfiança de Naziazeno uma mescla de angústia com delírio, acerca da possibilidade da perda do dinheiro por conta dos ratos que supostamente estão pela casa. Contudo, ao invés de conferir a existência ou não dos pequenos roedores, o personagem prefere ficar em seu leito, imobilizado pelo seu desgaste e conformação quanto ao fato, em uma atitude que não é nova nessa altura da narrativa, já que, em geral, essa é a reação de Naziazeno para quase todos os seus problemas. Entre agir e renunciar a ação, o protagonista sempre optará pela segunda alternativa, conforme aponta Bueno (2006):

No final do dia, obtido o dinheiro para pagar o leiteiro e mais algum, Naziazeno vai aparecer em casa com um bocado de manteiga, confirmando que a renúncia é a solução apenas para pacificá-lo, para poupá-lo dos embates da vida e livrá-lo do papel incomodo que ele frequentemente ocupa nos espetáculos de que participa. (BUENO, 2006, p. 587).

Ainda que tenha conseguido solucionar o seu problema, sabemos que essa não passa de uma solução paliativa para o nosso “Herói-buscador”, que certamente passará por outras dezenas de provações e privações até o final de sua vida, já que é incapaz de compreender e lutar com as suas próprias forças contra essa estrutura social da qual é excluído. Dessa forma, o romance termina com a sentença “E ele dorme”, configurando ambigualmente que Naziazeno não dorme apenas fisicamente, mas também se mostra desacordado quanto a todos os problemas que o atormentam, dos quais não compreende e tão pouco sabe como resolvê-los. Esmagado por essa estrutura, resta ao protagonista viver o presente imediato da sua busca, sem a qual ele não poderia nem ao menos existir nesse contexto, pois já teria sucumbido muito tempo antes.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final dessa trajetória, em que foram analisadas e discutidas três narrativas distintas entre si – *Til*, *Vidas Secas* e *Os Ratos* – e que, mesmo assim, guardam certos pontos de contato, principalmente quanto à questão dos pobres na Literatura Brasileira, como se procurou mostrar, pode-se notar que há uma relação estreita entre o processo histórico no qual estão inseridas estas obras, juntamente com a expressão destas, vinculadas a uma nova estética que se desprende da representação realista tradicional. Isto porque se esta diante de uma temática que antes não figurava nos romances, ao menos, de maneira explícita, até os momentos finais do século XIX, tanto em termos de Brasil, quanto de Europa. Com a ebulição dos grandes centros urbanos e o surgimento das suas respectivas camadas sociais cada vez mais estratificadas e com anseios específicos, ocorrerá também a necessidade de representá-las dentro dos romances, que gradativamente viriam a incorporar (cada qual a sua maneira) estes novos figurantes da sociedade moderna. Diante desse novo contexto, que foi discutido, principalmente, na primeira parte desse trabalho, são interpostas novas exigências formais aos romancistas, que ao optarem por temáticas que privilegiem o que até então era considerado baixo para a literatura, lançaram mão da mistura de estilos (AUERBACH, 2011, p. 245) para tematizar este estrato da sociedade, até então ignorado pela chamada literatura séria. Logo, essa inclusão das camadas baixas da sociedade, que se oporia à aristocratização dos objetos, tal como o fez Balzac ou Flaubert, segundo Auerbach (2011), viria a se materializar em um segundo momento da literatura realista, que, em princípio, se posicionou dessa forma somente a partir de Zola.

Já no âmbito brasileiro, vimos que somente com o abandono e o desgaste das tendências românticas é que José de Alencar incorporou, ainda que de maneira problemática, os pobres em sua literatura – através da figura dos dependentes – com os romances da chamada segunda fase alencariana. Falamos em maneira problemática, pois, juntamente com essa incorporação, no mínimo polêmica para os preceitos da época, são colocadas em evidência outras tantas tensões, que se desdobrariam nas décadas seguintes, representadas aqui nesse trabalho pelas duas obras seguintes que discutimos, com Graciliano Ramos e Dyonelio Machado. Ainda que cada uma destas obras reflita um contexto específico, representados, conseqüentemente, por formas específicas, estas expressam uma série de

problemas, incorporados por seus narradores, enredos e personagens, que resultam em uma discussão chave para a tematização da pobreza na Literatura Brasileira. Assim, a inclusão de personagens até então periféricos para o romance nacional apresenta uma série de pontos de convergência que podem ser relacionados, aqui, através da discussão empreendida acerca das três obras discutidas.

Primeiramente, apesar de termos três cenários distintos nas respectivas narrativas – a fazenda de café do interior paulista em *Til*, o sertão nordestino em *Vidas Secas* e, por fim, o centro de uma metrópole emergente em *Os Ratos* – a tensão entre o campo e a cidade está presente, com esta última figurando invariavelmente no horizonte dos personagens, como uma espécie de local de fuga de um mundo em decadência (em especial nos casos dos personagens do romance de Alencar e Graciliano). Ainda que esse cenário urbano que se coloca no horizonte dos personagens se mostre bastante distante para os dependentes como João Fera ou os retirantes como Fabiano, essa será a solução vislumbrada para uma possível melhora da situação destes, o que lhes colocará em uma espécie de trânsito permanente. Cabe lembrar que a ideia positiva relacionada a essa mudança do campo para a cidade é alimentada, em geral, pelos próprios personagens, e não por seus narradores, que guardam uma aura de pessimismo quanto a esse movimento, antecipando as imensas dificuldades de adaptação a esse novo cenário pelas quais passaram esses personagens. Essa visão positiva pode ser originária da ideia de que a cidade é o local onde esses personagens irão buscar amparo na figura do Estado, que se mostra ausente ou autoritário no cenário rural. No entanto, essa concepção se mostra falsa, se tomar-se como exemplo o caso de Naziazeno, que é completamente ignorado pelo Estado, pois não é uma figura importante para o seu funcionamento. Ainda, sobre essa provável dificuldade de adaptação dos personagens em deslocamento para o contexto da cidade, pode-se ver que isso é o que ocorre também com Naziazeno, em sua imobilidade subjetiva em busca do dinheiro com que pagar a sua dívida. Ainda que o seu movimento físico na obra seja do arrabalde para o centro da cidade, e não do campo para ela, temos pistas nos pequenos desvãos de seu passado que nos são revelados e que apontam para uma origem anterior no campo, antes de habitar a cidade já na vida adulta. Ainda, o próprio arrabalde onde mora, mesmo que fisicamente esteja situado na cidade, já se configura como um ambiente diverso do centro, onde buscará a sua solução de

forma vacilante ao longo do romance.³⁰ Ainda, esse trânsito constante dos personagens pobres aponta para uma predominância do cenário exterior sobre o interior, tal como pode ser visto na discussão sobre *Til*, e que nos casos de *Vidas Secas* e *Os Ratos* irá se repetir, já que Fabiano e sua família, apesar de experimentarem um momento de relativa estabilidade ao chegarem à fazenda abandonada, não se sentem seguros por conta do local em si, mas sim, por conta da chegada das chuvas que aplacam temporariamente a seca. Ainda, com o retorno do patrão à fazenda, os retirantes terão de lidar obrigatoriamente com os seus semelhantes, o que causa imenso desconforto para a família, acostumada à convivência mais próxima com os animais, como vimos anteriormente. Já o caso de Naziazeno é semelhante, pois, ainda que tenha a sensação de dever cumprido, ao chegar a sua casa com o dinheiro necessário para pagar a sua dívida, lhe restará a inquietação quanto ao destino exato da quantia a ser realmente angariada pelo leiteiro, o que lhe deixa insone ao longo da madrugada, por conta da ameaça dos ratos em sua cozinha, configurando o tempo de delírio, no qual repete os passos do seu dia. Sem um local exato no qual esses personagens possam experimentar qualquer sensação de conforto, resta-lhes apenas manterem esse trânsito permanente que irá caracteriza-los nas narrativas.

De certa forma, essa espécie de oposição entre o campo e a cidade, ou mesmo entre a interioridade e a exterioridade presente nas obras pode ser interpretada através da noção de dualidade, proposta por Fernando Gil (1999), que seria uma das características das narrativas que qualifica como “romance da urbanização”.

[...] o *dualismo* se define pelo caráter por assim dizer heterodoxo dos elementos que coloca em movimento, firmados que estão a partir de duas perspectivas antagônicas: de um lado, uma perspectiva referenciada pela experiência tradicional, rural e patriarcal, de outro, pela experiência moderna, urbana e burguesa. (GIL, 1999, p. 126).

Por conta da relação *dual* entre essas perspectivas antagônicas é que nestas obras, assim como nas discutidas aqui, temos uma “tensão irresolvida, a qual

³⁰ Devemos lembrar que o arrabalde habitado por Naziazeno é o local em que temos o final da linha do bonde que leva as pessoas até o centro da cidade. Esse local, o arrabalde, em algumas regiões da capital, correspondia a uma zona bastante afastada do centro, como que de transição entre a cidade e o campo, onde havia sítios e chácaras. Um estudo interessante sobre esse aspecto, entre outros mais, está presente em Cruz (1994).

dá feição própria à prosa narrativa”, e que, na verdade, por conta do nexos de relações entre essas noções,³¹ “consiste justamente na impossibilidade de o caráter antagônico da dualidade formular-se como conflito no nível da intriga” (GIL, 1999, p. 126). Esta formulação, para o crítico, explicaria o caráter de imobilidade existente em *Os Ratos*, já que mesmo havendo um movimento por parte do personagem ao longo dos capítulos, este não indica nenhum tipo de direcionamento, fazendo com que “paradoxalmente não [se] estabeleça o conflito” (GIL, 1999, p. 127). No caso de *Vidas Secas*, o fator que motivaria o trânsito dos personagens, a seca do sertão nordestino, também não chega a estabelecer um conflito por si só, já que este se daria, em maior parte, por conta da incapacidade de articulação dos retirantes para com outras pessoas de fora do seu círculo de relações. Já em *Til*, o movimento do campo para a cidade é desempenhado pelos latifundiários, que fogem do conflito estabelecido naquele meio em decadência. Apesar disso, há o caso de Miguel, que ao casar-se com Linda, deixa de fazer parte do círculo dos homens pobres livres, optando por deixar aquele local em que estaria estabelecido o conflito (diferentemente de sua irmã de criação, Berta, que permanece no campo), do qual ele nem mesmo fazia parte, se entendermos que o núcleo deste está nas figuras de João Fera e Berta.

Essa tensão irresolvida no nível do deslocamento dos personagens também tem se desdobra no enfoque dado à interioridade destes por conta do narrador. Nos três romances analisados, vimos que predomina o uso da terceira pessoa do discurso, tipicamente onisciente e com propriedades para avançar livremente na investigação da interioridade dos seus personagens. Entretanto, o que se tem nestas obras é algo diverso do esperado, pois ainda que essa interioridade por vezes seja explorada durante as narrativas, não há o acesso completo da mesma, pois o próprio narrador não o tem. Isso se dá por conta dos julgamentos desse, que o impedem de avaliar com alguma imparcialidade as ações dos seus protagonistas, como no caso de *Til*, ou por conta da precariedade da interioridade dos personagens, que necessitam do amparo desse narrador para contarem a sua história, fazendo com que os seus discursos se mesquem de uma maneira quase indissociável, como em *Vidas Secas*. Em *Os Ratos*, viu-se que o acesso à

³¹ Fernando Gil se utiliza da expressão desenvolvida por Antonio Candido (1989) – “sentimento dos contrários” – para descrever essa relação antagônica entre os termos, que ainda assim, guardariam um nexos com o seu componente oposto. (GIL, 1999, p. 126-163).

interioridade de Naziazeno é praticamente nulo,³² já que a visão do narrador aparece engendrada através do discurso indireto livre, que se submete ao ponto de vista das personagens.

Além disso, o dilaceramento da interioridade dos personagens está aliado a um discurso marcadamente utilizado no presente do indicativo, nos quais há poucas ou quase nenhuma alusão aos acontecimentos passados, formando uma espécie de opacidade da interioridade desses protagonistas (Paes, 2001, p. 52), como nos casos de Naziazeno e Fabiano, por exemplo. No caso de *Til*, se saberá somente dos acontecimentos anteriores à narrativa por conta do *flashback* da segunda parte da obra, do contrário, também não se tem esse dado explicitamente revelado pelos protagonistas. Essa característica se assemelha ao que Lukács (1970) coloca como o papel da memória no drama e nas epopeias:

[...] o passado não existe ou é inteiramente atual. Visto que esses dois gêneros ignoram o escoamento do tempo, não existe para eles nenhuma diferença qualitativa entre a experiência vivida do passado e a do presente; o tempo não possui nenhum poder de metamorfose; não há nada com que ele possa reforçar ou enfraquecer a significação. (LUKÁCS, 1970, p. 148).

Essa noção, de certa maneira, reforçaria o entendimento das narrativas analisadas aqui, em especial *Vidas Secas* e *Os Ratos*,³³ como epopeias negativas (Adorno, 2003), por conta de, entre outras características específicas, do caráter de uma trajetória ou busca, que ao seu final não resulta em uma transformação dos personagens, já que não há experiência adquirida e, tão pouco, o tempo exerce alguma transformação sobre os protagonistas. Além disso, sobre o papel do passado nas narrativas, Fernando Gil (1999) coloca que este, relacionado à experiência rural-oligárquica “é a um só tempo elemento de imobilidade e expressão dessa mesma imobilidade”, da qual os personagens estão confinados, justamente por não se tornarem referências para as vivências destes. Logo, “como constituinte da experiência dos personagens, não tem força nem como elemento de ação

³² De certo modo, há uma cisão posta aqui, pois enquanto que na primeira parte do romance, desde o momento em que sai de casa até o retorno com o dinheiro, Naziazeno é levado pelo fluxo dos acontecimentos, enquanto os outros resolvem o seu problema, principalmente o *nobre* da miséria, Duque, que apadrinha Naziazeno. Depois que deita em sua cama, o pensamento de Naziazeno move-se pelos mesmos lugares da ação diurna, preso à angústia da irresolução vivida. Logo, a interioridade aparece descontínua, próxima do delírio, novamente como movimento que foge ao controle consciente da personagem. Assim, teremos na narrativa uma figura completamente anulada no pensamento, seja por fora, seja por dentro.

³³ Lembremos que Zilberman (1992) chama Naziazeno de “herói-buscador”.

dramática, nem como condicionante capaz de imprimir andamento reflexivo à prosa” (GIL, 1999, p. 131). Assim, pode-se entender que apesar do iminente fracasso a que está fadado o personagem destes romances, tal como o “herói problemático” de Lukács (1970), que protagonizaria as narrativas que o teórico chama de “romance da desilusão”, não haverá a “substituição da efabulação concreta pela análise psicológica” (LUKÁCS, 1970, p. 131), como coloca Paulo Paes (2001), ao afirmar se esta uma das características dos romances de pobre diabo. Apesar disso, tem-se a perda de significação simbólica de que fala Lukács (1970), e que leva também ao abandono da significação das relações humanas, como família, emprego ou classe. Ainda, cabe destacar que além do abandono dessas instituições tão caras ao universo burguês, ocorrerá, de forma concorrente, um condicionamento dos personagens pobres, principalmente nos casos de Naziazeno e Fabiano, para que não pensem ou reflitam sobre as suas condições precárias de vida, com vistas a modifica-la de maneira definitiva. Isso porque é o instante imediato que interessa em sua sobrevivência, e não o instante que ocorrerá daqui um tempo indefinido e distante desses personagens. E essa ideia pode ser referendada pela quantificação de tempo nas duas narrativas, já que em *Vidas Secas* a menção ao ano que passou desde que Fabiano apanhara do Soldado Amarelo é muito sutil, enquanto que em *Os Ratos*, as vinte quatro horas de Naziazeno é um tempo bastante fechado e exaustivo para que o personagem possa articular qualquer outra coisa que não esteja ligada àquele espaço de tempo.

Diante disso, viu-se que a representação da pobreza na Literatura Brasileira, em especial nas obras analisadas aqui, possui uma série de características que podem ser aproximadas, independentemente da distância temporal ou estética entre os seus autores, e que dão a essas narrativas uma forma bastante específica, principalmente no que toca a composição dos narradores e dos seus personagens. Contudo, devemos reconhecer que o limite estabelecido aqui, através da discussão mais aprofundada de três obras, pode ser ampliado, ao se trazer outras tantas narrativas que coloquem em foco as camadas baixas da sociedade, no caso, aqui delimitado ao contexto brasileiro. Ainda, haveria que ser discutido de forma mais detalhada a passagem que ocorre entre os personagens dependentes de Alencar em *Til*, até os pobres diabos de Graciliano e Naziazeno, pois existe uma lacuna estabelecida por esse corte, que, no entanto, não parece prejudicar de todo a argumentação que tentou se estabelecer aqui para esse percurso. Para não se

deixar de todo vazio esse espaço, poder-se-ia acrescentar ao estudo, muito mais como um palpite do que uma avaliação criteriosa, a figura do Jeca Tatu de Monteiro Lobato no intermédio entre os dependentes e os pobres diabos. Contudo, esse acréscimo deve ser estudado com maior critério em um momento mais apropriado para tal, o que infelizmente não pode ocorrer aqui.

Nessa busca pelo outro, como configurada por Luís Bueno (2006), haverá um narrador que, através de certas marcas, como o discurso indireto, o tempo presente ou a ausência de conflito, propriamente dito, buscará uma espécie de aproximação com esse sujeito, pertencente a essa condição de penúria. Ainda, vale ressaltar os diferentes encerramentos das narrativas analisadas, em que a condição melancólica dessas personagens avulta, ressaltando-se a marca da imobilidade destes, tal como destaca Fernando Gil (1999), no caso específico de *Os Ratos*. O quadro final de *Til*, em que Berta rege um grupo de expropriados que se isolam numa terra em decadência; a fuga de Fabiano, Sinhá Vitória e dos meninos, num movimento sem transformação; e a chegada do leiteiro que permite o adormecer de Naziazeno. Nestas três cenas, têm-se as personagens ainda presas a um impasse insolúvel, que está na raiz do século XIX: no primeiro caso, os pobres abandonados pela família da casa grande, que parte para a cidade. Já na segunda cena de encerramento, há os retirantes, que oscilam entre homens e animais, participando de um destino do qual não têm controle, sofrendo a consequência da ação e incapazes de preencherem o tempo com a sua própria história. Por fim, o caso extremo de Naziazeno, que quando pensa, delira; quando termina sua busca, não desperta, dorme. Em outros casos, não há formação, não há luta.

Assim, ao trazerem a pobreza brasileira – condição que fica à mercê das forças naturais e do poder da elite – para as suas narrativas, os romancistas se defrontam com alguns dilemas formais. Quanto à distância dos três narradores, Alencar, Graciliano e Dyonelio, ter-se-á um certo olhar melancólico, que vê nos pobres a incapacidade de serem agentes da sua própria história, pois dependem do dono da terra, do chefe ou de outros superiores. Dolorosamente, apenas a saída através do crime parece apontar para uma forma de reconhecimento para esses personagens, sendo a única exceção, talvez, dentre os três, o caso de Naziazeno. Em *Jão Fera*, Alencar concede, para a sua construção, alguns dos traços heroicos de Peri, como a força descomunal que o permite realizar grandes feitos, que, no entanto, não o torna capaz de mudar a sua própria história ou a dos seus pares. Já

em Fabiano, há o pensamento do retirante, motivado pelo seu rancor contra o soldado amarelo, que o faz pensar que “devia ter furado o pescoço do amarelo com faca de ponta, devagar. Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem.” (RAMOS, 1997, p. 111).³⁴ Nesse trecho, é notável o desejo existente em Fabiano, que almeja o reconhecimento da sua condição humana por seus pares, mas que seria possível somente através do gesto violento, possibilitando-o que escape desse tempo circular ao qual está, impotentemente, preso por sua própria condição.

Por fim, a análise empreendida aqui procurou mostrar, de forma mais ou menos ampla, levando em conta o corte cronológico feito aqui ao escolherem-se as três obras trabalhadas, a importância da inclusão dos homens pobres livres – sejam eles dependentes ou pobres diabos – para o desenvolvimento das temáticas presentes na Literatura Brasileira. Ao apontar-se uma possível origem destas narrativas, que incluíram as classes baixas de forma atuante em suas linhas, tentou-se mostrar que este é um procedimento que é desenvolvido a muito mais tempo do que se possa entrever pelos poucos estudos que são encontrados sobre o tema na crítica especializada. Finalmente, este trabalho assentou-se em apontar alguns caminhos para a interpretação do problema, que naturalmente não se esgota aqui, necessitando de outras tantas investigações que possam elucidar de maneira mais abrangente tal matéria.

³⁴ Aqui nos parece obrigatório lembrarmos o vínculo entre a violência e a criminalidade, que de tal modo, se transforma no gesto forte da luta, da transgressão, que o personagem se pensa como gente. Isso está presente em outras obras também, como *Angústia*, *Grande sertão: veredas* ou *Sargento Getúlio*, de 1971.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ALENCAR, José de. **Lucíola**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2009.
- _____. **Senhora**. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.
- _____. **Til**. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2011.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ANJOS, Cyro dos. **O amanuense Belmiro romance**. 6. ed. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Obra Crítica de Araripe Júnior: (1888-1894)**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1958.
- ARÊAS, Vilma. No espelho do palco. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os Pobres na Literatura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Klick, 1997.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AZEVEDO, Aluísio de. **O cortiço**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BARBOSA, Paula Maciel. **O idílio degradado: um estudo do romance Til, de José de Alencar**. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-14092012-094528/>>. Acesso em: 17 fev. 2013.
- BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. **Dialética da colonização**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. 47. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

_____. Sobre Vidas Secas. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George (Org.). **Duelos no serpentário**: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil (1850-1950). Rio de Janeiro: Ermakoff, 2005.

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

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. De cortiço a cortiço. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 30, p. 111-129, jul. 1991.

_____. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1880). 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. **Graciliano Ramos**: estrutura e valores de um modo de narrar. Rio de Janeiro: Brasília, 1975.

CRUZ, Claudio. **Literatura e cidade moderna**: Porto Alegre 1935. Porto Alegre: EDIPUCRS: IEL, 1994.

FREIXEIRO, Fábio. O estilo indireto livre em Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GIL, Fernando Cerisara. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. **Instituição Literária**: análise da legitimação da obra de Dyonelio Machado. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das Vidas Secas. In: RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 72. ed. São Paulo: Record, 1997.

LUKÁCS, György. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, 1970.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Moreninha**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

MACHADO, Dyonelio. **Desolação**. São Paulo: Planeta, 2005.

_____. GRAWUNDER, Maria Zenilda. **O cheiro de coisa viva: entrevistas, reflexões dispersas e um romance inédito: o Estadista**. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

_____. **Nuanças**. São Paulo: Moderna, 1981.

_____. **O Louco do Cati**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **Os ratos**. 4. ed. Porto Alegre: Bels, 1973.

_____. **Passos Perdidos**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1982.

_____. **Um pobre homem**. Porto Alegre: Globo, 1927.

MARTINS, Cyro. **24 horas na vida de um masoquista**. Do mito à verdade científica. Porto Alegre: Globo, 1964. (Estudos Psicanalíticos)

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MOURÃO, Rui. **Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano**. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC-Arquivo, 1971.

OTSUKA, Edu Teruki. A questão do trabalho nas Memórias de um sargento de milícias. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. **Anais eletrônicos...** São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/EDU_OTSUKA.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2013.

PAES, José Paulo. **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PENA, Luis Carlos Martins. **As melhores comédias de Martins Pena**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

PINTO, Rolando Morel. Estruturas Frásicas. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

_____. **São Bernardo**. 65. ed. São Paulo: Record, 1996.

_____. **Vidas Secas**. 72. ed. São Paulo: Record, 1997.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Sargento Getúlio**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

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

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. Dyonélio e Graciliano. In: FISCHER, Luís Augusto. **Graciliano Ramos**. Porto Alegre: SMC, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVA, Hebe Cristina. **Imagens da escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar**. 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.

SOUZA, Jessé. (Não) Reconhecimento e Subcidadania, ou o que é 'ser gente'? **Revista Lua Nova**, São Paulo, n. 59, p. 51-73, 2003.

VECCHI, Roberto. Ratos cordiais e raízes daninhas: formas da formação. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Leituras cruzadas: diálogo da história com a literatura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

VELLINHO, Moyses de Moraes. **Letras da província**. 2. ed. rev. Porto Alegre: Globo, 1960.

WEBER, João Hernesto. **Caminhos do romance brasileiro**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

ZAGURY, Eliane. **A palavra e os ecos**. Petrópolis: Vozes, 1971.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ZOLA, Emile. **Germinal**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.