Edmundo Juarez Filho

A questão do narrador realista-naturalista e a alegoria histórica: Adolfo Caminha, Aluisio Azevedo (*O Coruja*) e Graciliano Ramos (*Caetés*, *Angústia*, *Vidas secas*)

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor em letras.

Área: Literatura Brasileira

Orientador: Professor Doutor Valentim Aparecido Facioli

São Paulo

-2010-

A questão do narrador realista-naturalista e a alegoria histórica

Sumário

Agradecimentos_____2

Resumo_____3

Abstract_____4

Capítulo 1: À guisa de introdução e metodologia: Gustave Flaubert e Machado de Assis_____5

Capítulo 2: O naturalismo imparcial: os romances de Adolfo Caminha_____53

Capítulo 3: Uma paródia naturalista do narrador romântico/realista: *O Coruja*, de Aluisio Azevedo_____83

Capítulo 4: Alegoria histórica em *Caetés*, de Graciliano Ramos_____114

Capítulo 5: O hibridismo em *Angústia*, de Graciliano Ramos_____164

Capítulo 6: Proposição de alegoria histórica e discussão do foco narrativo de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos_____211

Conclusão_____246

Bibliografia_____253

Agradeço:

À CAPES pelo financiamento.

À minha família.

Ao professor Valentim Facioli pela oportunidade e orientação.

E a todos que contribuíram para a efetuação deste trabalho.

Resumo

Esta tese se propõe discutir a questão da alegoria histórica em romances do naturalismo brasileiro (Adolfo Caminha e Aluisio Azevedo) e em três romances (*Caetés*, *Angústia*, *Vidas secas*) de Graciliano Ramos. Partindo do princípio de que a alegoria histórica só pode ser efetuada a partir de um narrador interessado, ou seja, de um narrador que, através de sua narrativa, construa sua história para defender suas posições políticas, tentei comprovar que, na tensão entre o que é dito pelo narrador e as contradições deste discurso interessado postas no romance pelo autor do romance, é possível vislumbrar uma posição autoral, dando ao relato, por esse hibridismo, a função de discussão e tomada de posição dos fatos políticos e processo sócio-histórico. A obra literária aqui teria a função de discutir, no momento exato dos fatos, a situação política, mesmo que outros fatores literários devam ser levados em conta em sua leitura.

Palavras-chave: Naturalismo, Realismo, Neo-realismo, alegoria histórica, narrador.

Abstract

This work aims to discuss the issue of historical allegory in the novel of Brazilian naturalism (Adolfo Caminha and Aluisio Azevedo) and in three novels (*Caetés*, *Angústia*, *Vidas secas*) of Graciliano Ramos. Assuming that the historical allegory can only be performed from a person narrator, or of a narrator who, through his narrative, build its history to defend their political views, I tried to prove that in the tension between what is said by the narrator and the contradictions of this discourse interested in the novel made by the author of the novel, it is possible to discern an authorial position, giving the report for that *hibridismo*, the role of discussion and adoption of a position of political events and socio-historical process. The literary work here would have the task of discussing the exact timing of events, the political situation, even if other factors literary should be taken into account in their reading.

Keywords: Naturalism, Realism, Neo-realism, historical allegory, the narrator.

Capítulo 1: À guisa de introdução e metodologia: Gustave Flaubert e Machado de Assis.

O objetivo desta tese é descobrir traços ou estruturas de alegoria histórica nos romances (e contos) por mim aqui estudados: inicio com esta introdução onde tematizarei o romance *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert e alguns contos de Machado de Assis, passando nos capítulos subsequentes ao estudo dos romances *A normalista*, *Bom-crioulo* e *Tentação*, de Adolfo Caminha, *O coruja*, de Aluisio Azevedo e finalizando com os romances *Caetés* (*São Bernardo*), *Angústia* e *Vidas secas* de Graciliano Ramos.

Desta forma vou utilizar autores de um determinado período histórico (realismo/naturalismo e neo-realismo) em que a literatura é tida como voltada para a realidade (assumindo ainda condição reivindicatória) e a vida política e social e sendo escrita por artistas politicamente engajados que, de certa forma, se arrogavam o papel de, digamos, ideólogos.

Machado de Assis foi quase um conselheiro do Império e um ativo funcionário público; Aluísio Azevedo se tornou membro do Ministério das Relações Exteriores e antes era um ativista pela República e abolicionista; Graciliano Ramos sempre esteve envolvido em política (foi prefeito e no momento do golpe de 1930 estava no Palácio do Governo de Alagoas); Adolfo Caminha pautou sua vida na luta pela causa republicana, etc. Parece que nesses autores, o engenho e as armas andavam em simbiose no texto literário.

Penso, pois, que, de maneira geral, é muito subestimada a participação (e a opinião) política dos escritores em particular e dos artistas em geral, no mundo real e político. Ou seja, um dos pontos de análise que sigo toma os autores recenseados como diretamente interessados em fatos políticos específicos, fatos estes expostos em seus romances, que são **utilizados não apenas como "textos estéticos", mas também para a expressão *consciente* de suas opiniões políticas**. E esta é uma premissa importante: as obras baseadas em alegoria histórica são intencionais, em que pese não se poder negar haver cochilos, distrações etc. Uma obra literária de cunho

alegórico (como as aqui, desta forma, tratadas) é tão consciente de seu conteúdo quanto um texto teórico sobre ela.

Tomo alegoria (dizer A significando outro objeto) “apenas” como uma técnica de conformação literária da sociedade e da História (usarei maiúscula para diferenciar de história romanesca). Sua presença no texto literário se dá tanto por vivermos num mundo capitalista, e, portanto, reificado, onde a mercadoria — categoria central na nossa sociedade e objetivo maior da sociedade de consumo — é, em si, uma alegoria, incorporando assim os conceitos de mercadoria, reificação e fetichismo de Karl Marx e seus continuadores, como também por ser a alegoria a forma mais direta da proposta do tipo ideal, seja ele o medieval (alegoria medieval, geralmente associado a um critério ético) ou seguindo as definições de Max Weber, podendo, pois, estabelecer os representantes de classe (ou estamentos) dos movimentos históricos. Remeto à definição de Max Weber não para criar uma fusão Marx-Weber, mas por ser ela a mais conhecida e difundida. Pode-se usar também a própria definição de Marx, ou mesmo a de Schumpeter (que em muitos casos se amolda melhor ao meu trabalho), ou mesmo de qualquer autor, como Balzac. Em realidade, utilizarei conceitos sociológicos os mais variados possíveis para, num recorte histórico, tentar dar um novo entendimento àquele momento. Fica, pois, pelo menos no meu trabalho, excluído o estudo do personagem como uma construção psicológica de um ser individual (ou a universalidade da problemática humana).

Com essa objetividade metodológica (meu recorte claramente exposto) passo a me utilizar, no meu processo interpretativo, ou hermenêutico, de diversas teorias literárias (subjetividade epistemológica), não sendo a alegoria histórica, pois, tomada como um princípio estético criador, mas uma técnica utilizada por determinados autores, em determinadas ocasiões e com fins específicos: para expor uma posição autoral política e histórica. E a teoria a ser utilizada para cada obra é já parte da interpretação do que o crítico pensa ser o projeto empreendido pelo escritor.

Acompanho Frederic Jameson em sua visão da impossibilidade de teorização geral da literatura:

> Minhas observações serão dogmáticas porque dependem de uma pressuposição que não pode ser defendida de antemão, ou seja, a de que existe para qualquer artefato cultural a possibilidade de algo como uma análise "concreta", ou, em outras palavras, uma interpretação que se liga à situação histórica tanto do próprio texto quanto de seu intérprete, de tal modo que ela seja finalmente capaz de se fundamentar ou se justificar. Tal acerto do círculo interpretativo ou hermenêutico (às vezes chamado de crítica dialética) será, necessariamente, diferente para cada texto, sendo, portanto impossível fornecer um modelo de operação como se costuma fazer com "métodos" em geral (não se trata, portanto, de um método). (Jameson, 1995: p. 118).

Portanto, para cada caso, se se puder dizer assim, um método. Ao comprovar o método, ele passa a restringir-se apenas àquele autor, ou apenas a uma determinada obra (ou determinadas obras) de um determinado autor. Deixa de ser um método no instante em que, acabada a análise, renuncia a uma generalização para se definir o objeto analisado em sua ontologia. Este é o primeiro passo: no trabalho hermenêutico, ao qual, por questões acadêmicas, me filio, não há método a ser seguido, devendo-se trilhar a peculiaridade do objeto. A hermenêutica, além de não possuir método fixo, tem por princípio que o texto traz uma mensagem oculta, que subjaz ao conteúdo manifesto, que deve ser decifrada, interpretada e trazida à luz.

Lanço mão agora do romance *A educação sentimental* (a partir de agora *ES*)[1], de Gustave Flaubert, por ter sido esse romance alvo de uma análise de Dolf Oehler, análise esta em grande parte baseada no processo de alegoria histórica, sendo, pois, um apoio de autoridade para o meu trabalho. Mas não é apenas por uma questão da autoridade. Através dessa análise poderei traçar, com algum didatismo, algumas etapas que um trabalho como o meu percorre para sua constituição, além de demonstrar também que, em se usando o mesmo processo (tomando a obra como uma alegoria histórica), esse tipo de postura pode trazer diferenças radicais e até antagônicas de interpretação da obra estudada: o fato de se "ver" alegoria histórica numa obra não traz uma verdade interpretativa única (verdade histórica), havendo talvez a verdade histórica do escritor ali, não se tornando, pois, uma verdade final; a interpretação da alegoria depende muito da ideologia e visão de literatura e de História do intérprete, o que impediria algum ranço positivista de que com uma

[1] Como não se trata de um estudo específico sobre Flaubert e sua obra, tomo aqui como referência a tradução para o português da editora Martin Claret, de 2007, que se não é exatamente a ideal, é barata e de fácil acesso. No entanto, sempre que houver uma citação do romance, além da citação da tradução em português, proponho uma versão do site http://bisrepetitaplacent.free.fr/Flaubert/education%20sentimentale.doc

literatura histórica se confeccionaria uma verdade histórica positiva por parte do crítico (e/ou do escritor).

E afasta, aqui, o estudo literário do estudo histórico: com a mesma "metodologia" e recorte parecido (que na pesquisa histórica deveria trazer resultados idênticos ou muito parecidos), pode-se chegar a conclusões diferentes (por ser opinativa e autoral e por expressar um desejo do escritor), sendo essa uma das vantagens do processo literário sobre o histórico no que tange ao estudo da História de curto prazo ou política. No estudo literário a tensão das divergências não se resolve tão facilmente, antes, tendem a conviver e a serem acirradas, mantendo seu caráter interpretativo.

Assim, em *Terrenos vulcânicos*, Dolf Oehler inicia seu estudo problematizando a fortuna crítica, na medida em que se apóia e se distancia dela, especialmente daquelas que tomam a obra (seu conteúdo manifesto) como resultado de uma interpretação psicológica do autor. A análise da fortuna crítica é básica para este tipo de trabalho, para possibilitar que várias teorias (e também informações que podem parecer supérfluas) sejam trazidas ao estudo, assim como teorias que, se negadas, se tornam argumentos a favor desta minha interpretação: a alegoria histórica é uma recicladora de informações. Saber que Flaubert se relacionou, intimamente, com um homem da importância de Barbès, por mais de vinte anos, por exemplo, colocando-o, assim, no centro do círculo das decisões do poder, talvez seja apenas ilustrativo para várias teorias: para a alegoria é primordial.

E, exemplificando como se pode alterar interpretações no viés alegórico, se Paulo Honório (personagem central de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, objeto de estudo em meu mestrado) age por ciúme, e por ser ele reificado, o ciúme de um ser reificado só pode ter como objeto uma coisa e não um ser humano: assim, Paulo Honório não tem ciúmes de Madalena por causa de outros homens, mas da fazenda por causa de Madalena.

O que Oehler vai discutir especialmente é que, talvez, essas invectivas estejam corretas, mas que, ao se ler a obra com atenção, outro dado, que não a pura transposição — consciente ou inconsciente — da psique do autor para o romance (tomando-se aí o personagem principal como uma espécie de alterego de Flaubert, e suas presumidas atitudes alienadas em relação aos movimentos sociais de 1848), é revelado.

Oehler parece ter por objetivo final atacar a conclusão de Sartre sobre *ES* (afirmando inclusive ser ele um pequeno burguês, insinuando, pois, que Sartre, mesmo que inconscientemente, teria projetado sua mentalidade em um texto teórico, portanto, consciente), quando este afirma que a impotência psíquica de Frédéric seria *consequência* do fracasso da Segunda República francesa. Ou seja, segundo Oehler, Sartre concluiu que a Revolução de 1848 *causou* a impotência psíquica de Moreau, aqui alegoria da classe média. Ao contrário, na análise de Oehler, que toma Moreau como um tipo, um representante da classe média ou uma ideologia pequeno-burguesa, foi sua impotência psíquica que *causou* o fracasso da Revolução. Ao invés de se analisar o autor (e algumas psiques), aprecia-se a História e seus agentes. Creio que para um historiador seria muito difícil trabalhar nesses termos, e mesmo um sociólogo teria suas dificuldades. Mas, em 350 páginas, Flaubert, seguindo a análise de Oehler, teria sido capaz de demonstrar um fato dessa magnitude, **ainda em meio ao processo histórico**, ou seja, sem o assim chamado distanciamento histórico.

Para Dolf Oehler trata-se de estudar a justaposição de momentos cruciais da obra, especialmente as relações amorosas de Frédéric Moreau, com os momentos cruciais histórico-políticos da França daquele período. Ou:

> No paralelismo rigoroso entre intriga romanesca e a intriga histórica, entre as histórias de amor entre Frédéric e Mme Arnoux e entre Dussardier e a república. (Oehler, p. 24)

Portanto, a coincidência entre a trama do romance e a História da França estabelece uma relação alegórica entre ambas, e damos mais um passo para o tipo de análise que proponho: o de relacionar fatos ficcionais a fatos históricos. O professor David Arrigucci alerta para ater-nos aos detalhes (especificidades colocadas *intencionalmente* pelo autor numa determinada obra), detalhes que se tornam muitas vezes chave para o estudo alegórico. No meu caso, os detalhes são as datas ou passagens que indiquem, inequivocamente, a especificidade do período histórico ao qual o texto literário se refere, ficando assim estabelecidos os dois primeiros aspectos do processo de análise via alegoria histórica: a crença numa *intenção* político-histórica da obra e a sua *datação*.

A data não será tratada apenas como um fato real (1848, 1914, 1930, 1932, etc.), mas sim como um fato histórico, por estar ligada a um grupo de eventos de um *momento* político específico sendo, pois imperativo *interpretá-la* em sua *multiplicidade*. Assim, não será um **acontecimento** o tema do romance, mas sim o **processo político** ao qual ele está ligado. O contexto histórico e o romance se entrelaçam não apenas pela coincidência temporal, mas também, e essencialmente, pelo *fazer* literário do escritor ou, uma nova interpretação da História, uma interpretação autoral. A data é uma marca palpável do recorte histórico *proposto pelo autor* do romance, e seus personagens (assim como todos os outros elementos da narrativa, tais como cenários, cores, vestimentas, diálogos, uma infinidade de nuances com as quais o historiador dificilmente pode contar) adquirem o aspecto de conceitos sociológicos ali colocados para o estudo histórico: o romance, assim tratado, adquire a estrutura de um trabalho histórico.

A partir dessa constatação, Oehler propõe que os personagens do romance assumem a condição de representantes de classe, sendo Frédéric Moreau um representante da *intelligentsia* pequeno-burguesa (Oehler. 2004: p. 58), as mulheres com as quais ele se relaciona são a república ideal (Mme Arnoux), a república prostituta (Rosanette), etc. Tal interpretação tiraria de Moreau esse ar de vítima dos fatos: se Maria (Marianne) é a República, casada com um *dândi* ligado à arte industrial, (governo de Luis Felipe?) e que começa a ser cortejada pela burguesia, as mulheres do romance passam a assumir o caráter de representações de forças distintas que se configuram com as alianças por elas estabelecidas. E Arnoux passa a ser o marido real de uma França imperial (com desejos republicanos), que tem casos os mais diversos, sendo a principal das amantes, Rosanette, a marechala.

Antes de continuar, comparada com qualquer outra obra por mim estudada, a teoria de Dolf Oehler, como o afirmado acima, *não pode* se estabelecer como uma metodologia geral, já que a premissa do "paralelismo **rigoroso** entre intriga romanesca e a intriga histórica" não se impõe completamente, pois, além de se poder escorregar para uma visão positivista de que haja *uma* intriga histórica fixa com a qual a intriga romanesca se sobreponha e que deva ser percorrida de maneira tautológica, pode não haver uma coincidência rigorosa, mas sim uma *deformação* da intriga histórica que

leve a uma “rigorosa” coincidência, ou, uma interpretação que estabeleça um rigoroso paralelismo, a partir da interpretação estabelecida.

Na própria obra de Flaubert, algumas datas claramente expostas não se referem a fatos pontuais, talvez sim, a uma “época” histórica. Nem sempre o recorte histórico proposto pelo autor é o recorte, digamos, oficial, e nem sempre as motivações desse recorte podem ser rastreadas. No entanto, grosso modo, esse recorte acaba por se reportar a um momento histórico de domínio geral. Em minha opinião, a obra romanesca – como eu a estudo –, transforma a História antes em latência, estrutura ausente, do que em uma presentificação positiva, mesmo com o uso de datas.

A História será, pois, tratada como uma estrutura vazia, partindo-se do entendimento de que sua verdade e/ou compreensão não dependem de um texto referência, por dogmático. A literatura é dogmática, assim, todos os fatos e opiniões arrolados na historiografia (que cria, junto com os testemunhos e documentos, a estrutura vazia) estarão embutidos no romance, mesmo que em função do escritor (no momento da escrita) ou do leitor (no momento da leitura). O romance, uma opinião autoral (verdade dogmática) se torna texto referência, e será em função da obra que o leitor discutirá a História, ao cotejar a ideia histórica do texto literário com as estruturas históricas de seu conhecimento e, principalmente, com a *sua* estrutura histórica: tudo o que estiver ao redor do romance será reinterpretado: as diferentes interpretações de Sartre e Oehler, para o mesmo romance e para o mesmo fato, são prova disso. No confronto, uma nova visão dos “fatos históricos” *narrados* (ou aventados enquanto latência da estrutura vazia) aparecerá, pois tensionada e dialeticamente problematizada pelo leitor, e não apenas ou obrigatoriamente pelo escritor. A contextualização histórica, outro passo deste processo analítico, não é apenas um passo necessário para se entender o momento em que a obra foi escrita, mas fundamental para se entender do que a obra *está falando*; não se trata, pois, de moldura histórica: a obra será uma **interpretação desse contexto histórico**. A obra é o preenchimento da estrutura vazia, mas apenas no instante de sua leitura.

Através da alegoria, as forças sociais e seus valores podem ser representados sem necessidade de explicações, pois analógica, ou melhor, via

alegoria entramos em contato com a ideologia de classe[2], dadas no romance como motivações psicológicas de um personagem-tipo, de maneira direta, sendo esse contato percebido de maneira racional ou intuitivo, inclusive percebendo as motivações dos seus atos e os discursos (deturpadores) para essas ações. A alegoria, como eu a vejo, não exige a morte do objeto alegorizado, como quer Walter Benjamin, ao contrário, lhe dá vida, ou melhor, lhe dá dimensão histórica, não por resolvê-la, mas sim, por problematizá-la.

A análise da fortuna crítica traz ainda outra possibilidade: toda grande obra tem um segredo, um nó, que a mantém sob eterno fogo interpretativo. O principal motivo de se ler a fortuna crítica (e isso serve para todas as linhas críticas) é a de se descobrir, outro passo, a problemática central de uma obra ou autor. No caso de minha análise – no mestrado – de *São Bernardo* a traduzi de João Hernesto Weber, que, para tal, fez um recenseamento da fortuna crítica do autor alagoano. Para o professor catarinense a tradição de leitura sãobernardina tem por principal característica, a ênfase dada à formação do "burguês"[3] Paulo Honório, ou melhor, a sua "ascensão tem constituído o alvo preferencial da crítica" (Weber. 1993: p. 64). Porém, o "abismo infindo" existente entre o Paulo Honório da quase totalidade do livro e o do capítulo final, sempre segundo o autor da resenha, é que cria essa sensação de que "algo não fecha" nas interpretações anteriores. Essa é a primeira das dúvidas sobre o romance *São Bernardo*: o comportamento díspar de Paulo Honório. A segunda quanto à cronologia do romance: se a revolução que eclode ao final da narrativa é ou não a Revolução de 30; questões, aliás, de suma importância para a análise do romance. E foi alegorizando o romance que encontrei minhas respostas para as questões de Weber.

Em *ES* a dúvida parece residir na contradição entre as descrições dos fatos revolucionários de fevereiro e de junho de 1848: por que Flaubert coloca Frédéric Moreau no centro das ações de fevereiro e depois, nas chacinas de

---

[2] Remeto aqui à conclusão (pp. 193-5) de *Ideologia*, de Terry Eagleton, que tem como pontos básicos dizer que a ideologia é antes um problema de "discurso" que de "linguagem", e que se deve englobar nesse conceito as questões afetivas, inconscientes, míticas e simbólicas de cada um, sendo seu estudo importante para se desmascarar os efeitos nocivos e letais de determinadas crenças que o discurso oficial impõe.

[3] Coloco burguês entre aspas, pois, em meu mestrado destaco que Paulo Honório não é um burguês no sentido de grande industrial urbano, ou profissional liberal, mas um coronel industrialista, ao estilo de Delmiro Gouveia, sendo esse coronel industrialista o opositor daquele momento histórico do tipo de vida burguesa que associamos ao industrial citadino.

junho, o transplanta para o idílico Fontainebleau em eflúvios amorosos com a prostituta Rosanette? (Flaubert pergunta em cartas, já na década de 1860, incríveis detalhes, como o modo de se chegar ao palácio, com que tipo de transporte, quais os horários, a duração da viagem, etc.). Essa discrepância serviu de pretexto para estabelecer aí uma brecha que desqualificaria o conteúdo histórico da obra.

Em *Analyses et réflexions sur Flaubert* L´Education sentimentale, de onde retirei a maior parte das citações utilizadas, já que não se trata de um estudo exaustivo da obra de Flaubert, e somente esse livro, para os meus fins é mais que suficiente, Michel Borrut conclui seu artigo "Les lieux de l'histoire", afirmando que "si l'histoire occupe l'espace réel, elle n'est effectivement admise dans l'espace littéraire que pour y être réduite, voire occultée, et, une fois jugée, expulsée". (Borrut. 1989: p. 92), que dá contornos finais a sua outra afirmação:

> Avec Fontainebleau s'efface la chronologie bouscoulée de l'histoire, et apparaît um paradis sensuel et enfantin ou l'on s'amuse de tout. Les lieux sont simplement à découvrir comme le château; dans les jardins ou les bois alentour, Frédéric et Rosanette reproduisent les clichês des amoureux seuls au monde, à peine remarques par um peintre spectateur par excellence d'un paysage immuable, croisés par um garde-chasse antithèse du garde national. (Borrut. 1989: p. 91)

Nota-se que a Guarda Nacional, não passa despercebida. E note-se também que o autor escorrega para o positivismo, ao dizer que, se a cronologia fraqueja, a História é expulsa do romance, como se História *fosse* cronologia. Penso justamente o contrário: quando a "cronologia fraqueja" *começa* o estranhamento e a interpretação nova da História *pelo autor*, que deve ser seguida pelo leitor. Em outro artigo, "Les détournement de l'histoire", que se encontra na mesma compilação de textos, Borrut já afirmara que

> L'évocation de cette résidence royale autorise Flaubert à de faciles remarques sur la vanité des actions humaines, sur l'égalisation rassurante du temps qui annule toute réflexion sur lês événements du moment, toute volonté de changement. Le château de Fontainebleau a permis à Frederic et Flaubert de se libérer d'une histoire que deviendrait poussière si elle n'était sauvée par l'oeuvre d'art. (Borrut. 1989: p. 80)

Jean-Luc Jaunet no artigo intitulado “L’Histoire et l’<histoire> dans L’Education sentimentale, de la difficulté et de l’art d’introduire la réalité historique dans la fiction romanesque”, propõe que “l’épisode de Fontainebleau ne fait que furtivement référence à la réalité historique du moment (...)”. (Jaunet. 1989: p. 74). De maneira geral, nenhum dos artigos dessa coletânea nega a incrível relação entre a obra de Flaubert e a História (mesmo tentando minimizá-la). Mas existe uma forte tendência de se tentar separar o romance da História, seja desqualificando a função de “retratista” da literatura (incluindo aí que História não é “conteúdo” literário), seja desqualificando qualquer possibilidade de se fazer História (construtivismo e desconstrutivismo), seja buscando no texto elementos que mostrem que Flaubert, ao desviar-se da História, tinha outros objetivos que não o da discussão histórica. Ou seja, parece ficar implícito que tomam História como retrato do passado e não como uma descrição interpretativa, pois aí é que se encaixaria Flaubert: uma opinião, *sua* opinião, ou interpretação, dos fatos, sem contar *sua vontade* de como as coisas “deveriam ser” ou “deveriam ter acontecido”.

Ao cabo, penso que todos esses artigos formam um bloco que tenta desqualificar as conclusões de Oehler e defender Sartre: podemos também ver, com muita transparência, o quanto a crítica literária está a serviço de uma modelagem de leitura (seu quinhão na política cultural) e, principalmente, do chauvinismo que ela também embute: franceses tentando defender uma obra-prima sua da interpretação de um “estrangeiro” que desqualifica a leitura de um francês, pilar da intelectualidade francesa. Algo como o que acontece com John Gledson e Machado de Assis no Brasil.

Em que pese Pierre Aurégan, em seu artigo “Temps historique, temps narratif, dans *L’éducation sentimentale*”[4] afirmar que “c’est l’attrait très flaubertien pour le **néant** que transparaît à travers une telle vision de l’Histoire et que s’affirme de manière explicite dans le récit de l’escapade à Fontainebleau, qui plonge Rosanette et son amant dans un passé aboli soulignant la vanité de l’Histoire humaine” (Aurégan. 1989: p. 51) [grifo meu], faz, no entanto, o que me parece ser a pergunta mais pertinente sobre o assunto:

[4] Notável que quase todos os articulistas desse livro, se valem de uma História positiva, para se desfazerem dela.

> Du même coup, s'interroger sur l'Histoire dans *L'education sentimentale*, c'est se demander comment Flaubert a articulé la fiction et l'Histoire, les événements fictifs et les événements réels d'une part, et comment d'autre part le temps historique lui-même est devenu narration, autrement dit comment le roman transpose en permanence le temps historique en temps narratif. Répondre à ces deux question, c'est dégager la vision flaubertienne de l'histoire. (Aurégan. 1989: p. 45).

Para (tentar) responder a tal problema, proponho algumas modificações nas assertivas de Oehler, tomando *ES* de maneira não muito "científica" (pois apresentarei argumentos dogmaticamente, ou seja, sem grandes comprovações acadêmicas) pretendendo, numa alegoria ainda mais radical, demonstrar que Flaubert escreve **uma História** da França.

Pois parto do princípio de que não se trata de impotência psíquica na obra de Flaubert: nem como causa nem como efeito, apesar de poder haver existido tal impotência antes e depois dos fatos narrados e de não descartar o papel que essa "psicologia de grupo" pode ter tido no desfecho dos acontecimentos.

Apesar de Oehler "negar" a pura filiação (Oehler. 2004: p. 64) à figura de "representante de classe" para Frédéric Moreau, se alegorizarmos radicalmente a obra, então, por exemplo, a revolução de 1848 se dá quando a pequena burguesia (como o próprio Oehler nomeara anteriormente Moreau) se une à Guarda Nacional, alegorizada na prostituta Rosanette, por ser alcunhada de Marechala.[5] Quando os dois se unem em fevereiro de 1848, estoura a revolução, o que é verificável na historiografia oficial e nas longas descrições de Flaubert, que se mistura à espera de Frédéric por Mme Arnoux.[6] Aqui teríamos uma alegoria do tipo tradicional (prostituta = Guarda Nacional de maneira direta, e as *forças de fato* de maneira mais geral) e ao estilo de Max Weber (Moreau = classe social).

Fica ainda, no entanto, a pergunta: por que em junho Frédéric se muda para Fontainebleau? A minha resposta é: Frédéric é o narrador. Essa proposta parece estar intuída na crítica de Yvan Leclerc, cuja opinião sobre o romance é

---

[5] É mais ou menos comum prostitutas terem alcunha de cargos ou instituições importantes da sociedade. Trago como curiosidade a forma como o desconhecido João de Minas trata uma prostituta de seu romance *A mulher carioca aos 22 anos*, (editora Dantes de 2000, página 30): E...afinal, foi assim que a ilustre filha do milionário, para ter suas sensações supremas, se alugara na capital francesa um bordel, como meretriz matriculada, militarizada pela cafetina.

[6] Na edição brasileira, pp. 280-6 e na francesa, pp. 286-92.

fortemente calcada nas conclusões de Sartre, de que “dans le détail de la syntaxe, on vérifiera que Frédéric est souvent *sujet du verbe*, mais rarement *agent de l´action* (...)” (Leclerc, 1997: p. 46) [grifo meu].

O narrado é o discurso do ator histórico Frédéric Moreau, narrador em primeira pessoa oculto numa narrativa de terceira pessoa (assim como a seguir veremos em Machado com vários de seus narradores), responsável e interessado (visto dessa forma, segundo Flaubert) pelos/nos acontecimentos de fevereiro e junho de 1848. A narrativa é sua *autobiografia*, tentando provar não haver participado (e nem ser o responsável) dos massacres de junho, pois estava em Fontainebleau. Mas seguindo a História francesa, vemos que os massacres de junho foram perpetrados pela burguesia, **então no poder**, contra um levante do proletariado, talvez aliado à aristocracia que havia sido deposta.

Lendo Frédéric como narrador de primeira pessoa, vemos, em realidade, como ele e a sua classe, lutaram denodadamente por seus ideais, antes de 1848 (dois terços da narrativa mostram como Moreau tentou “politicamente” “conquistar” o poder), durante os fatos revolucionários e, mesmo 20 anos depois, continuavam lutando, escrevendo seu romance e procurando Mme Arnoux e mantendo uma aliança com Rosanette (o quadro em sua casa). Apenas podemos questionar se se pode chamar de ideais os ideais de sua classe.

E por que Frédéric e a burguesia tentariam se eximir dos fatos e por que Flaubert se interessaria tanto em abordar essas justificativas já em 1864-69, tempo da escrita do romance? Os acontecimentos de 1848 revelam uma das tentativas da burguesia francesa de criar uma república, que só se encerraram em 1871, com a proclamação definitiva da República francesa, definitiva enquanto ela perdurar. Assim, ao longo de mais de duas décadas, a burguesia procurou (escrita do romance de Flaubert, aspecto de crônica), se eximindo, se realinhar com aqueles que ela (segundo Flaubert e Oehler entre outros) traiu nos massacres de junho de 48. Agora o romance adquire um tom de profecia, pois, ao longo dessas décadas, Flaubert vislumbra a revolução vindoura, já que a revolução de 1871, em que pese ter se iniciado socialista, acabou no estado burguês francês que estava no ar, aterrou e permanece no solo até hoje: nunca mais decolou. O romance adquire a forma de uma crônica de uma revolução

anunciada, no reencontro de Moreau e Maria. O romance passa a ser as explicações de Moreau à República e seu contínuo conspirar.

Paulle Collet traz as opiniões de Flaubert sobre os acontecimentos de 1870-1 e a consequente república:

> Apparemment Flaubert fustige aussi bien les républicains que les conservateurs, les socialistes que les réactionaires. En fait, ruinant les discours des uns et des autres, il attaque la bêtise humaine que le fait enrager: en 1871, il écrira que tout le rêve de la democracie est d'élever le prolétaire au niveau de la bêtise du bourgeois. (Collet, Paulle. 1989: p. 60)

O argumento imputado a Flaubert lembra muito os discursos anti-abolicionistas brasileiros, que proclamavam ser a abolição da escravidão ruim para os próprios escravos. E mostra um Flaubert fortemente interessado nos fatos políticos de seu tempo e não um alienado desinteressado.

José Arthur Giannotti escreve que "é preciso levar muito a sério a advertência do próprio Marx de que suas categorias não são unicamente construções do analista, mas tentam captar **formas de pensamento** (*Gedankenformen*) pelas quais os agentes atuam efetivamente no cumprimento de suas respectivas tarefas." (Giannotti. 2000: pp. 65-66). Talvez seja a explicação para a fala de Flaubert sobre o proletariado, já que seria elevar Dussardier à imbecilidade de Moreau. E parece estabelecer também uma forte relação com a teoria de Marx de que a ideologia está dialeticamente unida aos modos de produção. Ou seja, cada personagem no romance age segundo sua classe social e não nascimento e Moreau, que não faz nada o romance inteiro, e até cora, ao ser indagado de suas atividades por uma criança (imagem caricatural de um burguês na pena de um monarquista? Os nobres trabalham?), é fruto de seus modos de produção: ele é vazio, pois simplesmente nada faz. Estamos próximos da impotência psíquica aqui, vista de modo um tanto materialista.

Assim, outra discordância em relação ao proposto por Oehler é que não vejo Frédéric Moreau como uma *intelligentsia* pequeno burguesa, pois ele não é um intelectual (ao contrário de Deslaurier) e nem um típico emergente, que chega à riqueza pelo talento, mas sim herança. Eu o vejo como uma força que coordena as forças revoltosas, forças essas simbolizadas nos personagens Deslaurier, Sénécal, Dussardier, entre outros. Ele é o típico *político burguês*,

que nada é, mas representa, por delegação: foi “esse tipo de gente” que traiu a Revolução. Mas vemos aqui talvez o principal ganho da literatura falando de História sobre a ciência histórica: a literatura consegue lidar melhor com as formas de pensamento, por poder parodiá-las, imitá-las, reproduzi-las, confrontá-las e destruí-las em seus próprios argumentos e *sotaque*, mostrando-as em toda sua crueza e intuitivamente: *reconhecemos* uma forma de falar, agir, vestir, se relacionar etc. e a associamos a um grupo social ou ideologia.

Dois aspectos da alegoria histórica são bastante interessantes. O autor estabelece **uma relação cronológica dos eventos reais** com os fictícios (seguramente buscando nesse ancoramento factual, uma forma de certeza para o leitor), e a leitura desses eventos é sempre de cunho marxista, entendendo esse marxismo, como eventos que revelam o interesse econômico (se se quiser também, desejo de poder) do narrador nos eventos narrados. Assim, o processo alegórico é baseado em uma visão *materialista* (se se preferir, realista) da sociedade (mesmo que o escritor não seja marxista), advindo talvez daí o ceticismo que é atribuído à maioria dos escritores estudados. E é curioso como Flaubert associa o comportamento de seus personagens à sua atuação econômica e necessidades políticas cambiantes que se apresentam, ao longo do romance.

Concordo com Fenaux sobre a metodologia histórica de Flaubert, pois ele “tout simplement en [use] de la méthode des spécialistes. Recueillir et recouper les temoignages, prendre le recul nécessaire afin d´expliquer a posteriori les événements. (...)”. Mas a afirmação é precedida de uma pergunta retórica:

> **Mais le roman revele-t-il une opinion? Il est manifeste que Frédéric Moreau n’a avis, ni action sur les evénéments**: il les ignore em grand partie, et les subit. Quant à l’auteur, il professe des idées si simplistes qu’elles en perdent toute credibilité, ce qui ne peut pas nuire à la valeur historique de l’oeuvre. (Fenaux. 1989: pp. 7-8) [grifo meu].

Será que as idéias de Flaubert, nas 350 páginas do romance, eram realmente “*simpliste*”? Discordo radicalmente tanto dessa proposição (est manifeste que Frédéric Moreau n’a avis, ni action sur les evénéments) quanto da de Leclerc (mais rarement *agent de l´action*), pois creio ser Frédéric o principal agente histórico daquele momento: foi a classe média, composta de

profissionais liberais, pequenos burocratas, professores, médicos, advogados etc. que impulsionavam as reformas dentro do Estado absolutista, assim como a ainda pequena e desorganizada classe laboriosa. Apenas como marca das "astúcias" flaubertianas, Dussardier (talvez o grande exemplo de revoltoso do romance, aquele que só amaria a uma mulher – ideologia, socialismo?) não é um *ouvrier*, mas um empregado no comércio. Os operários fabris "pertencem" a Arnoux (o que parece colocar em xeque a idéia marxista de que esses trabalhadores estariam em oposição à grande burguesia e que esta estivesse em oposição ao Reino, na visão de Flaubert), com quem mantém simbolicamente uma relação amorosa, e são controlados por Sénécal, que mais parece um republicano positivista do que um revolucionário socialista. Visto dessa forma, não vejo grandes simpatias de Flaubert pelo proletariado. O proletário não tem voz no romance, não parece ser tratado como ator político importante naquele momento. E nem parece apresentar uma proposta social a ser seguida. Tomando-se Moreau como narrador de primeira pessoa, a cena de sua visita a Mme Arnoux na fábrica do marido no campo, assume um tom extremamente enigmático: ele vai buscar uma aliança com aqueles trabalhadores e desiste.

O já citado Jean-Luc Jaunet, diz que o romance já fora utilizado como um "manuel destiné aux étudiants d´histoire", e que se convidava "même à se reporter expressément à *L'education sentimentale* pour l'étude de la Seconde Republique." (p. 72). É importante esclarecer que não trato a obra como *simplesmente* um manual de História, em que pese achar que essas obras podem assim ser tratadas (o que não as diminuiriam em nada, se fossem *também assim* tratadas), pois apresentam uma gama de informações técnicas impressionante. Além do mais, num manual de História de má qualidade, não há a gama interpretativa proposta por Flaubert. Assim não é o "retrato" (e o fato do artista retratar a realidade) de cunho positivista (pois todo retratar tem um cunho positivista) que me interessa. O que me interessa inicialmente na obra é a interpretação do autor para os fatos: ou seja, em todo *retrato* está embutida uma *interpretação*. Uma obra, estando diretamente ligada à História, assume (ou pode assumir) um caráter não só jornalístico como também científico/documental. Sei que isso é um ponto metodológico complicado, o de

saber **se** e **como** um texto, seja ele literário ou não, se refere a um fato real. Já que é de se perguntar se algum texto "refere" a uma realidade qualquer ou não.

Mas o importante aqui é salientar, e isso será repetido à exaustão neste doutorado, que a alegoria histórica, como eu a vejo, exige um narrador de primeira pessoa interessado, pois, se não houver esse narrador, ou teremos um historicismo, ou apenas uma moldura histórica. O narrador interessado não apenas recria a história conforme sua visão e opinião, ele também cria uma história com sua cronologia própria. Como um crítico, que ao analisar uma obra a rememora para nós, mas essa rememoração é já a sua interpretação, com seus destaques e omissões. E a História são os vários livros que a ela se reportam, as opiniões escutadas ou lidas, os documentos e depoimentos, a cronologia, as vivências...

Não trato a obra como um retrato verdadeiro de um determinado momento, mas sim como uma *opinião* extremamente *abalizada* e *privilegiada* daquele momento. E por que mais abalizada? Pois, no mesmo artigo do acima transcrito, o "convite" é justificado por ser a obra "fruit d'une documentation considérable, **souvent de première main** puisque l'auteur fut en correspondence avec des personnalités aussi influents que Louis Blanc ou Barbès, semble en effet restituer avec netteté les grands moments de la Révolution de 1848". (p. 72) Os autores que estudarei eram, portanto, e como o dito acima, pessoas que mantinham relações com os altos círculos do poder tendo, pois, informações privilegiadas (de primeira mão)[7] dos fatos que descrevem; informações que talvez historiadores comuns dificilmente teriam, pelo menos no mesmo momento em que o escritor o teria, além desses fatos serem recebidos sem a mediação das teorias da História, mas sim, opiniões (e interesses) políticas pessoais, grupo ou classe. Suas relações e suas posições sociais fazem deles mais participantes dos acontecimentos do que repórteres (historiadores). Daí desconfiar de que as datas de *ES* que não são "históricas" pertencerem à biografia intelectual (ou subjetiva se for melhor) de Flaubert. Esse aspecto é importante: os autores se colocam na obra por serem participantes dos fatos e não (ou pelo menos não apenas) por quererem dar o seu perfil psicológico, ou por um aspecto confessional. Assim como Flaubert,

[7] Quem sabe mais da história recente do Brasil, José Sarney e Lula ou qualquer historiador brasileiro?

Machado, Graciliano e tantos outros estão em suas obras, como personagens, na minha visão, históricos.

Por isso, outro passo importante é a sociologização do escritor. No mesmo artigo, o resenhista afirma que a obra de Flaubert apresenta “manque de lien entre des scène par trop disparates,” (p. 70) e que culmina com “la sécheresse d’une oeuvre ravalée au rang de chronique.” (p. 70). Assim o “retrato” exposto no romance também assume o efeito de uma crônica (para o articulista isso é demérito, para mim é ponto de partida da alegoria histórica), o que, a meu ver, descaracteriza-o como retrato “positivo”, pois na crônica, é a opinião do autor no momento exato dos acontecimentos que está em relevo, e a “falta de elo” entre as cenas deve ser resolvida *fora* da obra, na História e na biografia intelectual do autor. No caso de *ES*, não é propriamente uma crônica, pois o grosso da narrativa se passa quase 20 anos antes do momento da escrita, porém a situação política da qual trata o romance permanecia até o momento de sua publicação. E estava prestes a vivenciar um segundo ato da revolução (pequeno) burguesa, depois de 1848, a de 1872 (*sic*).

As leituras que retiram da obra seu componente político são dirigidas ao leitor, ou seja, não influem na constituição de obras literárias (especialmente, óbvio, nas já escritas), mas na maneira como elas devem ser lidas e entendidas. Como nenhuma política cultural pode impedir que se escreva o que se quer, o foco atual é de modelar as críticas sobre as obras e sua forma de leitura. E perde-se com isso um dos mais fortes veículos de conscientização que se possui, já que, segundo Antonio Candido, “(...) o objetivo maior da crítica [é] o de renovar a visão do seu objeto”.

E, mesmo sendo *ES* uma grande obra literária, quero dizer com isso, uma obra que, segundo a perspectiva da crítica tradicional, não se relaciona com a realidade (é o caso de quase todos os articulistas trazidos à baila até aqui), por que não lê-lo como um grande manual de História, por que impedir de assim *também* ser tratado? Há uma campanha para que a arte *deixe de ser engajada*, pois, depois de mais de 200 anos de burguesia e quase outros tantos de socialismo, e dois mil de cristianismo (que sempre usou a arte como veículo de propaganda), se sabe do poder de penetração ideológico desse veículo, sua capacidade de conformação social, e é melhor mesmo que ela seja dada apenas como explicitação do particular, para que ela possa reforçar

o individualismo de que fala Ian Watt em sua análise sobre *Robinson Crusoé*. Ao ser tratada como estudo do individual (mesmo que criticamente) ela se torna veículo de propaganda do pensamento liberal, mesmo que não tenha sido esse o seu propósito. Ao deixar de falar de (ou de ser lida como) História para falar do sujeito, ela se torna fonte, e não crítica, do individualismo.

Com essa base, exponho a teoria que vai dirigir minha explanação daqui por diante: ao se utilizar de fatos históricos dentro de um texto ficcional, o autor ficcionaliza a História, mas a forma como a ficcionaliza – e por ficcionalizá-la – dá, em verdade, **uma nova sintaxe para esses fatos**. Essa nova sintaxe é a interpretação do autor para os eventos narrados numa forma de romance: ele pode dizer o que pensa, sem censura e ganhar prêmios. O romance assim formatando a História, passa a ser portador de uma verdade. Mas o processo de aquisição dessa verdade, agora, é também racional e não epifânico (intuitivo), o que não impede uma forte dose de iluminação súbita. Racional, pois depende do estudo dos fatos históricos descritos em manuais e relatos testemunhais e de uma metodologia. E seguindo minha perspectiva, vemos que, obrigatoriamente, temos que afirmar que os autores aqui elencados têm que acreditar que um texto escrito refere, de alguma maneira, à realidade que eles têm em mente, e que a literatura é capaz de discutir História. Não se trata de ver a obra como uma forma irônica do autor de descrever o fracasso de se tentar apreender a História com uma escrita literária, mas a de provar que via literatura se tem um espaço privilegiado de se tratar a História de curto prazo, ou política.

Creio que, no romance alegórico, a ambiguidade literária está mais por conta do narrador do que do autor. Boa parte dos narradores aqui estudados são narradores de primeira pessoa, (alguns ocultos em terceira) que têm interesses nos fatos transcritos e são “culpados” no julgamento histórico. Assim, via ambiguidade, eles tentam reduzir sua parcela de culpa no enredo da História.

A literatura (e a arte de maneira geral) apresenta uma característica interessante ao tratar de História. Ao se voltar a um período histórico qualquer por mais científico que seja o embasamento que o autor dê ao seu romance (Flaubert buscando informações de fatos históricos para seus romances, por exemplo) a literatura não se propõe a ser uma “verdade científica” da História,

mas sim uma “verdade dogmática” da História (como na crônica); a opinião do autor é que está em destaque, mesmo que com a técnica dos historiadores. Aqui há uma inversão, as provas arroladas dão sustentação à opinião pré-formada, a posição política do autor. Mas a literatura consegue, no entanto, mesmo que dogmática, apresentar várias facetas da História através dos discursos e ações de seus personagens, os atores históricos ali expostos, já que a explicitação da teoria da História do autor é montada na soma e no confronto desses discursos e ações e não em assertivas diretas, ou seja, sua teoria da História é dada via interpretação do leitor, dando assim uma visão ampla e complexa daqueles fatos, segundo a capacidade intelectual e artística do autor. Mesmo que o autor tenha uma explicação para os fatos, a constituição plural (diversos personagens) do romance acaba por comportar várias explicações possíveis, além de expor ou insinuar as *paixões* do momento, terreno no qual o historiador se atola.

Ou seja, o autor usa de um expediente absolutamente científico: executa um recorte histórico (as datas), põe os conceitos sociológicos no recorte (personagens, descrições, discursos, alianças, etc.) e, ao narrar as ações dos personagens, dá sentido àqueles conceitos sociológicos e às datas, trazendo uma nova opinião sobre o período estudado/descrito, rompendo, no entanto, com o ranço positivista da imparcialidade científica e **expondo** as ideologias que ali circulam. O livro torna-se, num sentido pragmático, uma idéia, preenchido pelas formas de pensamentos, as ideologias e as paixões que estão em jogo. Há, por assim dizer, uma presentificação do objeto histórico via literatura.

Fica, pois, colocado que, na polifonia da obra (estamos numa especificidade da arte, que o documento científico não parece poder assumir), acaba-se por se criar um ambiente sempre presentificado para o estudo dos fatos narrados: se, como afirmo em meu mestrado, *São Bernardo* é uma discussão da década de 20 do século passado (e o melhor manual de História para a República Velha, para mim), sempre que se ler o romance, emergirão as posições políticas daquele determinado momento, seguindo a visão do autor. A obra é presentificação e interpretação simultaneamente, sendo esta talvez outra vantagem da literatura alegórica sobre textos históricos convencionais: ela obriga o leitor a um eterno reinterpretar.

E se, no meu mestrado, digo que Paulo Honório é um coronel, sempre se pode dizer que estou sendo reducionista com Paulo Honório, mas também se pode ler que estou (através do personagem de Graciliano) rediscutindo e redimensionando o conceito sociológico “coronel” através da figura de Paulo Honório: o termo sociológico coronel não é fixo (e nem a interpretação do personagem), ele é temporal e nuançado, explicitado em sua multiplicidade (inclusive aí afetiva) pelo autor através do seu personagem. Ele dá vida ao conceito, tornando-o mais complexo, mais móvel, historicizado e, por algum motivo, que só pode ser entendido pela teoria da recepção ou do conhecimento, mais *compreensível* (talvez por ser um conhecimento icônico e um tanto intuitivo e também analógico), sem, contudo, excluir os livros e compêndios de História (além de outras obras artísticas que discutem aquele momento, assim como a estrutura com que essas outras obras abordam a História), ou melhor, um ícone que presentifica todo um conjunto de obras outras, mesmo que antagônicas entre si. O ícone romance desencadeia um processo interdisciplinar de leituras, que se pode chamar, talvez, de dialético.

E também, é dizendo que Paulo Honório é coronel que posso afirmar ser Madalena o trabalhismo, e nunca o socialismo, dando ao romance um caráter de interpretação da História e desvelando essa interpretação. Por exemplo, se minha análise estiver correta, ao mostrar que Paulo Honório nasceu em 1881, ano em que entraram em vigor as Leis Saraiva (voto censitário para homens maiores, alfabetizados, livres), Lei Sinimbu (que regulamentou o trabalho assalariado) e entrou em funcionamento a Hospedaria do Imigrante, que permitiu a entrada em grande escala de estrangeiros no Brasil, temos que Paulo (república), nascido no São Pedro (monarquia) é o mandatário da Primeira República ou República dos coronéis: uma república oligárquica. E que essa república foi proclamada em 1889 (89 quilos é o peso de Paulo Honório), mas já vinha sendo alicerçada desde 1881 pelas três referidas leis. E temos aí um ganho científico, pelo menos seguindo uma das regras da ciência, a da simplicidade de formulação: a Primeira República foi proclamada em 1889, mas “promulgada” em 1881. Nunca encontrei tal explicação tão clara e simples em nenhum manual de História.

Talvez essa seja a resposta, para saber do porque de um autor escolher a literatura para falar de História: a literatura tem uma formulação mais simples

e condensada e por isso, eternamente interpretativa e autoral. E vemos quais as vantagens da literatura sobre o texto histórico tradicional, para ser utilizada como texto histórico. Ela, parodiando certos positivistas, não pode ser falseada, pois dogmática, no máximo se pode discordar das posições ali expostas (mas descobertas pela interpretação), ela não envelhece, ela não erra por assim dizer. O quadro (que embute a interpretação) está lá e será confrontado, tanto melhor ele for, com tantos outros quadros que daquela imagem forem construídos e por tanto tempo quanto sua imagem "instigar novas possibilidades de averiguação". Mas tudo isso, desde que ela reporte uma realidade. Esta é a contradição.

Assim, o escritor ao discutir a História não coloca apenas a moldura histórica, suas datas e seus fatos, etc., ele descreve também os atores, construídos como tipos: Paulo Honório, coronel, detentor do poder (fazenda e votos), Madalena, trabalhismo, força de oposição; casamento, aliança com a consequente entrada de Getúlio Vargas no poder, como Ministro da Fazenda em 1927, e assim por diante, tudo isso escrito em 1932, perfeitamente par e passo com a História, porém, só assim visto pela interpretação. O retrato/crônica (a opinião autoral) e as ações dos atores históricos, segundo a visão do escritor. Em suma, o romance se torna um julgamento (autoral) do passado recente, tão difícil de ser estudado por falta de distanciamento histórico. E nesse arrolar de atores históricos ele arrola, por assim dizer, toda a *cultura* (no senso mais amplo possível) daquele momento, além de discutir o fazer artístico, não só de sua obra, como do conjunto de obras com as quais ele trabalha, através das citações literárias. Dogmaticamente, o contexto histórico é o tema da narrativa, o recorte feito pelo autor do romance de onde e quando e "através de quem" a trama transcorre.

No caso, se minha leitura estiver certa, temos que Flaubert ataca os métodos racionalistas de pesquisa, em se utilizando desses métodos de pesquisa, propondo que a certeza histórica não é atingível via um retratar imparcial, mas sim fruto de uma interpretação, ou melhor, de uma leitura dos acontecimentos, que inclui a subjetividade, a erudição, um olhar discriminatório, interesses (e até distorções), mas que deve ser socializável.

No entanto, não acredito em polifonia como princípio histórico-literário. Primeiramente por não crer que seja possível uma suspensão de juízo e muito

menos imparcialidade. Como disse acima, parto do princípio de que, se um autor escreve uma obra *histórica* e *política* é por que ele tem *interesses políticos*, ou, se se preferir, opiniões e posições "a defender" sobre os fatos históricos: são suas posições (sua ideologia) que serão ali colocadas. Desta forma, o que lemos no romance, em última análise, mesmo que haja uma relação polifônica das vozes, é a opinião do autor sobre os fatos. E que seria difícil para o leitor (especialmente o comum) efetuar a suspensão de juízo ou mesmo de compreendê-la, criando um mundo de iniciados: o positivismo é a pretensão da imparcialidade.

Para um brasileiro, morador no Rio de Janeiro no século XIX (pelo menos até 1860-70), a leitura da palavra Valongo no conto "O enfermeiro"[8] de Machado de Assis seria suficiente para saber exatamente a que fato real ele se refere: ao porto negreiro. Mas no século XX, Valongo passou a metáfora de "vale de sofrimentos" ou "lágrimas" de toda a humanidade. Esse Valongo por uma coincidência histórica pode ser um vale de lágrimas, mas ele o é apenas para os negros e não para os brancos que "sofrem", e lucram, com o sofrimento do escravo. Para um vivente do século XX, XXI como eu, há dois caminhos: ou, ao ler no conto o nome Valongo (que equivaleria hoje a chamar alguém de Tutóia ou Estação Pinacoteca aqui em São Paulo) e a data de 1860 (e que hoje equivaleria a algo como 1979-80), se vai pesquisar nos manuais de História sobre o período, descobrindo uma temática histórica e uma conjuntura histórica na qual o conto se insere; ou se o lê nas outras resenhas, já que uma das tarefas da análise literária é a leitura da fortuna crítica e aí, poder-se-ia perder esse fato. No caso, foi através das leituras das crônicas de Machado que cheguei ao porto de Valongo (o que põe "cidadão" e "escritor" com os mesmos interesses). E implica dizer que o entendimento de uma obra literária pode passar, ou por um conhecimento *a priori*, ou por outros entendimentos dessa mesma obra, e de teorias que expliquem sua forma compositiva. A obra deixa de ser um artefato fechado em si mesmo e possuidor de uma lógica interna exclusiva.

Para o estudo de Machado, agora, se faz necessária uma contextualização histórica, que é outro passo importante para o meu tipo de

[8] O conto foi escrito entre 1884 e 1886 na *Gazeta de notícias* e compilado em livro, *Várias histórias*, com outros 15 contos do mesmo período, em 1896.

análise. Essa contextualização não se dá do nada, para tentar explicar o todo e a totalidade da sociedade desde suas origens; mas parte da leitura prévia da obra: ou seja, o objeto estudado induz a contextualização histórica, pois aqui, a História é o tema.

Ana Rosa Cloclet da Silva em seu *Construção da nação e escravidão no pensamento de José Bonifácio (1783-1823)* descreve o percurso do pensamento político do Andrada ao longo de sua vida política. Dividindo esse percurso em três fases, Ana Rosa dá enfoque especial para o período por ela denominado de "contexto da independência", que vai de 1820 a 1823, esclarecendo o projeto do "Pai da Pátria" para o país que ele ajudou a criar, especialmente no que tange ao alaúde da escravidão.

A primeira fase, no por ela denominado *período europeu*, se caracterizou por duas diretrizes: *integração do Império português* e a manutenção da *monarquia absolutista* que intentava a "regeneração do Império português" ante as ameaças liberais de sua época (dependência do Império com a Inglaterra, Revolução Francesa). (Silva. 1999: p. 245).

A segunda fase, que compreende o espaço de tempo de 1808 até 1819 (presença da família Real no Brasil) e se caracteriza pela consonância de seu pensamento com o de Sousa Coutinho, é dedicada à construção de um "vasto Império português a partir do Brasil" (presença de uma sede do Executivo no Brasil), com a "união das diversas partes da nova sede da monarquia" (demarcação das fronteiras brasileiras). Passa então a aceitar, gradativamente, a idéia de uma monarquia constitucional e pleiteia a igualdade de direitos (paridade) entre brasileiros e portugueses, como fator básico para a manutenção do Império.

Assim, a criação do Império não passava apenas pelo problema da integridade territorial do Brasil, mas de uma ideia de povo e de cidadania, com o princípio constitucional de igualdade de todos perante a lei. O Andrada tentava compatibilizar "suas ideias herdadas da fase europeia e a realidade brasileira". (Silva. 1999: p. 247).

O terceiro momento, quando o processo independentista era inevitável (ou com a independência já consagrada), José Bonifácio, já no Brasil, passou a projetar um grande Império brasileiro (porém ainda ligado a Portugal), mantendo sempre sua preocupação com a integridade territorial do novo

Império. Impunha-se para tal a demarcação das fronteiras do Brasil, o combate aos movimentos republicanos e o estabelecimento de um governo monárquico constitucional, centralizado, porém.

Como destacou Silva, José Bonifácio pensava a Nação a partir de sua posição de homem de Estado, superando assim os interesses específicos de classe, não se sujeitando a grupos específicos do poder (o que creio improvável). Seu pensamento sempre teve como princípio que a unidade nacional passava pela unidade das elites, além de não poder desprezar a pressão internacional sobre a estrutura política nacional, o que trazia problemas para o reconhecimento da jovem Nação, remetendo diretamente ao "problema servil", esse medonho eufemismo, comum no tempo do Império.

Pode-se ver, pois, que a integridade territorial, requisito mínimo para a formação do Império, passava por condicionantes políticos (sede do executivo no Brasil, e depois governo central, monárquico), econômicos (reforma da terra) e social (fim da escravidão) necessitando sempre de aprovação das elites (e da manutenção da unidade dessas elites), além de indicar que o processo abolicionista (e não campanhas abolicionistas) foi iniciado no Brasil já em 1808, com o início das pressões inglesas contra o tráfico negreiro, associada a ideias liberais, sendo que, na década de 1820, a Abolição esteve a ponto de ser levada a cabo. Em realidade, o abolicionismo *sempre* esteve em pauta, com maior ou menor intensidade.

A discussão sobre a abolição era fundamental, não apenas por uma questão econômica, em que pese ser esse fator o definitivo para as discussões, mas também para a definição de povo; condição fundamental para a fixação da nova nacionalidade que incluísse negros e índios, propiciando unidade dentro da heterogeneidade.

A questão do índio acabou amenizada pela contemporaneidade do romantismo que o idealizou; no entanto, foi tratado por Andrada de modo pragmático. Ele não queria um índio ideal, queria um índio integrado à civilização, civilização que deveria ser posta em prática pelo Estado. A "civilização" do índio se fazia necessária devido ao pensamento histórico de José Bonifácio, pois a integralidade do território nacional poderia ser impedida pela presença do índio bravo (incluída aí a questão da propriedade da terra) servindo também para o crescimento do mercado consumidor. A questão do

índio se liga à questão da superação da escravidão, pois ele seria um substituto da importação do africano (os brancos trabalharem?), finalizando a dependência externa de mão-de-obra (mais barata que a cara e impopular importação de negros africanos) e propiciando a internalização da acumulação de capital. Ou seja, ideologicamente, o romantismo, ao idealizar o índio, não só manteve o culto à escravidão, como ajudava a manter a dependência externa brasileira.

Na luta pela libertação do elemento africano foram arrolados argumentos religiosos, éticos e filosóficos, tais como o de ser a escravidão um crime contra a humanidade. O medo que se repetisse no Brasil a sublevação dos negros no Haiti, de serem os escravos inúteis para o exército e da questão do reconhecimento internacional foram itens que também engrossavam a lista de argumentos antiescravistas. Porém José Bonifácio tinha que provar, para convencer as elites de suas proposições, que a escravidão era antieconômica.

A escravidão traz a indolência do brasileiro e barra o desenvolvimento da civilização e da indústria. O elemento escravo impede as inovações poupadoras de trabalho e da produtividade em geral; não permite o aumento da população além de não contribuir com o aumento do mercado consumidor, sendo incompatível com a utilidade pública. Ao mesmo tempo em que barra a indústria, obsta a ocupação do país, pois sua presença criava as condições do latifúndio. Mas talvez esses argumentos reforçassem o desejo dos escravistas de manterem a escravidão: as reformas liberais ameaçavam o poder absoluto dos senhores de terra. O escravismo é um projeto de Brasil que talvez perdure até hoje.

José Bonifácio, mesmo sendo defensor ferrenho da abolição, como homem de Estado e *defensor das elites*, aceitou, no entanto, que ela fosse gradual. Revoltas locais e cisões nas elites que levassem a processos republicanos e separatistas foram os argumentos para estancar o abolicionismo. Os grupos conservadores ligados ao mercado internacional (no nosso caso leia-se os escravistas e grandes latifundiários ligados ao poder inglês no Brasil), como sempre, venceram.

A submissão das forças políticas locais ao controle estatal será um dos eixos centrais da política nacional durante o Império, e será a vitória do Estado que permitirá a abolição da escravidão (posição cobrada por Machado de

Assis, que queria que o Estado tivesse *vontade política* para a questão do escravo, impondo-se à vontade senhorial) e também o próprio fim do Império. Para quem se interessar em ler os argumentos que foram dados ao longo do século retrasado para a manutenção do escravismo (incluindo-se aí as pérolas de José de Alencar), verá que a marca registrada desse discurso escravista será o cinismo, baseado em sistemas filosóficos absolutamente distorcidos e sofismas descarados.

Expus o itinerário político de José Bonifácio não apenas por vê-lo como um padrão de comportamento dos políticos brasileiros ao longo de século XIX (e talvez XX, XXI), mas também por serem seus projetos e desejos políticos sempre submissos à vontade senhorial (ou por ela derrotados). No momento da escolha, da escolha não humana, mas humanitária e política, essas escolhas sempre foram a favor do poderoso e do interesse próprio.

E para mostrar também que a escravidão não era apenas resultado de truculência e/ou ignorância ou mesmo de atraso ideológico ou tecnológico: *o escravismo era projeto de nacionalidade.* Não se pode, pois, pelo lido acima, acusar ou argumentar que não se tinha ***clara*** consciência dos efeitos do escravismo, não apenas no que se refere à estrutura política e econômica, mas também na cultura nacional e no seu *instinto de nacionalidade*: o escravismo definiu a nossa identidade cultural. Infelizmente, o Modernismo paulista nem mesmo tangeu o alaúde escravocrata.

Interessante como Andrada – e talvez Machado – associam modos de produção (ou controle da força de trabalho) a formas de pensamento e cultura.

Importante também é verificar os discursos que defendiam o escravismo: eram de um cinismo, de uma hipocrisia, de uma má-fé sem tamanho. E talvez, dentro da perspectiva histórica, o maior exemplo, uma alegoria viva desse cinismo, fosse D. Pedro II, que conseguiu, ao longo de quase 50 anos, passar a imagem e o discurso de que era amigo dos escravos, mas sem lhes outorgar a liberdade. Digo isto também, pois, minha tese é de que os contos machadianos são a *reprodução exata* do discurso do poder para a manutenção de seu *status*, e seu *status* dependia da total submissão do trabalho, no caso, o escravismo. Reprodução que ao cabo denuncia o discurso cínico do poder.

Não há dúvida de que a proposição original de Roberto Schwarz sobre as idéias fora do lugar, na qual o Brasil estaria na periferia do capitalismo, e

com suas proposições sobre o liberalismo de maneira geral e do liberalismo específico em nosso país dados como tema (ou conteúdo) machadiano — em que pese sérios problemas de sua perspectiva histórica, como o demonstram Alfredo Bosi e Emília Viotti — trouxe uma nova dinâmica para a leitura de Machado de Assis e foi fundamental para que o autor fluminense fosse, senão totalmente redescoberto, pelo menos retomado com grande afã, causando acaloradas discussões sobre o fazer literário e sua função social.

Se Schwarz desenvolveu o aspecto sociológico da obra machadiana, John Gledson trouxe à baila o aspecto histórico-político das obras machadianas (sem se esquecer do trabalho pioneiro de Mario Lima Curvello sobre "Um homem célebre"), especialmente quando se trata das obras da assim chamada segunda fase. Se Gledson "descobriu" que Machado era um homem combativo na questão do escravismo em suas crônicas, Sidnei Chalhoub mostrou, recentemente, que o *funcionário* Machado de Assis não só lutava denodadamente pelo cumprimento das leis abolicionistas, especialmente referente à Lei de 1871, como chegava a altercações com o Conselho Imperial sobre a interpretação dessas leis.

Some-se a isso as cartas trocadas com Joaquim Nabuco e outros abolicionistas, a sua vida com Carolina etc., e a essa citação extraída da tese de doutorado de Ronaldo Pereira de Jesus,

> ...O sol é, na realidade, sócio natural das alegrias públicas, e ainda as domésticas, sem ele, parecem minguadas.
> Houve sol. E grande sol, naquele domingo de 1888, em que o Senado votou a lei que a regente sancionou e todos saímos à rua. Sim, também eu sai à rua, eu o mais encolhido dos caramujos, também eu entrei no préstito, em carruagem aberta, se me fazem favor, hóspede de um gordo amigo ausente; todos respiravam felicidade, tudo era delírio. Verdadeiramente foi o único dia de delírio público que me lembra ter visto. (Assis, in *A semana*, 14 de maio de 1893).

e temos um homem combativo em todos os setores de sua atividade: por que só não na literatura? O meu intuito ao descrever a vida política de José Bonifácio foi o de mostrar que a questão escravista esteve escancaradamente exposta e um homem inteligente e arguto como Machado não deixaria de "interpretar corretamente" o sentido do discurso do poder. Como José Bonifácio foi sempre muito louvado (e Machado parece ter compartilhado de muitas de suas idéias), não resta dúvida de que sua atuação deve ter feito escola.

> A história é isto. Todos somos os fios do tecido que mão de tecelão vai compondo, para servir aos olhos vindouros, com os seus vários aspectos morais e políticos. Como os há sólidos e brilhantes, assim também os há frouxos e desmaiados, não contando a multidão deles que se perde nas cores de que é feito o fundo do quadro. (Assis, in *A semana*, 7 de julho de 1895)

Ou seja, na crônica vê-se claramente uma distinção entre **certo** e **errado**: mesmo que façamos o errado quando o sabemos errado, sempre é uma decisão pessoal fazer o certo ou o errado e *sabemos* que há o certo e o errado. E essa idéia se dá em 1895, bem depois do assim chamado nivelamento (ou igualização) dos valores, atribuído à fase madura de Machado.

Com José Bonifácio iniciou-se também o discurso para se fazer uma abolição ampla, geral e irrestrita, mas gradual, para melhor defender os interesses... dos negros, pois eles não saberiam como sobreviver sem a escravidão. Com esse tipo de argumentação para protelar a emancipação dos escravos e com leis que "extinguiriam a escravidão naturalmente", (fim do tráfico, ventre livre, sexagenário, áurea, CLT, 1964, etc.) se passaram quase 70 anos de escravidão oficial, no Brasil manárquico. Daí talvez a preocupação de Machado no pós-Lei Áurea sobre o tema: esta Lei não libertou os escravos totalmente; vem o coronelismo, o colono europeu, o branqueamento e o negro foi relegado ao alcoolismo e à favela. Se o processo ocorresse com outra dinâmica e outra formulação, talvez a Lei Áurea tivesse sido uma verdadeira abolição.

A partir de agora tentarei mostrar que tema, estrutura narrativa e elementos da composição concorrem para a discussão da questão escravista nos contos de Machado de Assis, com forte apoio nos termos acima descritos, numa espécie de simbiose entre crônica e literatura. Literatura engajada sem panfletagem, mas assumindo claramente partido.

Mario Lima Curvello (Curvello, 1980) demonstrou uma enorme arquitetura histórica no conto "Um homem célebre". Em 2005, o professor José Miguel Wisnik rebateu-a num longo artigo na revista *Teresa*, tentando provar que essa arquitetura, em que pese existir, não deve ser relevada demasiadamente, mesmo afirmando que para se ler Machado é necessário levar-se em conta a História social que ele aborda.

Creio que a História política (e não, ou não apenas, social) *é o tema* do

conto. E em minha opinião há um aspecto externo à obra, refletido dentro dela, pelo qual podemos ver que o político é dito como sendo o tema do enredo. Pestana é "condenado" [9] no conto por ser uma pessoa que não consegue compor uma grande obra (uma lei abolicionista definitiva?), compondo apenas obras de ocasião (que, por coincidência, são partes do processo governamental e abolicionista, podendo-se, pois, ler, do ponto de vista machadiano, que a Lei de 21 de setembro foi, em verdade, uma Lei de ocasião ou polca, e não uma verdadeira lei abolicionista). O diálogo que se segue ilustra esse aspecto:

> — Mas a primeira polca há de ser já, explicou o editor. É urgente. Viu a carta do Imperador ao Caxias? Os liberais foram chamados ao poder; vão fazer a reforma eleitoral. A polca há de chamar-se: *Bravos à eleição direta!* Não é política, é um bom título de ocasião. (Gledson. 2001: p. 376)

Machado de Assis escrevia contos para jornais, que seriam lidos por pessoas que dificilmente alcançariam seus significados profundos. Em realidade Machado escrevia no jornal o equivalente às polcas de Pestana: pequenas peças para deleitar leitores em busca de prazeres sensuais; não era o formato de seus contos de jornal que diferenciavam os seus contos de outros escritores de sua época.

No entanto, Machado não escrevia simples polcas. Pode-se dizer que a filosofia, a erudição, a fineza da composição, elegância, a estrutura, estilo etc. embutidos em suas composições é que faziam da sua escrita algo muito superior às polcas dominicais dos outros autores. Mas ainda assim, polcas. Além de todas as qualidades formais e intelectuais de seus escritos vejo, no entanto, o que penso ser o seu *plus* em relação aos Pestanas: sua capacidade de fazer política e não obra de ocasião. E política não é nivelamento nem mediação total pela ironia: é tomada de posição. Ou, como disse o editor, às avessas: não é ocasião, é política. A arquitetura política descrita por Lima Curvello mostra que o estilo discute os momentos políticos, sua "polca" é uma "grande" obra por ser política (e uma boa política, pois abraça a causa abolicionista), mesmo sendo polca. Ou seja, não era que o Imperador não

[9] Apenas para fazer um contraponto biográfico, a narrativa do conto claramente começa em 1875, mais exatamente em 5 de novembro, e a polca, tocada nesse dia, havia sido publicada vinte dias antes. Nesse período Machado publica suas últimas poesias, compiladas em *Americanas*.

escrevesse leis (polcas). O problema era o conteúdo das leis.

Em “O enfermeiro” temos logo na primeira frase uma data: 1860. Sidnei Chalhoub descreve as questões relativas ao registro de uma associação chamada *Sociedade Beneficente da Nação Congo Amiga da Consciência*. Descreve que a tentativa de registro, datada de 1874, foi recusada, sendo que um dos argumentos utilizados dizia ser a primeira vez que tal tipo de registro para uma associação de negros era pedida. No entanto Chalhoub mostra que em 1861, em consonância com uma lei de 1860, foi pedido um registro, e também recusado, para uma associação, que ao que tudo indica pouco tem a ver com a segunda, mas que coincidentemente também ostentava o “epíteto” **nação conga**: *Sociedade Beneficente de Nação Conga, Protetora da Sociedade do Rosário e São Benedito*. A isto se some que um dos fundadores de outra associação de negros da década de 1870, *Associação Beneficente Socorro Mútuo dos Homens de Cor*, se chamar Procópio de Jesus, um artesão, nome idêntico e soante ao do protagonista do conto em questão. Essas associações parecem ser os primeiros frutos (e também origens) dos negros altanados pela Lei de 28 de Setembro de 1871.

Talvez a data inicial do conto e o nome dos dois “personagens” indiquem esses fatos. Mas isto é uma suposição pouco fundamentada.

No entanto a pele do personagem central liga “O enfermeiro” diretamente à cena do crime, ou melhor, com a questão escravista. Ao chegar à casa do coronel Felisberto, onde Procópio (aquele que progride e que, ao matar um coronel, se torna capitalista) seria seu enfermeiro, há um agressivo diálogo. É nesse diálogo que ficamos sabendo o nome completo do nosso personagem: Procópio José Gomes Valongo. Sabemos também que normalmente os nomes, para Machado de Assis, são definidores do personagem, raramente são sem um sentido segundo. Assim 1860 é a data exata do fechamento do porto de Valongo, por onde os escravos eram desembarcados ao chegarem ao Brasil. Transcrevo a passagem do conto:

> Em seguida, perguntou-me pelo nome: disse-lho e fez um gesto de espanto. Colombo? Não senhor: Procópio José Gomes Valongo. Valongo? achou que não era nome de gente, e propôs chamar-me tão somente Procópio, ao que respondi que estaria pelo que fosse de seu agrado. (Gledson. 2001: p. 209)

Valongo. Valongo está claramente sublinhado, dando ao estranho sobrenome um destaque especial. E lemos ainda em Chalhoub:

> Enquanto o funcionário Machado de Assis lidava cotidianamente com a execução do fundo de emancipação, o cronista Machado de Assis, sob o pseudônimo de Manassés, fazia pilhéria:
>
> De interesse geral é o fundo de emancipação, pelo qual se acham libertados em alguns municípios 230 escravos. Só em alguns municípios!
> Esperemos que o número será grande quando a libertação estiver feita em todo o império.
> A lei de 28 de setembro fez agora cinco anos. Deus lhe dê vida e saúde! Esta lei foi um grande passo na nossa vida. Se tivesse vindo antes, estávamos em outras condições.
> Mas há 30 anos, não veio a lei, mas vinham ainda escravos, por contrabando, e vendiam-se às escâncaras no Valongo. Além da venda, havia o calabouço. Um homem do meu conhecimento suspira pelo azorrague.
> — Hoje os escravos estão altanados, costuma ele dizer. Se a gente dá uma sova num, há logo quem intervenha e até chame a polícia. Bons tempos os que lá vão! Eu ainda me lembro quando a gente via passar um preto escorrendo sangue, e dizia: "Anda, diabo, não estás assim pelo que fiz!" — Hoje...
> E o homem solta um suspiro, tão de dentro, tão do coração... que faz cortar o dito. *Le pauvre homme!* (Chalhoub: 2003, pp. 227-8)

Creio que fundamental nessa crônica são a ironia e o sarcasmo: Machado fala "a" e diz o seu contrário. A ironia "Deus lhe dê vida e saúde", já que enquanto a Lei tiver vida e saúde será necessária e ainda haveria escravidão, mostra que Machado, pelo menos na crônica, sabe assumir o discurso do poder de tal maneira que quase o deixamos passar como sendo dele, Machado. E vemos que Machado também pode parodiar o discurso cínico, no caso do tal conhecido e, principalmente, é capaz de expor as razões daquele discurso sem nada contrapor, para que esse discurso se mostre em toda sua crueza. Portanto o personagem é o agente escravista, mas é **Machado** quem o desmascara, sem emitir opinião diretamente, mas sua opinião, por causa da ironia, fica claramente.

E não posso deixar de ver o duplo sentido de *le pauvre homme*: por um lado o narrador se condói (mesmo que cinicamente) de seu sofrimento por causa da libertação dos escravos e, por outro, vejo Machado chamando de *pauvre homme* ao homem que pensa que a escravidão é correta, sendo pobre no sentido de pobre coitado ou de espírito (invertendo o coitado que deveria ser dirigido ao escravo sofredor), mas também economicamente, pois como vimos, a escravidão empobrecia o país. Seja qual for a leitura, leio uma *crítica* de Machado, e na crítica há sempre tomada de posição, o que parece estar de

acordo com as duas crônicas de *A semana* acima transcrita: um Machado engajado na luta abolicionista.

Proponho, antes de continuar, um ponto de partida para minhas leituras. É quase comum acordo que qualquer leitura de qualquer escrito de Machado deva ser cuidadosa, pois tudo estaria mediado pela ironia, ainda mais se tendo em vista a polifonia autoral de sua obra, tomando-a como sendo sempre de primeira pessoa, o que impediria o reconhecimento de uma voz dominante ou de um alvo de crítica. Já se disse que Machado nutria certo feminismo. Então uma proposição: não há mulheres narradoras em Machado. Se a minha teoria estiver correta, o alvo da ironia machadiana é, em sua esmagadora maioria, a do narrador de primeira pessoa, aquele que tem voz e, portanto, poder, e nada faz para melhorar o mundo com essa voz e poder, e se desculpando pelos seus atos: quem tem voz detém o poder. Mesmo porque não fica bem ironizar alguém que não tem voz e, principalmente, não tem direitos políticos. Além de não ser verossímil dar voz àquele que não tem direito à voz (ou direitos políticos). Neste ponto mulheres e escravos se assemelhavam perante a lei. E não vejo ironia à *condição* da mulher na sociedade brasileira. Genoveva, Lucrécia, Luísa, Eugênia e tantas outras não são ironizadas, ficando eu aqui tentado a colocar Capitu na lista. Ironizadas são aquelas que assumem uma condição capitalista, como Rita, talvez Sofia etc. Outro ponto, se bem que não comprovável, é que creio ser Machado um patriota. O Brasil, em que pese fosse independente, era quase um país sem voz. O Brasil (e Machado não devia ser indiferente a isso), com sua estrutura escravista, tinha sua estrutura voltada para a exploração externa (o escravismo prejudicava a acumulação interna de capital, como vimos acima), podendo também ser visto como uma espécie de escravo.[10] E não vejo o Brasil sendo ironizado, pelo contrário, parece haver uma luta para melhorá-lo. Ironizado era o Brasil enquanto agente do escravismo interno (Brás Cubas, por exemplo).

E sabemos que era ateu. O fato de ser ateu demonstra um posicionamento. Ele não era indiferente à religiosidade, era sarcástico com a igreja e principalmente com a mentalidade que ela impunha às pessoas. Machado era *crítico* da Igreja católica, tomando aí a ironia um conteúdo

[10] Veja-se a leitura de Gledson sobre *Memorial de Aires* e do roubo praticado contra Brasil.

contestador e não relativizador. O Brasil, mulheres, escravos, além de não terem voz, eram os alicerces de um projeto de dominação, nunca são ironizados, nem por meio dessa via indireta que tento demonstrar, pois nunca têm voz.

No caso de Eugênia – que creio o mais explícito – o narrador naturaliza sua postura estética em relação à mulher, tentando, como diria Gledson, com seu charme, nos cooptar para tal postura. Que eu, Edmundo, possa estar, mesmo que intimamente, de acordo com Brás Cubas, e também me render à condição estética que Brás Cubas transmite, não se infere automaticamente com isso que tal postura esteja certa e nem mesmo que seja natural. Muitas mulheres coxas se casam, têm filhos, trabalham; ou mesmo que sozinhas, se realizam (que tal Rosa Luxemburg), são "felizes". Lutam e são criativas. Quando o *narrador* descreve Eugênia caminhando sozinha, ele dá veracidade à sua decisão, pois "nenhum outro homem", assim como ele, a quis. E parece que nem outra mulher! Mas não é isso que vemos na sociedade. Estamos diante de um ideologema desmascarado por Machado em dando ao narrador o monopólio da voz: estamos diante de uma crítica à frivolidade do poder que ele, Machado, está atacando. Brás Cubas é frívolo.

Com isso, espero ter demonstrado que nem toda a obra de Machado é mediada pela ironia, pois ser irônico com escravos e com as "escravas do lar" não seria ser irônico, mas frívolo, o que mostra uma base ética de atuação e de comportamento, assim como uma plataforma de luta política de Machado em suas obras: se não fosse para "opinar", por que Machado dataria suas obras e sempre colocaria a questão escravista (e feminista) nelas? Ou a "questão Carolina" não interessa quando o assunto é literatura? E se é verdade que Machado queria ser Conselheiro (talvez o tenha sido na prática), ele queria ocupar o cargo apenas pelo cargo, ser um medalhão sem intenções de mudanças?

Daí talvez a posição de Machado: ele só dá voz para o narrador que é dominador, isentando os sem "privilégios" de sua ironia e evitando a problemática posição política de se falar afirmativamente.

John Gledson descobriu também que devemos desconfiar do narrador machadiano.

> A maior parte das discordâncias sobre *Dom Casmurro* provém do debate acerca das relações entre narrador e autor. Meu ponto de vista talvez seja radical, mas creio que o romance exige tal radicalismo. É característico do uso que Machado faz do narrador em primeira pessoa, seja ele Brás Cubas, o conselheiro Aires, ou o padre de *Casa Velha*, que Machado está, de fato, bem distante do ponto de vista deles: o fato de serem, em graus diversos, convincentes e simpáticos como personagens é parte essencial desse distanciamento — foram intencionalmente concebidos para agradar o leitor, aliciá-lo no sentido de aceitar o ponto de vista do narrador. Em grande medida o fazem não simplesmente com argumentos sutis ou apresentando os fatos de modo convincente: a arma fundamental de que dispõem é o preconceito social. (Gledson. 1991: p. 8)

O narrador de "O caso da vara" é um clássico narrador em terceira pessoa, onisciente. Prova disso é a frase: ""Não tenho outra tábua de salvação" pensou ele" (Gledson. 2001: p. 378), que se refere ao personagem principal do conto, Damião. Essa frase é típica desta forma de narrar: ele, o narrador, pode entrar nos personagens e saber de tudo o que se passa na cabeça deles, personagens, de suas intenções e de seus sentimentos mais íntimos.

Porém se olharmos o texto com atenção, veremos que em *nenhum momento* o narrador entra na cabeça de Rita. Não há a descrição de seus sentimentos ou intenções. Tudo o que sabemos são apenas descrições externas, feitas por um narrador que, apesar de arguto e bem informado, possui apenas informações positivas da personagem. O fato, por exemplo, de o narrador saber que o rodaque é do amante João Carneiro não faz dele um narrador onisciente. Em família muito se sabe. Ou seja, qualquer narrador ou observador que conhecesse Rita mais ou menos bem, saberia de tudo o que é contado. Se ele se refugiou em casa de Rita, é porque ele já sabia que o tio era seu amante.

E a isso se poderia somar a total ignorância do narrador em relação aos fatos que ocorrem *fora* do local (casa de Rita) onde a trama se passa. Porém ao não narrar nada do que não é testemunhado por nenhum dos personagens (Damião, Rita, Joãozinho, escravas e aprendizes) e não dizer nada que não fosse possível saber via informações diretas, pode-se desconfiar de sua onisciência. Então, até aqui temos um narrador de terceira pessoa onisciente que se comporta, em grande parte, como um narrador de primeira pessoa.

E o fato de ele não saber, ou não descrever o que sentiria Lucrécia no momento do castigo: teria ela pensado, vou apanhar por causa desse homem e ele ainda vai ajudar a me castigarem?

Temos ainda uma cena referente a João Carneiro que pode ser de

terceira pessoa. Transcrevo-a parcialmente.

> Ele fêz-lhe um gesto de mão que esperasse. Coçava a barba, procurando um recurso. Deus do céu! um decreto do papa dissolvendo a Igreja, ou pelo menos extinguindo os seminários, faria acabar tudo em bem. João Carneiro voltaria para casa e ia jogar *três-sete* [grifado no original]. *Imaginai* [grifo meu] que o barbeiro de Napoleão... (Gledson. 2001: p. 382)

Afora a ironia de que tudo poderia acabar *em bem*, como se a Igreja só pensasse em bens (crítica de Machado, tomada de posição, algo de cunho econômico e talvez de economia política, por causa do termo. E onde fica o nivelamento?). Apesar de parecer que é João Carneiro que pensa as soluções para o caso, não temos nenhuma marca gráfica ou indicação de que é João Carneiro que pensa aquelas hilárias soluções. Mas sabemos, pelo narrador, que ele é um moleirão.

> Não assentara no ponto de refúgio, porque a saída estava determinada para mais tarde; uma circunstância fortuita a apressou. Para onde iria? Lembrou-se do padrinho, João Carneiro, mas o padrinho era um moleirão sem vontade, que por si só não faria coisa útil. (Gledson. 2001: p. 378)

Com a frase assim construída, em que pese ser o narrador que nos diz que ele é um moleirão, faz saber que também Damião pensava o mesmo, pois não procurou sua ajuda justamente por ser ele um moleirão. O que permite que pensemos que Damião podia muito bem *saber o que se passava na cabeça* de João Carneiro, já que o conhecia bastante bem, devendo ter contato bastante intenso com ele, tendo sido o padrinho quem o levara ao seminário. Ou seja, mesmo parecendo uma narrativa de terceira pessoa, nada impede que aquilo fosse uma brincadeira de um narrador de primeira pessoa com o aparvalhado padrinho.

Como complicador, temos um *imaginai* que é um imperativo, e que só pode ser tomado como um discurso direto, portanto, de primeira pessoa. O narrador *fala* com o leitor. E isso é impossível para um narrador de terceira pessoa. Ou Machado simplesmente deixa o preceito de lado, ou cometeu um erro, ou esse deslize estilístico tem um significado. Porém o *imaginai* (que mostra que o narrador manda no leitor) deixa de ser simplesmente um acaso, quando lemos no **primeiro parágrafo** um *sei*:

> Damião fugiu do seminário às onze horas da manhã de uma sexta-feira de agosto. Não *sei* bem o ano; foi antes de 1850. (Gledson. 2001: p. 378) [grifo meu]

Encontramos outra vez nosso narrador de primeira pessoa. E numa oração de sujeito oculto, o que daria um aspecto formal interessante: o sujeito se oculta num pseudo-narrador de terceira pessoa. Além de autoritário (imperativo), um sujeito que se oculta.

Proponho que Damião seja o narrador do conto. Se com um narrador de terceira pessoa teríamos a descrição de um problema humano de escolha, onde interesses conflitantes acabam por revelar que não é possível atribuir valor ao ato na hora da escolha, onde não há julgamento por conta desta falta de atribuição de valor onde tudo — numa relativização absoluta — pode ser relativizado, um Machado descrevendo a impossibilidade de fixação de valor (mas como vimos, na crônica Machado fixa valores), pois estaria no campo da incomensurabilidade humana, do inefável humano, da eterna contradição humana, tomando-o por um narrador de primeira pessoa que se oculta numa terceira pessoa, teríamos uma cínica construção de uma autojustificativa de não ter, como ele mesmo prometera *a si mesmo*, protegido Lucrécia (libertação dos escravos em 1850, data do conto?). E aqui teríamos um Machado romântico, apesar de realista: foi a falta de grandeza do Imperador, de vontade política, de ter subsumido um ato histórico a interesses particulares e de classes (econômicos) que fez a Abolição naufragar naquele momento. E não pela tomada de consciência de Lucrécia ou via rebelião/revolução e república.

Lembrando, o conto se dá em 1850, ano em que foi derrotada no congresso a proposta de abolição da escravidão, ano da Lei Eusébio de Queirós. Em que pese a posição do Imperador. Será que Damião também não pensava como o tal amigo de Manassés da crônica antes transcrita? Provavelmente Damião tinha tanta consciência de sua responsabilidade em relação aos escravos (Lucrécia) quanto o tal conhecido, ou seja, total; mas cinicamente disfarçada e exposta por Machado. Machado descreve detalhadamente, num conto bem curto, as marcas das sevícias sofridas por Lucrécia, aquela que lucra... do ponto de vista cínico de Damião, ou que traz lucro, aqui.

Desta forma, o narrador de primeira pessoa Damião, ao se dirigir para a

casa de Rita, se fingindo de escravo (ele parecia um negro fugido (batina) sendo preso por Rita pelo nariz como Lucrécia pela orelha) faz dele muito mais um chantagista do que um inocente fugitivo (seria a oportunidade da fuga uma referência à febre amarela (o fortuito do conto) que "antecipou" o fim do tráfico?) e dá ao narrado um tom dissimulado, pois o fato de ele saber que o rodaque é do amante e não do finado, é uma arma para conseguir seu intento.

Da mesma forma como ele necessitava muito sair do seminário e por isso não interveio em favor de Lucrécia, D. Pedro II queria muito libertar os escravos, mas ele "necessitava" tanto permanecer monarca. Ao longo do Segundo Império foram várias as votações para se emancipar os escravos e, em que pese o "empenho" do Imperador, todas elas falharam. A Lei do Ventre Livre ficou oito anos em gestação, a do sexagenário envelheceu 10 anos nos corredores do poder. Sem contar que a emancipação esteve por um fio em 1850, quando do fim do tráfico negreiro, que não terminou ali. Em *História geral da civilização brasileira* lemos:

> Apesar de tais limitações e por maior que seja a tentação de pretender reduzir a influência que, durante longos anos, exerceu um só homem sobre o curso de nossa história, força é confessar que, dada a soma considerável de poderes que enfeixava, e que ninguém mais tinha no mesmo grau, não pode ela ser subestimada e muito menos silenciada. Apenas cumpre dizer que esses poderes ele os utilizou, por menos que o desejasse, no sentido de moderar e até de esmagar as reformas necessárias à modernização do país. Funcionaram, de fato, como catalizadores da resistência a qualquer mudança na estrutura tradicional, quando as mudanças importavam mais do que uma estabilidade estéril e mentirosa. Queria ver suprimidos os abusos no sistema eleitoral, mas recuava ante a necessidade de uma decisão drástica. Empenhava-se pela extinção do trabalho escravo, mas achava que toda prudência era pouca nessa matéria. Gostaria que o Brasil tivesse em boa ordem as finanças e a moeda bem sólida, ainda quando esse desejo pudesse perturbar a promoção do progresso material, da educação popular, da imigração, que também desejava. Ora, a meticulosa prudência deixa de ser virtude no momento em que passa a ser estorvo: lastro demais e pouca vela. (*HGCB*. 1977. Tomo II. Vol. 5. pp. 19-20)

Será que Machado não era crítico da escravidão, esse crime contra a humanidade que impõe reflexos até hoje em nossa sociedade? Ou se esquecia da questão quando escrevia e falava apenas do seu rio oculto?

Esse tipo de construção narrativa dos eventos se repete ainda mais claramente em "Noite de almirante" onde podemos ler um "Que vos parece?" (Gledson. 2001: p. 178) ou "Vede que estamos aqui muito próximos da natureza" (Gledson. 2001: p. 178) ou ainda "Creio que ele não respondeu

nada” (Gledson. 2001: p. 179) e finalmente “Quero crer” (Gledson. 2001: p. 180). Aqui, o trabalho de narrador oculto ganha contornos de amoralidade cínica. Deolindo, sendo ele o narrador, fica de oito a dez meses viajando, servindo a pátria. Por que não nove meses, tempo de uma gestação? Por que para mim ele engravidou Genoveva, e a viagem patriótica foi sua fuga. Ao retornar, ela pragmaticamente havia se casado com um caixeiro (morando num lugar incrivelmente pobre e distante, causticamente descrito por Machado), e ambos, Genoveva e Deolindo, por motivos óbvios, calam sobre a paternidade, que é compensada com um brinco. No entanto, ao final do conto (onde tudo que é narrado, só é narrado com a presença de Deolindo), acaba por revelar uma cena em que Genoveva fala *a sós* com a amiga. Em realidade, essa cena é contada pela amiga a Deolindo: a noite de almirante foi com a amiga de Genoveva. Enquanto isso, Genoveva costura a roupinha azul para o anjinho.

Se se atribuir a Machado (e não ao narrador) que Genoveva não tem padrão moral, teremos uma crítica direta a Genoveva e não mediada pela ironia: quem não tem padrão moral, simplesmente não é. Mas se se atribuir a frase ao narrador, este agora cínico, a crítica de Machado a Genoveva seja, talvez, a de que ela não reage contra as limitações de sua submissão. Isso, talvez. Mas com Deolindo ele é cortante, a começar pelo nome, de uma vaidade sem tamanho. Fiz o que fiz com Genoveva, pois ela não tem padrão moral e, de qualquer forma, compensei-a com um brinco.

Acredito também que Machado de Assis usasse seus contos como estudo, estudos radicais, que não se tornaram apenas estudos, mas ganharam total autonomia. Desta forma seus contos são proposições estilísticas levadas ao extremo. No conto “O espelho” há uma transferência de narrador, de terceira pessoa para primeira, quando aquele cede a voz para Jacobina, o que não me impede de pensar que o narrador da história, mesmo nessa pequena introdução de terceira pessoa, seja exclusivamente Jacobina. No conto “Teoria do medalhão” o narrador de terceira pessoa nem aparece: há uma narrativa dramática, apenas dialógica, o que daria uma radicalidade absoluta ao experimento de “O espelho”.

Há também um paralelismo no que diz respeito a uma narrativa que nos põe, como leitores, já dentro da ação e esta ação necessita de um longo processo narrativo que passa a ser a narrativa quase completa do conto para

entendermos a situação na qual nos encontrávamos, em “A causa secreta” e “A cartomante”.

“A causa secreta” se liga também em minha opinião ao conto “O caso da vara”, no que tange a esta característica que descrevi do narrador: para mim temos um narrador de primeira pessoa, se bem que de uma maneira muito mais dissimulada que em “O caso da vara”. Aí temos um típico narrador de terceira pessoa que começa afirmando que os três personagens já estão mortos, o que garantiria certa isenção por parte desse narrador: ninguém deve nada à sociedade, pois estão todos mortos. O narrador também faz brincadeiras sobre sua onisciência. Diz que nunca se saberá se Fortunato continuou a fazer experiências com animais em outro lugar (“Se os foi fazer em outra parte, ninguém o soube, mas pode ser que sim”. (Gledson. 2001: p. 293), que não a casa de saúde ou a sua casa. A cena do suplício do rato liga-o a Heine, autor de cabeceira de Machado, que tinha nos ratos uma alegoria do proletariado (aqueles que têm fome), como mostrou Dolf Oehler. Também há o caso do Gouveia agredido por capoeiras que, após se recuperar, vai agradecer ao homem singular. Nessa entrevista comparecem apenas os dois, o que daria a confirmação de que apenas um narrador de terceira pessoa poderia saber dos detalhes daquela conversa. No entanto, Fortunato narrará, anos depois, o fato para a esposa e para Garcia. Proponho ser Garcia o narrador. E o afirmo em consonância com o dito sobre Damião e pelo trecho abaixo transcrito do conto:

> Maria Luísa ficou desconsolada com a zombaria do marido; mas o médico restituiu-lhe a satisfação anterior, voltando a referir a dedicação deste e as suas raras qualidades de enfermeiro; tão bom enfermeiro, concluiu ele, que, se algum dia fundar uma casa de saúde, *irei* convidá-lo. (Gledson. 2001: p. 292) [grifo meu]

Através da utilização de um discurso direto, Garcia se trai como narrador. Da mesma forma como Damião diz que protegeria Lucrécia, e não a protege, o amor, afirmado por Garcia, como sentimento inegável para suas boas intenções, agora como narrador de primeira pessoa, passa a ser uma desculpa, tão cínica como a de Damião, para não intervir, como deveria, contra o suplício de Maria Luísa. Sem contar que estava amarrado a Fortunato, capitalista, que impulsionava sua carreira de médico, sendo Fortunato, seu

enfermeiro.

E, radicalmente, o observado Garcia pelo sádico Fortunato da cena final, se torna um frívolo observador do sádico.

Aliás, o ataque ao Gouveia que inicia o conto foi feito por capoeiras. Capoeiras, no século retrasado eram grupos de pessoas, normalmente composto por ex-escravos ou escravos fugidos, que tentavam se estruturar socialmente em grupos, sendo a capoeira parte do eixo cultural fundador. No entanto, alguns grupos de capoeiras, talvez assim também alcunhados para desmoralizar o todo, foram acusados de causar muitos problemas de segurança pública no Rio de Janeiro. Independentemente das diferentes opiniões sobre o verdadeiro valor social desses grupos e de suas atuações, e "da verdade dos fatos", há unanimidade em se dizer que certos grupos, *assim denominados*, estavam a serviço do partido conservador para atacar manifestações do Partido Republicano e seus membros. Importante frisar que 1858, 1859, 1860, 1861 foram anos de intensa repressão a esses grupos depois de uma década de extrema violência, justamente os anos das narrativas de "O enfermeiro" e "A causa secreta". E seguramente a palavra capoeira não entra no conto inocentemente, sem seu peso político e social.

E na descrição inicial de Deolindo lemos ser ele a fina flor dos marujos: a flor *da gente* eram os capoeiras, sendo a marinha um dos maiores redutos de capoeiras. Os capoeiras se "transformaram" na Guarda Negra, tropa especial, composta apenas por negros, criada após a abolição, para defender a Princesa Isabel contra os republicanos. E em 1930 foi criada a Legião Negra para defender o governo Washington Luis.

No conto "A cartomante" mais uma vez temos um tipo de narração muito próxima dessas acima descritas. Mas mais radical. Até onde minha atenção alcançou, não há marca de que seja uma primeira pessoa que narre a história. Porém toda a história é narrada exclusivamente do ponto de vista de Camilo, sendo a narrativa onisciente apenas se se pensar que o narrador de terceira pessoa sabe apenas de tudo o que Camilo sabia, e nada mais. Se Camilo está vivo para contar a história, então como morreram (se morreram) os seus dois amigos? E a cartomante acabou culpada pelo desfecho da história que Camilo contou, mas não da que ele viveu, além de lhe dar um caráter de cínico, pois se faz de inocente para ir à cartomante, mas seguramente não cria nela, pois

sobreviveu à cilada da vida para contá-la. E curioso, o conto se dá em 1869, 1870, e não há menção direta à Guerra do Paraguai, frequentemente tematizada por Machado.

Assim Damião escreve tanto tempo depois que nem se lembra mais do ano em que ocorreu o fato, Procópio escreve às portas da morte, Garcia quando todos os personagens estão mortos e Camilo depois de ter sido estirado morto. O "estudo" de um narrador morto — e suas nuances e possibilidades — é algo muito trabalhado por Machado.

Antes de continuar um comentário sobre esta situação. Sem dúvida, individualmente, a morte poderia representar uma condição de verdade para aquele que expia seus males via confissão. Morto, ele não teria mais compromissos. Mas se o personagem for uma alegoria política, o seu discurso nunca será desinteressado, pois há sucessores que serão cobrados por suas declarações. Por isso memórias de políticos são tão controladas. E apenas para finalizar: morto não escreve, mas se escreverem, como Brás Cubas, mesmo eles temerão por suas imagens e vidas após a morte, mesmo eles respeitariam as conveniências sociais. E se não respeitassem, seriam censurados e novamente mortos pelos vivos, seus sucessores. Se os vivos os publicam e lêem, é por que não confessaram nada que comprometa a estrutura do poder.

Para deixar bem clara minha proposição, quero diferenciá-la da de Ana Rita Simoni. Para tal transcrevo um longo trecho de sua tese de doutorado:

> As intromissões tanto estão presentes em textos em que predomina um narrador que não participa da intriga, como em textos em que predomina um narrador protagonista. Através dessas constantes interferências, Machado de Assis dialoga com o leitor, chamando sua atenção para acontecimentos da trama, encadeia os fatos, critica o comportamento dos personagens, alude a personagens, autores, obras da literatura nacional e estrangeira. Além disso, o uso desse recurso afasta os narradores machadianos da objetividade dos narradores realistas, na medida em que o autor introduz comentários que, além de romper a linearidade da narrativa, problematizam a sustentação lógica do discurso, instaurando um outro tipo de lógica fundamentada no paradoxo e na relatividade do significado das palavras. Por outro lado, as frequentes referências estão de tal modo entrelaçadas à ação que a distinção entre ambas desaparece. Através desse artifício, o autor não só realiza a importância do enredo, como chama a atenção do leitor para o próprio ato de narrar, transformando-se no verdadeiro centro da ação, ao mesmo tempo em que transforma a narrativa e o próprio ato de narrar em objeto de seu discurso. O uso desse recurso desloca o centro de interesse da história para a maneira como se conta, ou ainda, para as condições em que se conta a história. O próprio ato de narrar, nesse sentido, transforma-se no centro da atenção. (Simoni. 2005: p. 113)

Não é apenas o caso de um narrador intruso, como quer Simoni, com o intuito de chamar a atenção para o ato de narrar. Penso que o narrador de terceira pessoa se *disfarça* em primeira, para evitar que "sua" narrativa seja identificada como uma narrativa interessada: ou seja, não é o fato de ser uma narrativa de primeira ou terceira pessoa que o faz interessado na mensagem do texto, mas o fato de ele *se disfarçar*: Não é que ele seja um narrador intruso, mas sim um narrador interessado. Ao chamar a atenção para "o ato de narrar", Machado desmascara o interesse do narrador.

Da mesma forma como atos falhos acabam por revelar aspectos ocultos de nossa personalidade, segundo teorias psicanalíticas, o *narrador-personagem* de Machado se oculta num discurso de terceira pessoa para justificar-se através de uma teoria naturalizada que só revela sua posição social de dominador. Mas o *escritor* Machado espalha nos textos pequenos erros e falhas para que, via atos falhos, descubramos a verdadeira personalidade (identidade) desse narrador. Este é o meu ponto: Machado usa de artifícios formais para transmitir a sua mensagem, ou melhor, *a compreensão da estrutura formal é decisiva para a compreensão do texto*. Aqui História e literatura se distanciam quanto aos seus métodos de transmissão do conteúdo histórico. De certa forma a literatura, por apoiar-se no aspecto formal, toma um caminho de aquisição de conhecimento irracionalista, gestáltico.

Frédéric Moreau de *ES* se utiliza do mesmo artifício dos narradores machadianos. O que o revela como narrador de primeira pessoa é o famoso ato falho do *nous* ao final da narrativa[11] (processo idêntico ao empreendido por Machado em *Quincas Borba*), mas também por ser o romance basicamente narrado apenas com a presença de Moreau nos acontecimentos, mesma técnica de Machado por mim acima descrita. No entanto, como em Machado, há algumas passagens em que podemos ver um narrador de terceira pessoa onisciente. Nas páginas iniciais do capítulo VI da segunda parte, temos Frédéric em Nogent se aliando a Luísa, filha de M. Roque, enquanto é narrada,

[11] Elle se rassit; mais elle observait la pendule, et il continuait à marcher en fumant. Tous les deux ne trouvaient plus rien à se dire. Il y a un moment, dans les séparations, où la personne aimée n'est déjà plus *avec nous*. [grifo meu]. Página 450 na versão francesa, e 417 na brasileira.

simultaneamente, a investida de Deslaurier para conquistar Mme Arnoux, o que implicaria haver um narrador de terceira pessoa. Lemos várias descrições que só um narrador de terceira pessoa poderia ter da cena. Mas, páginas adiante (página 265 da edição brasileira, 278-9 na da internet), vemos Deslaurier contando a Moreau o sucedido, sendo, pois, toda aquela narrativa de terceira pessoa, uma transcrição de informações que lhe foram passadas *a posteriori* (mesmo processo que descrevi em "Causa secreta") e dando, definitivamente, um caráter intencional da escrita tanto de Moreau em se ocultar, quanto de Flaubert em denunciá-lo.

Assim Frédéric Moreau recebe a palavra de Flaubert para que ele se enforque em seus próprios argumentos. Ou como disse Paulle Collet: "en fait, ruinant les discours des uns et des autres". (Collet. 1989: p. 60). Frédéric é um narrador interessado, "sujeito do verbo", "emissor de uma opinião" e Flaubert, ao utilizar Frédéric, "faz História como os profissionais", "emite sua opinião autoral" e "destrói o discurso dos outros", abrindo uma brecha para uma releitura da História, *a despeito* das opiniões emitidas no romance. Outra vantagem sobre a História: ao causar discordância se criam novas soluções.

Em "Um homem célebre" lemos frases "(…) se é que tinham razão as bocas vadias, coisa de que se não ocupa a *minha* história, como *ides* ver" (Gledson. 2001: p. 369) e "os escrivães não deviam ter espírito — mau espírito, *quero* dizer" (Gledson. 2001: p. 373) que dão a marca de primeira pessoa e apontariam para Pestana como narrador. Neste conto radical, temos de novo o herói, que todos nós admiramos, como o vilão, sendo que a distância entre vilão e herói é apenas o ponto de vista narrativo.

Faço, agora, uma pequena ilação: tanto Rita como Fortunato e Vilela são pessoas de certas "posses", mas de extração popular, digamos, plebeus: em realidade Rita é uma empresária, dona de uma pequena manufatura, que não parece ter tradição familiar e que tem uma relação que se pode supor, supera a do amor com João Carneiro: intui-se uma relação de dependência por parte dele e mesmo de Damião por Rita e que para Rita o amante seria um canal com o poder instituído; Fortunato capitalista e Vilela advogado, uma classe média em ascensão pelo talento e trabalho e não por nascimento, mas também uma metáfora do sadismo da exploração capitalista. Já Damião e Garcia parecem ser de famílias mais tradicionais, talvez de alguma forma ligada à

nobreza, mas algo dependente de seus amigos emergentes. E Camilo também parece se incluir nesse rol de aristocratas dependentes de um capitalista emergente, já que ele, ao contrário de Vilela, não precisa trabalhar. Vejo que Machado, meio que obliquamente, acusa pequenos capitalistas (ou a classe média, o que colocaria muito próximo das idéias de Flaubert aqui expostas) como fomentadores da escravidão contra uma possível vontade imperial pela abolição, acabando por sustentar a monarquia com a não aprovação da emancipação. Ou melhor, a troca da escravidão por trabalho assalariado não traria grandes diferenças na essência. Isto me leva a crer que Damião chantageou, para atingir interesses próprios, Rita, ameaçando proteger Lucrécia (libertação dos escravos), mas que ao alcançar seus objetivos, ajudaria Rita a castigá-la (Note-se que, em realidade, Lucrécia não chegou a ser castigada, na narrativa). E Lucrécia, por pensar que ia ser libertada, trabalhou menos, ou foi induzida a trabalhar menos para forçar Rita a ver seu prejuízo caso a perdesse como escrava?

Isto me parece ser o motivo para que dois homens cantarolem, altas horas da noite, felizes, uma dessas leis paliativas (polcas) ou mudanças inócuas de governo, “rentinho” a Pestana. Para andarem altas horas da noite pelas ruas são homens livres, e não ricos, de classe média possivelmente. E também a casa, onde se dançava alegremente a nova polca, assim como a festa na casa da viúva patusca, onde estava a filha do escrivão, outro grupo de extração da classe média, era animada pela nova polca. Mas note-se que sinhazinha Mota não pede que ele toque a polca. Ela apenas o reconhece e sonha com ele.

Usando algumas idades apontadas no texto, a nova esposa de Pestana, Luísa (referência à França, assim como Maria Luísa de “A causa secreta”), tem 27 anos. Como estamos em 1875, ela é a revolução pequeno-burguesa de 1848 da França, tísica, denunciada por Flaubert. E sinhazinha Mota tem vinte, sendo, pois, da idade dos primeiros escritos de Machado, na *Marmota Fluminense* (Mota teria algo com marmota?) datados de 1855, o que levaria a pensar que Machado já tratava do tema escravista nesses escritos iniciais. Sendo sinhazinha Mota filha de um “escrivão” de “mau espírito” e sendo esse escrivão um homem que fala com um estilo “igual” ao de Machado, com o mesmo tipo de humor, então teríamos Machado dentro da obra. O que daria,

aceita essa tese, um aspecto formal surpreendente: tomando Pestana como o narrador de primeira pessoa (já morto, como tantos outros), então o narrador Pestana narra o escritor – personagem – Machado. Machado critica o Imperador que se aliou a uma pequena burguesia para se sustentar em troca da manutenção da escravidão? E seu "mau espírito" o denuncia?

Reforçando a comparação entre Machado e Flaubert, temos que no romance francês, a servente de Rosanette, a marechala, se chama Josephine. E que um dos amantes de Rosanette, o que mais inquieta Frédéric, se chama Delmar. Pois bem, Delmar é artista, tendo mudado de nome várias vezes, de Anténor Dellamarre, a Auguste Delamare e Delmas, e Belmar e Delmar. Ora, Delamare era o sobrenome da mulher **real**, a do artigo de jornal, que deu ensejo a Madame Bovary. E seu prenome era Delphine. Ou seja, Delphine Delamare, a mulher que ensejou a personagem Madame Bovary, está em *ES*, que traria a possibilidade de ler *Madame Bovary* com os mesmos olhos que estou lendo *ES*. Para complementar: e se Delmar for Flaubert? Numa rápida passada de vista neste estranhíssimo personagem, vejo um perfil extremamente instigante do artista em tempos de revolução. E para terminar, Delfina Delamare é a personagem central, ao lado de Gustavo Flávio, de *Bufo e Spallanzzani*, romance de Rubem Fonseca, escrito em 1985, sendo Gustavo Flávio (um anagrama de Gustave Flaubert) um escritor mulato, por isso rejeitado, e que compara a si mesmo a Machado de Assis. Vejo uma crítica do republicano Rubem Fonseca ao monarquista Machado. Vale lembrar que Gustavo Flávio, mesmo que por caridade, mata Delfina Delamare no romance.

Voltando a Machado e Pestana, é possível também tomar o escrivão como narrador, o que traria um jogo de espelhos narrativo: Pestana narra o escrivão e o escrivão narra Pestana. O poder (Pestana alegoria do Imperador) engendra e é engendrado pela arte de Machado. Um conto por assim dizer, com dois narradores. E a crítica brasileira caiu na piada de Borges que disse, em 1986, que gostava de Euclides da Cunha. Recebeu um *Sertões* em couro.

Machado estaria afirmando que o erro de Pestana foi o de se unir a uma ideologia (ou estrutura) européia de liberalismo que fez com que uma classe média ou pequeno-burguesa assumisse cada vez mais poder dentro do Estado. Se sinhazinha Mota for a representante de uma ideologia nacional e híbrida (filha de Machado, ou a arte de Machado) com a consequente

libertação dos escravos, com certo quê de socialismo, então estaríamos agora diante de uma posição assertiva de Machado para o *encaminhamento* dos destinos nacionais, a da afirmação política de uma *intelligentsia* já existente no Brasil e fruto de sua História, e que superasse a questão racial. Por que Pestana não se casou com Mota?

Deve-se pontuar que, ao final da Monarquia, havia um grupo bastante grande de intelectuais mulatos e negros (Machado, Castro Alves, Olavo Bilac, Cruz e Souza, André Rebouças, José do Patrocínio entre muitos outros) que poderiam formar uma *intelligentsia* "mestiça", não por questões raciais, mas mostrando que Brasil *de verdade* era capaz de criar homens capazes de conduzir o país em sua singularidade. Coloco a questão do mestiço, repito, não por questões raciais, mas por ser evidente, que na década de 1880 tinha impulso, a europeização, a internacionalização (via capitalismo) e o início do processo de branqueamento, que colocaria no limbo (numa política de exclusão social) grande parte da cultura e do povo brasileiro: uma rápida olhada na elite intelectual de 30 anos depois da proclamação da República, o único "mestiço" era Mario de Andrade e as ideias, como o dito por Graciliano Ramos, eram importadas de Marinette. Nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, o branqueamento e europeização republicanos, alardeado por Oliveira Viana, mostrava sua verdadeira face. Se pudesse arriscar, diria que Machado era a favor de um regime monárquico guiado por uma elite esclarecida nacional.

Há uma relação estreita entre escravismo e monarquia no Brasil, apesar de não entender muito bem porque só poderia haver monarquia com escravismo. No Museu Afro-brasileiro, situado no Parque do Ibirapuera, há um placar sobre o engenheiro negro André Rebouças. No curto texto, além de sabermos trechos de sua vida, tem-se a informação de que ele era amigo do Imperador e que acreditava, juntamente com Joaquim Nabuco e José do Patrocínio, que apenas a monarquia poderia ajudar a integrar os negros na sociedade "concluindo a abolição". Não resta dúvida de que a estrutura escravista e o processo abolicionista não passavam somente por boa vontade política e sentimento humanitário: sua complexidade pode ser surpreendente a cada momento: o processo abolicionista, quando completado, *definirá* a nacionalidade do Brasil.

Esta me parece ser a grande contradição do homem Machado de Assis, um monarquista abolicionista, como bem mostra John Gledson em seus escritos sobre o cronista Machado de Assis e Sidney Chalhoub em relação ao funcionário público Machado de Assis: mas qual a sua posição em relação ao processo modernizador, facilmente rastreável em autores contemporâneos seus? Quero dizer, qual a opinião de Machado de Assis sobre industrialização, sobre o trabalho assalariado, sobre o estilo de vida burguês e principalmente da arte no tempo da reprodutibilidade técnica, como a arte de jornal? Ou mesmo socialismo?

Espero ter conseguido pelo menos dar indícios de que alguns contos de Machado de Assis — e creio que isto pode ser levado a quase todos — é uma espécie de crônica da estrutura política brasileira: essa estrutura tinha seus alicerces no que se tornou a base da constituição de nossa sociedade: sentimento de nacionalidade, cultura, política, raça, economia. E seu discurso foi posto a nu por Machado. E talvez seja até possível vislumbrar o destino pátrio almejado pelo mestre fluminense. Machado não se limitou ao estágio do realismo crítico e/ou de uma ironia niveladora, mas mostra, pelas fendas das máscaras cavadas pelos atos falhos de seus personagens, não apenas o narrador de sua ficção, mas o homem Machado de Assis engajado em ver suas proposições políticas atendidas. Na minha leitura Machado é propositivo.

Porém, se não se quiser dizer ser ele afirmativo, pelo menos creio ter mostrado uma utopia negativa: se não diz o que é certo, pelo menos aponta o que é errado.

Se o meu paralelo estiver certo, temos dois autores românticos, insatisfeitos com o rumo da História, que se voltam contra o realismo burguês com um realismo literário de cunho político-histórico que combate o realismo positivo proposto pelos naturalistas e historiadores positivistas em se utilizando dos métodos de pesquisa proposto por esse racionalismo. Mas vejo Machado acreditar que o abolicionismo seria algo ligado à vontade política, uma decisão de *um homem*, e aí vejo não só seu romantismo (e talvez shoppenhauerianismo), como também sua adesão a um tipo de governo “esclarecido”, mas não, digamos, de decisões em grupo? Se não fosse assim, Machado seria apenas, na sua vida **real**, um medalhão, do tipo que ele mais critica: o que iria ele fazer como Conselheiro do Império, se tanto faz como

tanto fez? Apenas pose e vaidade?

Suas narrativas mostram a História em sua multiplicidade causal, minando o projeto racionalista, em se utilizando de uma forma de alegoria que chama a uma eterna interpretação, sem que uma verdade “absoluta” seja fixada. Mas do ponto de vista autoral há algo como a “realidade aconteceu”, “está acontecendo” ou “acontecerá”, o autor transmite sua verdade na obra.

E para finalizar uma assertiva minha: se Flaubert foi o inventor do processo de mascaramento do narrador de primeira em narrador de terceira pessoa, então Machado é melhor que Flaubert. Mas se o inventor desse processo foi outro escritor, então, perdido o bônus da originalidade, Machado é muito, muito melhor que Flaubert. Mas isso só se deve falar entre amigos.

Capítulo 2: O naturalismo imparcial: os romances de Adolfo Caminha

A minha ênfase neste capítulo será elucidar a alegoria histórica em três romances de Adolfo Caminha (1867-1897) e de discutir a questão (e problemas que vejo) do narrador naturalista. Em *Bom-crioulo*, no qual, aparentemente, Caminha não lança mão deste método criativo, pode significar que o escritor cearense esteve em um impasse: se parece, à primeira vista, ter se desligado completamente do processo de ancoragem cronológico do romance de estréia (*A normalista*), da história acoplada à narrativa ficcional via andamento temporal, numa articulação alegórica, veremos, no entanto, que, em *Tentação*, o autor retoma esse processo explicitamente. Ou seja, aparentemente não há uma "evolução" no fazer literário de Caminha, sendo *Bom-crioulo* apenas um (quase) desvio no conjunto da obra caminiana, dentro desta minha concepção de estudo, apesar de meu objetivo ser o de mostrar que a ancoragem cronológica também baliza essa narrativa. A técnica do andamento cronológico não é tão simples assim, exigindo um profundo conhecimento político, histórico e, principalmente, *uma clara visão do que se quer dizer*.

Assim, este percurso objetiva mostrar que, mesmo tendo Caminha "vacilado" ao longo de sua curta carreira literária, algo ficou em comum, o esquema cronológico ao fundo, que sustenta a narrativa, revelando um projeto: discutir a virada de monarquia a república na política brasileira, o que dá a Caminha um aspecto de escritor com projeto literário, projeto esse tão realista quanto naturalista.

E esse esqueleto cronológico, em minha opinião, mesmo que tenha sido descoberto por Caminha em qualquer autor, foi seguramente por ele observado em Machado. De qualquer forma, o estudo de Caminha traz à baila questões realistas e naturalistas explicitamente expostas e, principalmente, a utilização da literatura com fins de análise (e não descrição) histórico-política. E esse é o ponto: parto do princípio de que Caminha não estudava o caso patológico e sim a nação brasileira, alegoricamente, em sua obra, apresentando seu processo político por meios estéticos.

A NORMALISTA

Alfredo Bosi (que leitor acurado tocou nos pontos principais do escritor) "acusa" abertamente Caminha, em *História concisa da Literatura Brasileira* (remeto à página 194, da edição de 1994), de naturalista.

Mas nem tudo é naturalismo em *A normalista*[12]. O político se mostra na montagem de uma estrutura histórica, abertamente colocada no romance, o que induz a pensar em uma alegoria histórica: Maria (do Carmo) será aqui tratada como uma alegoria do movimento republicano. O Naturalismo aqui mais parece coisa de moda (ou uma imposição de coerência ideológica) ou até mesmo de "fidelidade partidária", do que propriamente de estruturação estética. E mesmo cenas *explicitamente* naturalistas, se lidas a partir do ponto de vista da alegoria, poderiam deixar de assim serem lidas.

Como em todas as análises deste doutorado, o meu enfoque é a cronologia, o andamento temporal da trama e sua relação com o tempo histórico real. *A normalista* tem uma cronologia (numericamente exposta) absolutamente peculiar: há erros gritantes em sua construção, mas são justamente esses erros que me dão o ensejo de uma análise alegórica do romance.

A trama narra uma espécie de triângulo amoroso entre Maria do Carmo, uma normalista, Zuza, jovem fidalgo e "quintanista de direito, filho do coronel Souza Nunes" (p.14), que entabulam um princípio de namoro logo nas páginas iniciais, e o padrinho da normalista, o amanuense e politiqueiro João da Mata, que logo no primeiro capítulo começa a se interessar pela sobrinha como mulher e que a seduzirá e engravidará ao final do romance.

Maria do Carmo nasceu em 1871, pois "em 1877 completara seis anos" (p. 23). Isso é corroborado com a rememoração, via protagonista, de sua vida até ali: "Uma tarde infinitamente calma, essa... Havia oito anos que isto fora, mas nos seus momentos de desânimo, Maria do Carmo punha-se a relembrar toda essa tragédia de sua infância." (p. 25), datando o entrecho em 1886. Essa data será confirmada posteriormente, pois "em fins de 1886, José Pereira conservava-se ainda na Província, como um dos principais redatores" (p. 64),

[12] Para fins de consulta utilizarei a edição de 1972 da editora Ática.

dando sentido ao “estava-se pondo moça, entrava nos seus quinze anos.” (p. 16).

Nesse momento (1886) Maria do Carmo retornara da escola “havia meses” e “agora cursava a Escola Normal” (p. 20). Note-se o *agora* da frase, que não será mais utilizado no romance, até onde eu tenha percebido, mas que já aqui ensejaria a suspeita (que não se confirma) de um narrador de primeira pessoa.

“Havia meses que [Zuza] se achava em Fortaleza” (p. 20), mas “honrara durante quase um mês com a sua presença” (p. 87) a casa da pretendida. Zuza ia à casa do amanuense jogar víspora, estando ali presentes quase todos os personagens principais do romance: João da Mata, d. Teresinha (sua amasiada), Maria do Carmo, Lídia Campelo (melhor amiga de Maria e também ela normalista), seu noivo, o Lourenço, o juiz municipal, Dr. Mendes, e sua mulher, Amanda e, claro, o Zuza. Esse início, com uma sociedade reunida em serões em algum lugar, lembra o de *Caetés*, inclusive o início de um namoro, dando dimensões políticas aos encontros e ao namoro.

Após a entrega da carta o jovem fidalgo viaja “oito dias na serra,” (p. 53). E é dias após o seu retorno que dirá que “havia uma semana que se correspondiam por cartas” (p. 88). É pouco difícil de precisar, mas após o retorno da serra, se passam talvez duas semanas e ao namoro no passeio público (p. 88). E o mês é outubro:

> Logo no dia seguinte à chegada do Zuza — uma segunda-feira luminosa de Outubro, (...) — Maria do Carmo foi recebida na Escola Normal com um chuveiro imprevisto de — parabéns — que as normalistas lhe davam à guisa de presentes de ano. — Parabéns! Parabéns! (...) como se cortejassem uma princesa. — Tinham combinado saudá-la pela chegada do Zuza com esse espírito irrequieto de colegial despeitado que se apraz em chacotear outro, e talvez com uma ponta de inveja a mordicá-las por dentro. (p. 55)

Três, talvez quatro semanas e bem mais de meio romance andado.

O parágrafo acima foi transcrito para ilustrar não só o “outubro”, mas de ficar claro que, mesmo antes do tal passeio da entrega da carta, já se sabia de um possível *affaire* entre ambos.

Ter Maria do Carmo nascido em 1871 e ser ela chamada de escrava e princesa, ser branca, porém ser bem brasileira contextualiza-a com a *Escrava Isaura*, e ser a data de seu nascimento próxima da Lei do Ventre-Livre (que

não libertou inteiramente os escravos, reforçando a existência de outro tipo de escravo, o agregado), começa a dar ares de crítica ao romantismo ao romance de Caminha.

O namoro chega ao ápice em novembro, pois “novembro estava a chegar. Novembro (...) o mês dos estudantes, o mês dos exames (...) (p. 74) e que o namoro chegara aos jornais, pois num “belo domingo a Matraca (...) apregoando alto e bom som o Namoro do Trilho de Ferro “(...) nesse luminoso meio-dia de novembro.” (p. 88). Setembro/outubro a novembro de 1886

No capítulo 9 temos o casamento da Lídia, num sábado, com o posterior defloramento (capítulo 10) da normalista pelo padrinho, no mesmo dia do casamento; Maria passa *oito* dias sem sair de casa (capítulo 11). Após esse resguardo vai até a casa de Lídia, num *domingo*, onde fica sabendo da partida de *Zuza dois dias antes*, numa *sexta-feira*. Depois, nas festas de Natal e Ano Novo, fica sabendo, em nova visita à amiga, *agora de uma semana*, que está grávida (ela enjoa num almoço). Estamos, pois, na virada do ano de 1886 para 1887, um mês do defloramento e casamento.

No entanto, no dia seguinte ao do recebimento da primeira carta, Maria do Carmo se dirige à casa da amiga Lídia (p. 29), a verdadeira protagonista do romance em minha opinião, e lá, no diálogo que se desenrola, Lídia afirma estar com Loureiro há “(...) três meses! E o teu Zuza?” (p. 30). Em realidade, creio que Caminha está se referindo a Maria e Zuza. Pois bem, quando Maria fica sabendo da partida do Zuza durante a *primeira* visita à amiga, é consolada pela recém-casada, que “era preciso paciência para tudo, e então? Ela mesma, Lídia, não esperara pelo Loureiro quase um ano?” (p. 116).

O capítulo 12 começa confirmando dados anteriormente narrados, pois informa que “o Zuza abalara de feito numa sexta-feira, dias depois do casamento da Lídia” (p. 120) e Zuza confirma, *via narrador onisciente de terceira pessoa*, que não era o pai do filho da normalista, ao contrário do que se dizia na cidade. Maria — agora verdadeiramente uma heroína romântica, ultrajada por todos (cena da escola, com a madrasta etc.) — sofre com o desenvolvimento da gravidez — agora também sabido pelo padrinho. E é no contraste que vai se estabelecendo entre Lídia e Maria e a Maria de boa parte do romance e a Maria do final que digo também que o romance é um romance de quebra do paradigma romântico, portanto, *contra* Alencar.

No entanto, a estrutura cronológica começa a ruir. O capítulo 13 relata que Zuza partiu "(...) debaixo d'aguaceiro" e "era em janeiro." (p. 123) e páginas adiante, lemos que:

> "E só agora, três dias depois da partida do Zuza é que Maria do Carmo sentia a dor do seu abandono, (...) Se dissesse que ela tinha deixado seu quarto para ir ter à rede do padrinho, (...) ele, o infame do padrinho, é que fora alta noite ao seu quarto, provocar-lhe, impor-lhe, para bem dizer, uma coisa d'aquelas, e ela, coitada, tão inexperiente, tão tola que nem ao menos tivera coragem para dar um escândalo, expulsando-o, como se expulsa um ladrão, dando-lhe com a mão no focinho, embora com sacrifício de sua vida. (p. 126)

Aqui Caminha mistura as duas idas de Maria do Carmo à casa de Lídia, já que três dias após a partida de Zuza ela não ficou sabendo que estava grávida e que se Zuza viajou somente após as festas, não haveria partida intempestiva, como os jornais acusam. Assim, como nos outros romances do escritor cearense, um erro grave de continuidade compromete a verossimilhança da trama que se propõe científica e vinculada à realidade. E a mistura continua, pois Zuza decide passar o Natal em Fortaleza (p. 91-2).

Copiei esse trecho, bastante longo, para mostrar também que, com o narrador entrando no pensamento de Maria do Carmo, em que pese a insistência da população de acusar Zuza de ser o sedutor (e de várias outras insinuações da própria normalista), fica claro que o pai da criança é João da Mata. E para mostrar que Caminha esbarra num narrador de primeira pessoa, sendo que esse narrador poderia ter sido Maria.

Temos que o tempo do grosso do romance fica bem delimitado e os erros aqui apresentados poderiam apenas denotar que Caminha não dava importância a esses dados, sendo, portanto, descartáveis da análise. Ou que, como também penso, o romance além de não ter sido terminado, também não foi revisado e, em minha opinião, ele foi, em realidade, encurtado para poder ser impresso mais cedo. Dois terços do romance são quase que uma introdução dos acontecimentos, como em *A educação sentimental*. Assim, vejo que Caminha tinha uma enorme ambição com o romance *A normalista*, e por isso devemos lê-lo com atenção.

Em tal situação e muito hostilizada, Maria do Carmo tem uma atitude simplesmente extraordinária em relação à morte do Presidente da Província:

ela desmaia com a passagem do seu féretro. Na edição de que me utilizo lemos na nota de rodapé:

> Nestas linhas faz Adolfo Caminha o retrato do antepenúltimo presidente da então Província do Ceará, Antonio Caio da Silva Prado, falecido a 25 de maio de 1889, em Fortaleza, onde está seu túmulo. Foi realmente um ídolo do Ceará, como vem descrito adiante. (p. 131)

Se essa informação estiver correta, dois grandes problemas para a cronologia se apresentam: primeiro porque, como veremos, se a morte do Presidente da Província se dá em 25 de maio, Maria já estaria grávida de seis meses e não três como o dito no capítulo 14. Mas pior, teríamos que estar em 1889 e não mais em 1887. Mas a referida morte pode ser apenas uma alusão ao fato e não o fato em si, o que não deixaria de ser, mesmo assim, muito estranho. O mais surpreendente, no entanto, é o interesse de Maria do Carmo pelo acontecimento, especialmente por ser o presidente amigo do Zuza. Ela não parecia se interessar por política e de repente lá está ela, grávida, com seu destino destruído, desmaiando pelo Presidente, que estava esvaziando seu Estado, com a ida de imigrantes para São Paulo. (p. 51)

Essa reação é, em realidade, o primeiro exemplo de uma mudança no tratamento de Maria: a sua vida passa a ser balizada pelos acontecimentos políticos reais que lhe são contemporâneos.

O capítulo 13 narra a ida de Maria para o Cocó para ter o filho sem escândalo, descrevendo a caminhada para o lugarejo, com reminiscências de sua infância, a seca. Mas o principal no capítulo é que, “com efeito, Maria, apenas com *quatro meses de grávida*, tinha perdido muito da antiga expressão insinuante e viva de sua fisionomia” (p. 135) e que estamos no mês seguinte à morte do Presidente, pois “havia um mês que Maria do Carmo caíra com o ataque no meio da sala” (p. 135). Ou seja, supondo que Maria estivesse com três meses de gravidez em 25 de maio de 1889, sua relação com João da Mata teria que ter sido consumada em fins de fevereiro. E temos ainda, a confirmação da data inicial do romance, já que:

> Que mudança na sua vida, que transformações desde 77! Antes nunca tivesse saído da Imaculada Conceição para se meter numa escola sem disciplina e sem moralidade, sem programa e sem mestres, e onde uma rapariga, filha de família,

> é expulsa da aula porque outra de maus costumes escreveu obscenidades na pedra! (p. 135)

Mas o fundamental é que o narrado confirma a nova data da trama:

> Na idade em que a mulher, como a flor, em plena exuberância dos tecidos, desabotoa numa singular alacridade de cores, toda frescura e beleza, ela, que não transpusera ainda os dezoito anos, olhava a vida com uma indiferença, única, estiolando ali assim entre as paredes d'aquela casa sem ar e sem luz, esperando resignadamente o seu fim. (p. 135)

Maria *agora* está com dezessete para dezoito anos, estabelecendo definitivamente o ano de 1889. Ou seja, de duas uma, ou todo o romance se dá realmente entre 1888 e 1889 ou, como penso, o romance é inacabado, sendo, portanto de 1886 a 1889, tendo Caminha pulado alguma coisa, ou encurtado o romance.

No capítulo seguinte (14) vemos a cidade toda preocupada com a ausência da normalista, a partida de d. Teresinha da casa do João da Mata, algumas das relações adúlteras da cidade (como as de José Pereira) e o bem-estar de Lídia que carregava "os seus oito meses de prenhez" (p. 148), aludindo à cronologia proposta *inicialmente*, pois Lídia ficou "pronta" quase que na mesma época de Maria. E mais uma vez Lídia e sua vida "melhor" que a de Maria.

Chegamos ao capítulo final. Em seis páginas teremos os últimos meses de gravidez, o nascimento do filho, sua morte, a recuperação física de Maria, sua volta à Escola, a reforma da Escola Normal, a Proclamação da República, a redenção moral de Maria na Escola e seu futuro casamento. É essa desproporção entre o início ultra meticuloso e o final atropelado que me parece muito importante de ser notado.

> Meses depois, quando Maria do Carmo apresentou-se na Escola Normal para concluir o curso interrompido, estava nédia e desenvolta, muito corada, com uma estranha chama de felicidade no olhar. A sua presença foi uma ressurreição. "— A Maria do Carmo, hein? Nem parecia a mesma!" — Houve um alarido entre as normalistas: abraços, beijos, cochichos... Até o edifício tinha-se pintado de novo como para recebê-la. (p. 155)

Essa mudança está claramente associada a outro fato, o histórico:

> A esse tempo um grande acontecimento preocupava toda a cidade. Lia-se na seção telegráfica da *Província* as primeiras notícias sobre a proclamação da república brasileira. (p. 156)

Creio que, além do total antirromantismo, pois Maria não precisa morrer para se redimir e de críticas nominais a Alencar, pelo menos um dos clichês sobre o naturalismo está abalado: o pessimismo.

> E Maria do Carmo, agora noiva do alferes Coutinho, da polícia, via diante de si um futuro largo, imensamente luminoso, como um grande mar tranquilo e dormente. (p. 156)

Maria muda de atitude e se redimensiona socialmente *com a República*. E que ao voltar ao Cocó, não é só a natureza que está presente: está presente a seca, com os antigos retirantes — Maria do Carmo ela própria uma retirante —, o verde (nacionalismo) que esconde a seca, ali está a verdadeira cultura nacional, como se referem os personagens ao discutir a Escola Normal: a realidade nacional é a seca e não a lenda de Iracema. Tentarei demonstrar que para Graciliano, a verdadeira nacionalidade é o agreste e não a lenda de Macunaíma.

A seca é um tema importante da obra, a seca e a miséria do sertão e também de Fortaleza. Podemos ver que em nenhum momento há luxo, nem "alta sociedade". Mesmo as cenas com o Presidente e Zuza são bastante prosaicas. Não há suntuosidade: a pobreza parece imperar. Gostaria também de deixar registrada uma descrição da seca feita por Caminha:

> A seca dizimava populações inteiras no sertão. Famílias sucumbiam de fome e de peste, castigadas por um sol de brasa. Centenas de foragidos, arrastando os esqueletos seminus, cruzavam-se dia e noite no areial incandescente dos caminhos — abantesmas das desgraças gemendo preces ao Deus dos cristãos, numa voz rouquenha, quase soluçada. Era um horror de misérias e aflições. (p. 22)

A seca, além da indústria da miséria, traz também a escravidão sexual, o que transforma a seca em motor do romance: o abuso contra Maria do Carmo ainda é consequência da seca e do apadrinhamento que ela causava, escravizando-a.

Curioso também é a figura do seu noivo, um alferes do exército, bastante apagado no romance e amigo de Lídia. O exército foi o grande pilar

da proclamação da República e com isso nada há a estranhar, na visão alegórica, em relação à união desses dois personagens. Além de o próprio autor insinuar ter havido, talvez, uma redenção do exército, não tanto pela proclamação da República, mas por sua participação nesse fato.

A isso, a questão da educação feminina e suas consequências (o que o aproximaria de *São Bernardo*). A Escola Normal está na berlinda, com os depoimentos de João da Mata sobre a educação feminina, passamos pela opinião do José Pereira, do pai de Zuza (muito negativa em relação às normalistas), do próprio Zuza (gentinha levada da breca), chegando às opiniões de Berredo e das leituras recomendáveis, até a opinião do narrador no capítulo final, com sua "aula" de estrutura do ensino e seus métodos.

> O programa era outro, mais extenso, mais amplo, dividido metodicamente em educação física, educação intelectual, educação nacional ou cívica, educação religiosa... pelo moldes de H. Spencer e Pestalozzi; o horário das aulas tinha sido alterado, havia uma escola anexa de aplicação, estava tudo mudado. (p. 155-6)

Não tenho notícia de tal reforma no sistema de ensino normal, mas a utopia (utopia política) da melhoria social via educação está claramente estabelecida na obra e utopia e naturalismo é algo bem original, além da ideia de progresso. Mas é no penúltimo capítulo que a discussão, com a aí sim inopinada entrada em cena de Elesbão, toma realmente corpo e ares de temática da obra.

> — A educação feminina, acrescentou com cansaços na voz, a educação feminina é um mito ainda não compreendido pelos corifeus da moderna pedagogia. Queríamos introduzir no Ceará os dissolventes costumes parisienses, à fortiori, mas não eram essas as tendências do nosso povo essencialmente católico e essencialmente crédulo. Não admitia a teocracia tal como a aceitavam os padres — "essa corja de especuladores" — mas era preciso respeitar as crenças populares, o verdadeiro sentimento religioso, sem hipocrisia, sem preconceitos.
> De quando em quando a tosse o interrompia, uma tossezinha seca e pigarreada; levava a mão ao peito e expectorava. — "Diabo de catarro não o deixava em paz!" (p. 146-7)

As críticas feitas à Escola Normal ao longo do romance são muito mais no sentido de mostrar a necessidade de uma reforma e de se realmente dar às mulheres uma educação adequada e uma função social outra que a de esposa, do que ser contra sua existência. Mas é no resultado final da educação

feminina que vejo o elogio de Caminha a uma mudança nos hábitos intelectuais das mulheres e dos homens também.

> Lídia explicou tudo minuciosamente: a suspensão das regras, os antojos, as dores na madre e finalmente, os primeiros movimentos do feto no útero. Depois leram junto a *Fisiologia do matrimônio* de Debay, que o Loureiro tivera o cuidado de comprar, especialmente o capítulo — *da calipedia ou arte de procriar filhos*, o mais importante na opinião da esposa do guarda-livros. (p. 119)

A presença do Loureiro, comprando o livro para a esposa, denota mudança de *comportamento social* ou hábitos dos casais e essa mudança já se vê em Lídia o tempo todo: ela não é romântica, ela vê o casamento e várias de suas facetas muito pragmaticamente (socialmente pragmática, diria) e não como um caminho para a solução de problemas hormonais e/ou sentimentais apenas. *A normalista* torna-se assim um romance feminista, não só pela redenção de Maria, mas porque Lídia pode simplesmente fazer o que quer e ser feliz, sem que seja moralmente condenada, ou seja, há um quê de libelo à liberdade emocional da mulher, se não sexual, já que tudo indica que Lídia não era mais "moça" quando casou (p. 72) e do novo comportamento dos homens face à nova atitude sexual das mulheres, no caso, o Loureiro. Lídia, na cena da classe diante do Presidente, não se intimida, bebe cerveja com o alferes que casará com a heroína, beijou, namorou etc. e casou... e parece feliz, inclusive com a insinuação de ter amantes.

Depois há um aspecto que considero muito importante: as duas são normalistas, elas *sabem ler*, o que não era comum na época, especialmente para mulheres e, portanto, já tinham independência para se informar: as duas têm na ciência um mecanismo de autoconhecimento e, portanto, de autonomia, não recorrendo nem à religião e muito menos a um padre; há uma nova fé científica para mulheres também. (Antes, Maria do Carmo estava dando uma de carola). Não se trata de reduzir um fato à sua "crença da fatalidade do meio e o gosto dos temas escabrosos" ou o ocorrido "em (um) caso de corrupção que a marcha da narrativa mostra como inevitável". Para mim trata-se aqui da possibilidade de aquisição de conhecimento científico para entender uma situação e poder lidar com ela, seja isso bom ou não. E não foi o fato de ela saber ler e escrever e poder mandar cartas que a perdeu: foram a imbecilidade e a ignorância masculina. E a estrutura de poder correspondente a essa

imbecilidade. Pode-se acusar a obra de positivista, mas lida desse modo, não se a pode chamar de determinista: como vimos, não foi nem o meio e nem a biologia que deram a Maria do Carmo o ensejo de mudar, mas a política e a história.

Não resta dúvida de que o lado psicológico da normalista é importante para esse soerguimento, mas sua recepção na Escola Normal também mostra uma mudança na sociedade e, principalmente, a República — mesmo que utópica —, o que inviabiliza um olhar puramente determinista das funções fisiológicas ou meio natural: a interação com o meio social, dinâmico e politicamente orientado, deixa essa mudança muito mais próxima do Realismo do que do Naturalismo: estamos diante de uma ação política, que se relaciona diretamente com os personagens e *determina* suas ações. Se quisermos ainda assim tratar naturalisticamente a obra, o tripé meio, raça e momento político, apenas o terceiro continua vingando.

Espero ter demonstrado que, mesmo cheio de imperfeições, é clara a tentativa, ou pelo menos a possibilidade, de Caminha ter desenvolvido o romance com intenções de discussão política. Não se trata de pano de fundo histórico, apenas para situar o romance. Trata-se, isto sim, de estabelecer uma estreita ligação entre fatos históricos e trama, para que a trama se torne uma análise dos fatos históricos e políticos que balizam sua narrativa.

Para encerrar vou levantar um ponto que creio ser, por um lado, o toque de genialidade do romance, mas, por outro lado, revelar sua maior fraqueza estética: o narrador. Trata-se do episódio do negro Romão.

Maria do Carmo sai a passeio numa noite e toma cerveja com Zuza, entregando-lhe a primeira carta do namoro e beijando-o. Volta para casa um tanto *bêbada* e é levemente admoestada pelo padrinho. Vai dormir e acaba por *não rezar* e *por não se trocar*. Nem mesmo *solta o cabelo*. Grandes pecados. Mas acorda abruptamente no meio da noite por sonhar que o negro Romão a violentara. Transcrevo a cena, que roça o racismo:

> Assim que deu com os olhos nela, o negro atirou ao chão o barril de porcarias, que se despedaçou empestando o ar. E o Romão, cambaleando sempre, muito fedorento, atirou-se a ela, rilhando os dentes num frenesi estúpido, beijando-a, besuntando-a.
> Que horror! Ela mais que depressa, cobrindo o rosto com as mãos, quis fugir sentindo toda a hediondez daquele corpo imundo, mas o negro

> deitou-a no chão com força e... E Maria do Carmo acordou quase sem sentidos, sentando-se na rede, com um grande peso no coração, aflita, sufocada, sem poder falar, porque tinha a língua presa... (p. 82)

No dia seguinte ao sonho, o narrador informará que os jornais da oposição (republicanos, muito provavelmente, pois estamos no Império) diziam que Maria "não era mais moça", que "já estava pronta" (grávida) de Zuza, comparando-o ao negro Romão:

> Os jornais da oposição rosnaram contra a moralidade dos governistas, responsabilizando o presidente pelo "desmembramento de caracteres" que ia pela sociedade cearense, alcunhando-o de *negro Romão*. (p. 122)

Poderia ela ter engravidado ali? Pela narrativa fica claro que não. Curiosíssimo como os jornais da cidade ficam sabendo de coisas que só Maria e Zuza poderiam saber.

Quando a normalista volta para casa, dias depois, após o casamento de Lídia, outra vez bêbada (a véspera do incômodo, que faz uma gravidez menos provável, o que induziria a pensar já estar ali grávida, p. 108), pensa que "não podia acreditar que o Zuza faltasse à sua palavra para com ela" (p. 103), vela por parte da noite e quando dorme volta a sonhar com Romão e, ao despertar do sonho, pensa que "e essa! Era a segunda vez que sonhava com o Romão, sem quê nem p'ra quê... Com certeza estava para lhe suceder alguma desgraça. Que esquisitice! hum, hum..." (p. 105) quando então o padrinho, João da Mata, entra no quarto e consuma o ato sexual.

> Tinha-se feito a verdade aos olhos da normalista, como um clarão que de repente iluminasse todo o quarto. Ao mesmo tempo que uma luta medonha travava-se dentro de si, sem lhe dar tempo a pensar. Estava justamente em vésperas de ter o incômodo. Toda ela vibrava como uma lâmina de aço ao contato daquele homem que comunicava-lhe ao corpo um fluido misterioso, transformando-a numa criatura inconsciente atraída por um poder extraordinário como o de uma cobra sobre um rato. (p. 108)

O capítulo 4 tem uma das construções mais estranhas do romance. Começa falando de Zuza e de sua partida em viagem ao sertão. Depois volta a Maria e se torna uma fofocaiada entre mulheres: um quadro ou cena pitoresca das mulheres cearenses, sem nenhuma ou quase nenhuma função para a trama. Mas quando o grupo se dispersa, chega João da Mata e beija Maria

duas vezes, a segunda na boca. Então há uma interrupção da narrativa (inclusive formal) e temos, em *flash back*, as informações do dia de João da Mata, que começa assim:

> João da Mata tinha bebido sofrivelmente na bodega do Zé Gato onde costumava aquecer os pulmões ao voltar da Repartição. Nesse dia excedeu-se, tomando em demasia, porque lá estava o Perneta, um dos correios, que usava muleta, que também gostava da pinga e escrevia versos para o Judeu Errante. (p. 49)

A discussão no bar é sobre poesia (romantismo?), o que não condiz com a cena com Maria. Mas curioso é que nesse *flash back* João não chega a entrar em casa. A narrativa de sua ida do bar até a sala beijar Maria é interrompida com João parado à beira da calçada.

> João da Mata parou à beira da calçada afagando a pêra com os dedos magros e compridos, nervoso — Quem morreria? pensava — E, assim que o préstito passou, foi andando devagar, cabeça baixa, equilibrando-se.
> No outro lado da rua, o Romão, o negro Romão que fazia a limpeza da cidade, passava muito bêbado fazendo curvas, de calças arregaçadas até os joelhos, peito à mostra, com um desprezo quase sublime por tudo e por todos, gritando numa voz forte e aguardentada:
> — *Arre corno*!... Um garoto atirou-lhe uma pedra.
> Mas o negro, pendido p'ra frente, ziguezagueando, tropeçando, encostando-se às paredes, torto, baixo, o cabelo carapinha sujo de poeira, pardacento, repetia insistentemente, alto e bom som, o estribilho que todo o Ceará estava acostumado a ouvir-lhe — *Arre corno*! e que repercutia como uma verdade na tristeza calma da rua. (p. 49)

Pois assim, João, no seu momento primeiro de violação da afilhada (a cena do beijo na boca), também ele passa por Romão, sendo ainda o "corno", o amanuense, pois Carmo namorava aí o Zuza e talvez houvesse sido deflorada já pelo próprio Romão e/ou Zuza, o que levantaria a suspeita de ter Maria se deixado violar pelo padrinho para encobrir a gravidez por Zuza. E é curioso que em todos os momentos de defloração há o álcool, todos bebem, o que contrasta com a seca: Maria do Carmo (bêbada nas duas vezes) João da Mata, Romão e Zuza. Por traz dos dois entes principais que concorrem para o defloramento de Maria, Zuza e João, está, de maneira muito hermeticamente articulada, a figura do negro Romão.

Posso estar incorrendo em hiper-análise, mas creio que o objetivo de Caminha era o de deixar em aberto a paternidade, dividindo sua responsabilidade entre os três, numa crítica ao Império, já que são os

governistas os responsáveis pela desgraça (p. 122), denunciados pelos jornais da oposição, portanto republicanos. João da Mata (uma cultura burocrata), o Zuza (uma fidalguia vazia) e o negro Romão (força de trabalho escrava), os três pilares da monarquia, concorrem para o evento, pelo menos **da forma como a narrativa foi construída**. A defloração da "escrava" Maria do Carmo deixaria assim de ser um fato patológico e ganharia aspecto político.

Com o narrador de terceira pessoa onisciente naturalista, além de matar a verossimilhança dos personagens, Caminha perde a ambiguidade, que nesse caso, traria uma complexa interpretação dos processos que levaram à Proclamação da República: o narrador naturalista não pode trazer essa ambiguidade que é proposta pelo episódio! O narrador se intromete e revela *cabalmente* o pai, deixando a ambiguidade (ou inverdade) apenas para os outros personagens e elucubrações do leitor. Mas a trama está armada e parece muito complexa. Se esse romance "tivesse" um narrador realista, do tipo machadiano?

Caminha estruturou o seu romance, seguindo minha leitura, de maneira realista (e não naturalista), é o político e não o meio, raça e mesmo contexto histórico que estão em jogo: é o *processo* político que levou à Proclamação da República o tema do romance. Mas o processo político não pode ser narrado de maneira imparcial, ele necessita um agente, e seu agente deve ser interessado, aquele que *constrói* a história, tanto nos seus atos, quanto na sua narrativa. Se não temos: ou dogmatismo, ou historicismo.

BOM-CRIOULO

Bom-crioulo[13] apresenta certo desleixo em relação ao andamento cronológico e um incontável número de erros de "continuidade", fazendo crer que a cronologia não desempenha um papel muito importante para a trama, sendo aquele que estaria menos ancorado aos fatos históricos, senão totalmente indiferente a eles.

A descrição de Carolina é um exemplo dessa descontinuidade. Em várias oportunidades conta 40 anos, porém em determinado momento, sem

[13] Para fins de referência utilizarei a 7° edição da Editora Ática de 1999.

que nem por que, passa a 38 anos. Fora que sua vida, narrada minuciosamente, não me parece acrescentar nada ao entendimento do romance, a não ser o fato de ser portuguesa.

O romance é disparado o mais famoso e o mais estudado, nem tanto devido a uma especial qualidade literária (em que pese alguns trechos muito bons, me parece inferior a *A normalista*), mas pelo tema do homossexualismo, sendo por isso dado como incitante.

Antes de me aprofundar na questão cronológica, gostaria de colocar minha opinião sobre o assunto homossexualismo do romance. Apesar de saber do perigo do que vou defender, não creio que o romance seja um estudo ou muito menos uma defesa, ou qualquer outra coisa do gênero, do homossexualismo. O homossexualismo, a seguir o narrador, parece corriqueiro no navio (a masturbação agride mais aos marinheiros que o próprio ato homossexual, dado como comum nos encontros do convés) e, em que pese não ser abertamente praticado, é sabido por todos e não há grandes mudanças de comportamento dos marinheiros em relação aos homossexuais, ou àqueles que o praticam. Além do mais, praticar relações homossexuais não parece transformar o praticante em homossexual. Parece ser algo inerente à situação, como nas prisões, onde se pratica, mas não se o é. Se descoberto pelos superiores (que também parecem participar desse quadro) aí sim, seria punido, mas não por ser algo especialmente nocivo ou imoral, mas por ser proibido, da mesma forma como desacatar ou agredir um superior também acarretaria punição. O ato homossexual não leva no romance, como hoje, à sumária expulsão dos quadros da Marinha. O narrador também não envereda por colocações de denúncia da hipocrisia sobre o assunto.

Outro fato importante é que Carolina não proíbe Amaro e Aleixo de viverem em sua casa e nem parece chocada com o fato, revelando certa experiência em lidar com o assunto. Aleixo, apesar de contar apenas 15 anos, também não fica muito abalado e nem envergonhado com a situação. Opinião pública (e também familiar) não é levada em conta. Podemos pensar que para ele o sexo é uma forma de ascensão social, pois, sem nenhum comentário direto, o narrador insinua que são as vantagens materiais (dinheiro, presentes e proteção) oferecidas por Amaro que convencem Aleixo a ser seu parceiro, e não amor ou uma especial propensão, mesmo com suas formas femininas.

Aleixo também pensou que poderia trocar Amaro por pessoa de mais posses quando estivesse na cidade, além de jogar com sua beleza, como no caso da primeira licença.

Apenas quatro dias depois de separados pelo couraçado, Aleixo, via narrador, faz saber que Amaro é passado, não tendo problema algum de sair de uma posição homossexual (passiva) para uma condição heterossexual com laivos de machão. E sempre com o pecuniário à espreita.

Também não há no romance superação de diferenças raciais. Se antes de Amaro ficar com Aleixo havia frases racistas "positivas" como "o negro dava para gente" não sendo a cor da pele obstáculo para manter a relação amorosa com Aleixo (rapazola loiro), nem impede que seja grande amigo de Carolina e nem de ser estimado entre seus pares e admirado pelos superiores, após Carolina e Aleixo se juntarem, ambos, via narrador ou por diálogo, passam a agredir Amaro, não sendo apenas pelo temperamento o motivo das agressões: é por sua cor e origem como a expressão "com o seu bodum africano", entre tantas outras, revela.

O que leio no romance não é a luta pela liberdade homossexual (há quase tanta naturalidade homossexual no romance quanto hoje) e de superação de racismo, num primeiro momento. Com a queda na escala social de Amaro, o racismo aparece e então a condição homossexual é estigmatizada e o homossexual e negro, *por um ódio ancestral*, se torna só e assassino.

Bom-crioulo narra a saga de Amaro, escravo fugido, que se alista na marinha aos 18 anos e, anos depois, já marinheiro experiente, aos 30-31 anos, faz uma viagem ao sul do país, tudo indica Florianópolis. Na volta se envolve com Aleixo, jovem marinheiro embarcado por lá. Após um ano no Rio, o seu jovem amante decide ficar com Carolina. Amaro se desespera e acaba matando seu antigo amado sendo então preso. A esse roteiro é possível estabelecer uma relação entre ficção e história que permite uma interpretação no mínimo bastante surpreendente dessa obra.

A viagem para o sul leva seis meses, três de ida e três de volta. Praticamente somente a volta da viagem é narrada, dando um quê de *Os Lusíadas* invertido, mas não só por esse motivo, como por várias passagens, como o episódio da tempestade, da ilha dos amores, etc. Desembarcaram no Rio provavelmente em fins de novembro ou princípio de dezembro (p. 50*)*, pois

a reforma da corveta começa poucos dias após sua chegada ao Rio, em dezembro. E também é dito que um ano depois (p. 49*)* de estarem morando juntos no sobrado, estamos em novembro. (pp. 49-50-51*)*.

Essa cronologia é bastante bem definida, mas não tem nenhum significado intrínseco à narrativa, a não ser que a alegorizemos. Qual a diferença entre um ano de relação ou dois anos ou 6 meses? Por que a viagem dura seis meses? E por que se está em dezembro/novembro ou não em outro mês qualquer, a não ser pelo fato de a reforma ser feita no mês das enfermidades, o que, como veremos, poderia explicar (em parte) a doença (e o enfraquecimento) de Amaro, a febre amarela? É isso que me faz crer que há algo de importante na cronologia. Ressaltando que a grande contextualização histórica do romance se dá justamente em função da Abolição e que a narrativa é pós-abolição:

> Inda estava longe, bem longe a vitória do abolicionismo, quando Bom-Crioulo, então simplesmente Amaro, veio, ninguém sabe donde, metido em roupas d'algodãozinho, trouxa ao ombro, grande chapéu de palha na cabeça e alpercatas de couro cru. Menor (teria dezoito anos), ignorando as dificuldades por que passa todo homem de cor em um meio escravocrata e profundamente superficial como era a Corte — ingênuo e resoluto, abalou sem ao menos pensar nas consequências da fuga. (pp. 20-21)

A narrativa propriamente dita vai se desenrolar cerca de doze anos depois. Há dois fatos, porém, que colocam a narrativa na década de 1880. O navio inglês que transporta colonos italianos e a figura do capitão que lembra o Imperador alemão, Guilherme (II), que assumiu o trono alemão em 1888 (p. 40). E por falar em Abolição, mas não em República, pondo a trama no biênio 1888-1889. No final do romance vemos o negro decadente física e emocionalmente, homossexual, subalterno, analfabeto, abandonado pelo amante, abandonado pela marinha e por seus companheiros, traído pela amiga a quem salvara a "fortuna" e a vida, viciado em álcool, esse negro que é consciente de ser escravo (na fazenda e no navio) consciente do sistema paternalista onde não há justiça, mas proteção pessoal, esse negro é mostrado como monarquista.

> O retrato do imperador sorria-lhe meigo, com a sua barba de patriarca indulgente. Era o seu homem. Diziam mal dele, os tais "republicanos", porque o velho tinha sentimento e gostava do povo...(p. 62)

Ou seja, aqui o momento da narrativa fica cabalmente estabelecido: depois da Abolição, antes da República.

Qual mensagem política haveria (se é que há) por trás dessa informação? Que toda a consciência de sua situação e posição se desfaz ao ser monarquista, pois é a Monarquia que criou e mantém aquele tipo de estrutura? Mas, bem ou mal, foi na Monarquia que ele teve destaque e com a chegada da República é abandonado.

Como disse, se a cronologia do romance tem alguma função poderíamos então supor que a viagem da corveta para o sul se daria em maio de 1888, ficando explicada a presença de um navio inglês com colonos italianos e, principalmente, a frase sobre o abolicionismo: no momento da viagem da-se a Abolição e com a Abolição Amaro se liberta sexualmente com Aleixo. Seis meses depois em novembro/dezembro de 1888 retornam ao Rio e começa a vida sob um mesmo teto, relacionamento que dura um ano (p. 51), quando Amaro é transferido para o couraçado (p. 52). Essa transferência se daria, portanto, em novembro de 1889, quando da Proclamação da República, sendo a Proclamação da República associada ao fim da relação entre ambos.

Sei que é difícil pensar assim, mas, com este quadro, seria Amaro, por ser negro, monarquista e brigão, um capoeira? E dado o tratamento que recebe no livro, um integrante da Guarda Negra? Com a Lei Áurea, foi formada uma guarda, composta exclusivamente por ex-escravos para proteger a Princesa Isabel dos republicanos. Desta forma, o tratamento de homossexual de Amaro não seria um estudo de caso naturalista, mas um estudo histórico-realista da política brasileira, esbarrando em uma série de preconceitos. E o homossexual seria uma crítica aos membros da Guarda Negra? Ou uma tentativa do republicano Caminha de entender do porquê de homens (negros e mulatos) como André Rebouças, José do Patrocínio, Joaquim Nabuco, Machado de Assis e tantos outros, serem realmente partidários justamente do tipo de governo que promoveu a escravidão por quase 400 anos? Aleixo se tornaria uma espécie de figuração do Imperador, apaixonado pelos negros e os negros por ele e por ele abandonados e traídos (por Portugal?) como mostra Gledson, em sua leitura de *Memorial de Aires* e Aluisio Azevedo em *O cortiço*?

Não resta dúvida que o tratamento dado ao negro Amaro — e parece ser ele o único negro do romance, um negro entre todos brancos (talvez um ou outro mulato) — seria, enquanto estudo de caso, atípico, mas de maneira nenhuma racista: ele não é exemplo do comportamento dos negros, em que pese ser dado assim por alguns personagens. Com estas colocações podemos interpretar alguns episódios do livro de outra forma, que não o viés do estudo de um caso patológico, deixando de ser um típico romance naturalista, mas uma alegoria política, exigindo uma leitura realista.

Quando Amaro e Aleixo estão juntos há um ano, Amaro é transferido para o couraçado novo e por isso perde contato com seu amado. Por causa disso, foge, bebe, arruma uma briga (por que será que o português aceitou brigar com um homem tão forte como Amaro? e note-se também que todas as "derrotas" de Amaro estão relacionadas a portugueses), é açoitado e vai para o hospital, onde fica, tudo leva a crer, mais ou menos um mês. Se essas contas estiverem certas e tiverem algum valor, Amaro matou Aleixo pelo Natal ou Ano Novo, mas isso não é informado e nem utilizado pelo narrador.

Sobre a doença alguns comentários. É após a transferência de Amaro para o novo couraçado que começa sua acentuada decadência (o emagrecimento já ocorria durante sua relação com Aleixo e pode ser um indício — não desenvolvido pelo narrador — de que ele contraíra febre amarela) não apenas moral/emocional, mas física. Apenas quatro dias após estar lotado no grande navio, será açoitado. O estrago que esse castigo causará é simplesmente incompreensível se comparado aos diversos castigos que recebera anteriormente e que mal haviam arranhado sua pele, com a indiferença com que recebera as mesmas 150 chibatadas no primeiro capítulo.

Óbvio que se poderia associar essa súbita tibieza a problemas emocionais, já que ele estava separado de Aleixo, mas em nenhum momento essa possibilidade é utilizada — ou sequer aventada — pelo narrador. E convenhamos, quatro dias de separação seriam muito pouco para que Amaro declinasse tão radicalmente, a não ser que acreditemos num romantismo extremado. Não há motivo aparente para que o castigo o derrubasse daquela forma. Sua total incapacitação física no final do romance é associada ao hospital, ao cemitério dos vivos, como se algo paralelo à narrativa do romance estivesse atingindo Amaro.

Um fato ocorre no hospital que creio digno de nota, em que pese também não ter sido explorado pelo narrador. Com quase um mês no hospital Amaro se encontra com o Herculano, vulgo Pinga, o mesmo que havia sido açoitado com ele no primeiro capítulo. Ficamos sabendo que o Pinga havia mudado muito:

> Herculano estava mudado, já não era o mesmo Pinga retraído e esquivo, com olheiras, falando pausadamente. Estava outro, admiravelmente outro, O Herculano — gordo, rosado, o olhar vivo e brilhante, sem melancolia, nem sombra alguma de tristeza. Perdera a antiga palidez que lhe dava um arzinho pulha de cousa à-toa, falava desempenado, alto, e ria, como uma criança, por ninharias. — "Onde estava agora? Na corveta, sempre na corveta." *(*p. 91*)*

E essa mudança é concomitante (se bem que não diretamente relacionada pelo narrador) à reforma da corveta, pois

> — Por que não? Aquilo é que é navio. Depois que saiu do dique, nem parece a mesma. Faz gosto vê-la. Toda pintadinha, toda nova, que é ver uma tetéia. (p. 91)

deixando entrever que, de certa forma, Amaro estava desajustado às mudanças que estavam ocorrendo, às modernizações postas em prática: não se adaptou ao novo navio, e não percebeu que até o Pinga tinha "melhorado" com a reforma da corveta. Essas melhorias lembram muito o tom triunfante de *A normalista* nos seus momentos finais. Ao mesmo tempo, Aleixo ganha carne e nova lucidez e até Carolina, que de portuguesa gorda e largada, passa a ser "meio bonitona", rejuvenescendo com o relacionamento com Aleixo em apenas um mês, enquanto que, ao longo de um ano Amaro, vai para o fundo do poço. Poder-se-ia, pois, interpretar em parte a decadência de Amaro à sua não adaptação ao mundo "moderno" que o novo couraçado (República) representa. Ou pior, que com a Proclamação da República o negro perde força na sociedade brasileira: o Bom-crioulo parece ser atropelado pelos acontecimentos. Aquele que deveria ser herói se torna, na verdade, mais que vilão, estorvo. Aqui poderíamos ter "apenas" uma descrição "realista" do destino das pessoas de raça negra na República. Ou, o que temo crer, Caminha via um "espírito" negro (Romão e Amaro) como entrave à República, nomeado como ódio ancestral.

Mas, como disse, como o narrador não fala do assunto, não posso afirmar que sejam essas ilações uma “mensagem” do livro, para que sejam, via interpretação, entendidas.

De qualquer forma, a atenção dada ao fator cronológico proporciona uma possibilidade nova de interpretação do romance, descaracterizando-o como romance (exclusivamente) naturalista, levando a, pelo menos, um misto de naturalismo e realismo, senão totalmente realista.

Outro fato importante é que (seguindo minha leitura) o tempo narrativo principal de *Bom-crioulo* é idêntico à segunda parte de *A normalista*, mesmo tendo sido escrito dois anos depois, o que denotaria um interesse do autor por esse período e de possibilitar — grande salto — um paralelo entre as duas obras.

E aqui outra vez o problema: o narrador de terceira pessoa me parece o entrave para que o processo político assuma caráter interpretativo, exposto por uma subjetividade interessada no assunto (seria “outra” obra se narrada fosse por Amaro ou Aleixo, ou até mesmo Carolina[14]) e não por uma voz explicativa, dado por um narrador detentor da verdade.

TENTAÇÃO

O último romance de Adolpho Caminha, *Tentação*[15], escrito em 1896 e só publicado após sua morte — em 1897 — é considerado por muitos como seu pior romance. E por concordar com a assertiva, iria tentar ser breve. No entanto, não serei tão breve, pois é nesse romance que as melhores passagens realistas e do não naturalismo de Caminha podem ser exemplificados. Através dele creio poder demonstrar que Caminha provavelmente estava a caminho, **com 30 anos de idade**, de elaborar romances com uma estrutura igual à que tentarei demonstrar em Graciliano. Por isso mantenho-o no meu trabalho.

O romance *Bom-crioulo* mantém alguma semelhança de enredo ao conto de Machado de Assis “Noite de almirante”, se aceita minha leitura desse conto: o retorno da corveta, **o marujo negro**, provavelmente capoeira, a traição

[14] Recuso-me a pensar em uma relação Amaro/Carolina, Machado/Carolina.
[15] Para fins de consulta utilizarei a edição de 1979 da editora José Olympio.

do seu amor etc. Já o enredo de *Tentação* pode ser aproximado com o enredo de “A cartomante”: um jovem casal que vem para a corte (sendo o rapaz um bacharel) passando a conviver com um velho amigo dos tempos de escola do recém-chegado. Tempo depois o anfitrião passa a ter um relacionamento amoroso com a esposa (sendo que em *Tentação* o adultério não chega a se consumar, e nem mesmo a mulher realmente se apaixona). A recepção no cais, o bairro de Botafogo.

Em relação a “A teoria do medalhão”, mantida minha leitura de que se trata de um diálogo entre um pai conservador e um filho republicano (ou pelo menos liberal), em 1875, quando se inicia as discussões que levaram à Lei do Sexagenário dez anos depois, o pai provavelmente tentando demover o filho de suas iniciativas emancipatórias, na significativa idade de 21 anos (idade prevista para a libertação dos negros filhos de escravos na Lei do Ventre-livre). Furtado me parece inspirado no pai do “A Teoria”, já que não tem diploma, apesar de se fazer passar por advogado, tudo levando a crer que o importante era a sua imagem. Seus modos, suas idéias, seus atos são todos atos vazios e fúteis, inclusive não se propondo a defender o regime que ele apoiava, e sim “delegando” aos figurões esse trabalho, de um conservadorismo extremo: posição, beleza e charme. Ainda a vida como **loteria**, e a “ideia fixa” de Evaristo, preconizadas aqui pelo republicano e não pelo conservador.

Não quero estabelecer contato estético e nem ideológico entre os autores, mas apenas insinuar haver um diálogo, diálogo crítico, pelo menos no que tange a Caminha (que me parece um assíduo leitor de Machado), com o mestre de *Dom Casmurro* (as inversões de papéis me parecem ser o esboço de uma crítica de Caminha). Lima Barreto, em minha opinião erroneamente, recriminava o mestre fluminense por não haver se engajado na luta abolicionista, talvez também Caminha o acusasse de monarquista e/ou indiferença ao processo republicano e abolicionista também. E, fato curioso, vejo poucas relações entre as obras de Caminha com as de Pompéia (um romance lhe foi dedicado por Caminha) e Aluisio Azevedo, dois naturalistas.

A história relata a vida de Evaristo (um republicano) e Adelaide na Corte, no bairro de Botafogo, jovem casal vindo da província (uma cidade fictícia chamada Coqueiros, ironia ao “palmeira” de nossa literatura?). Eles passam a viver na casa de um amigo de tempo de liceu de Evaristo (que quer dizer

obrigado e será mal-agradecido), Luís Furtado (monarquista convicto, que perdeu dinheiro e a mulher do amigo), casado com Branca, pai de Raul e Júlia, aristocrata que mantinha contato com a família Real e secretário do Banco Industrial, sendo as duas posições políticas distintas, o estopim de várias das ações do romance.

Chegam ao Rio em um "dezembro" (p. 19). Sem grandes explicações por agora, digo ser o dezembro de 1886, ano da Lei do Sexagenário. No capítulo 2, Adelaide chora por um vestido novo, mas finge chorar pela negra Balbina. Evaristo então sonha com a ex-escrava ocasionando este diálogo:

> O bacharel não disse que não, mas afirmou que o caso era diverso e que entre a patativa e a Balbina preferia a patativa. (p. 25)

Aqui o verdadeiro desfecho das leis abolicionistas fica bem explicitado; sem nenhum comentário o destino dos negros é retratado sem nenhum pudor. E a atitude final de Balbina (de total submissão) ainda pode ser interpretada como dedicação aos antigos proprietários e não como desespero pelo seu futuro nos últimos anos de vida. O que aconteceu com Balbina? E há nenhuma informação do narrador de que Evaristo lutara pela abolição dos escravos em Coqueiros. A libertação dos sexagenários, sem indenização, lhe acarretou prejuízos e talvez tenha precipitado sua ida para a Corte.

Aliás, patativa era a nossa querida escrava Isaura, uma negra branca, com "instrução" branca e ideologia romântica, que nem a liberdade almejava.

Por ocasião do batizado de Julia, Evaristo ironiza "no primeiro domingo de janeiro" (p. 14) (que digo ser de 1887) o fato de serem o Imperador e a Princesa Isabel os padrinhos. Para financiar o vestido da esposa, Evaristo se socorre do amigo, que lhe emprestará 200.000 réis com o seguinte discurso:

> - Toma lá, sou eu quem tos empresta sem juros e sem prazo. Restituirás no fim do mês... daqui a um ano, daqui a um século...(p. 28)

Ao se retirar da casa, Evaristo deve muitos favores "inclusive os duzentos mil réis que me [Evaristo] emprestou já lá vai um ano" (p. 105). Ou seja, o advogado teria se hospedado durante um ano na casa dos amigos. E revela um projeto de Caminha, pois os fatos estão espacialmente distantes no

romance. Através da cena do batizado fica-se sabendo da enfermidade do Imperador, projetando-se por isso sua viagem para a Europa, a fim de se tratar:

> O assunto do visconde era a doença do real personagem, a grave moléstia do imperador. Todos o ouviam em grande silêncio e com grande respeito, por se tratar ainda uma vez do homem para quem o Brasil inteiro voltava-se naquele momento da vida nacional. A aristocracia brasileira, já ouvindo falar em república, e zeloza das suas posições e dos seus créditos, temia um desastre político, um assalto ao Poder, naquela hora de tristeza, quando na verdade os médicos tinham aconselhado ao Chefe da nação um passeio à Europa, uma vilegiatura em Spa ou em Cannes...(p. 40)

Sua doença ocupará da mesma forma a sociedade brasileira como a trama do romance.

> - Não se trata aqui de convicções, nem de idéias políticas - fez o secretário. - É um dever de todo o brasileiro levar as suas despedidas ao imperador, ao homem que nos governa há quase cinquenta anos e cujas virtudes o mundo inteiro admira... (p. 81)

e

> Republicanos, abolicionistas, em conciliábulos secretos, viam na doença do imperador o triunfo das novas idéias, a conquista da liberdade, a grande hora da fraternização brasileira... (p. 70)

Desta forma sabemos que o Imperador é D. Pedro II, que está doente, que governa há quase cinquenta anos e que parte para a Europa, por motivo de doença. Sabemos também que essa viagem enseja a possibilidade dos desejos republicanos de “libertação” do país do jugo imperial. Tudo isso é história. Em *HCGB* lemos:

> A 1º de março de 1887 caía o imperador gravemente doente, e imediatamente entraram a correr boatos alarmantes sobre seu verdadeiro estado de saúde: “insânia”, “já não regula”, “caduquez imperial”, “espírito obscurecido”... esses ditos tornaram-se refrão constante nos jornais e nas câmaras. O acontecimento que privava D. Pedro de deter em suas mãos os fios da administração, vinha aumentar a sensação de desgoverno, produzida pelos muitos governos que sucessivamente iam subindo e iam caindo. Três meses depois embarcava o monarca para a Europa a tratar da saúde, e a Princesa Isabel assumia pela terceira vez, a regência do império. Era um prenúncio do Terceiro Reinado, que não devia estar longe. (*HGCB*. tomo II vol. 5 p. 353)

Por pouco se pode dizer que a fonte do *HGCB* é o romance *Tentação*, sendo que o paralelo entre História e ficção estabelece a data da narrativa: 1886-87. Pode-se associar a esses trechos o seguinte:

> — É que estás a dizer tolices... A monarquia está guardada por sentinelas da força de um barão de Cotegipe, do visconde de Ouro Preto, do João Alfredo e de outros... Cada um desses homens é um obstáculo contra qualquer tentativa de assalto às instituições. (p. 23)

Ora, esses eram integrantes do Conselho do Império e do penúltimo Gabinete (Cotegipe de 1885 a março de 1888) exatamente no tempo em que a narrativa transcorre. (João Alfredo será presidente do Conselho de março de 1888 a novembro de 1889 e era ministro no Conselho de Cotegipe).

Ficamos sabendo também que estas conversas se deram "ao primeiro domingo de abril" quando "realizou-se o sonhado piquenique". (p. 51), que a referida conversa sobre movimentos revolucionários se deu "em fins de maio" e a viagem do Imperador seria "daí a alguns dias." (p. 71). No capítulo VI, quando a viagem finalmente se realiza, lemos que a revolta republicana tomava realmente corpo, a "ideia fixa". Evaristo *se torna* republicano de *última hora*:

> E Evaristo, indignado, pôs-se a andar de um lado para o outro da sala, com o panfleto abolicionista na mão. Ultimamente encasquetara-se-lhe, como uma idéia fixa, o programa republicano: abolir a escravidão e declarar a república brasileira, o governo do povo pelo povo... Um dos membros do partido já o convidara para sócio e ele se comprometera a tomar parte ativa nas reuniões do clube. (p. 89)

Os capítulos VII e VIII são um painel dos acontecimentos entre a partida do Imperador e o dia do diálogo entre Adelaide e Evaristo, quando ficamos sabendo que estamos em maio de 1887. Neste período vemos a relação entre os casais se deteriorar, o empenho cada vez maior de Evaristo à causa republicana e ao definhamento físico de Adelaide, aliás, o definhamento físico é um detestável cacoete literário de Caminha, mesmo sendo lido como metáfora de um enfraquecimento político.

Mais adiante vemos a febre amarela...

> As noites eram mais frescas então; respiravam-se as primeiras brisas do equinócio das flores, o sol ia perdendo a intensidade abrasadora e caniculante que afugentara para Petrópolis e Friburgo os satélites imperiais do monarca. A vida fluminense, por assim dizer interrompida com a ausência da aristocracia palaciana, voltava a funcionar, é verdade que sem o estímulo habitual, porque a sabedoria de Hipócrates ordenava ao imperador uma retirada para o outro continente, e os olhos do povo e da nobreza cedo começavam a chorar a ida inevitável do augusto e perpétuo defensor do Brasil. Voltavam tristes as andorinhas de Petrópolis, e essa tristeza comunicava-se ao meigo rebanho que

> atravessara dezembro e janeiro ao sol, enquanto a asa negra da febre amarela estendia-se pavorosa, sobre a heróica cidade. (p. 70)

Vale dizer que esse dezembro/janeiro são o dezembro e janeiro da virada 1887/1888: D. Pedro II se recuperava na Europa, a família Real ia se salvar em Petrópolis e o Brasil ardia em febre e em convulsões políticas. Há um forte paralelo entre *Tentação* e *Bom-crioulo* no que tange à questão da doença que assolou a Capital do Império. Assim um assunto aparentemente naturalista deixa de ser a naturalização de processo fisiológico para se transformar numa metáfora política.

Disse que ele teria se hospedado por um ano, por estarmos em "primeiro de maio", que é o de 1888. (p. 104), o que, em realidade, estenderia a estadia a um ano e meio.

Desta forma a cronologia do romance fica clara (apesar dos indefectíveis erros de continuidade nas obras de Caminha) e paralela à historiografia nacional: em fins de 1886 (capítulo I), Evaristo e Adelaide se mudam para a Corte; no primeiro domingo de janeiro de 1887 temos o batizado de Júlia (capítulo II), em abril de 1887 o piquenique (capítulo IV), em maio 1887 as conversas sobre a enfermidade do Imperador Pedro II (capítulo V) e em 23 de junho de 1887 temos a partida do Imperador para a Europa (capítulo VI). Depois estamos na febre amarela (dezembro/janeiro de 1887/88) e finalmente a partida do casal, em maio de 1888. Temos a preocupação da aristocracia com o Imperador, as agitações republicanas e a questão abolicionista. Creio que essa descrição do romance e os trechos aqui transcritos são suficientes para os meus objetivos: a política *move* a trama do romance.

Alguns comentários. Há uma longa descrição — duvidosamente científica — da doença imperial que serviria a caráter para o esmiuçamento patológico imputado aos naturalistas. No entanto, não há propriamente um discurso naturalista, no sentido de naturalização das atitudes humanas e de sua redução a questões físicas. Há uma ironia política embutida, quando se define a doença como sendo:

> — Em francês *surmenage*, isto é, excesso de trabalho mental... - explicou ainda uma vez, com um ar pedante, o literato. (p. 40)

Sobre D. Pedro II se dizia ambas as coisas: que era um imbecil, em que pese passar a imagem de intelectual, e como veremos em Aluisio, essa parece ser uma crítica tipicamente republicana: o Imperador era uma anta. Depois a doença deixa de ser um problema físico do Imperador e passa a ser uma patologia social:

> Multiplicavam-se as dúvidas e os comentários. Os barões e os viscondes, que se sentiam incomodados, apregoavam logo a sua diabetes, o seu enfraquecimento nervoso; e a palavra surmenage, até então pouco vulgarizada, tornou-se uma palavra à moda, um vocábulo chique para exprimir dor de cabeça, indisposição nervosa e até impurezas do sangue. Todo o Rio de Janeiro era uma grande surmenage... (p. 41)

E à ironia do comportamento social vem a verdadeira causa de tanta preocupação com o estado de saúde do Imperador: o destino pessoal de todos aqueles que viviam ao redor do Monarca, o que aconteceria com cada um dos interessados naquela doença.

> Os jornais, numa faina lúgubre, pediam contas ao governo sobre o verdadeiro diagnóstico da imperial moléstia e já se dizia por toda a parte que "o rei ia, mas não voltava... - Diabetes ... glicosúria... surmenage... eram palavras que enchiam a Rua do Ouvidor subindo e descendo com os transeuntes. - Quem ficava no trono! Quem se responsabilizava pelos destinos da grande pátria americana? Toda a gente sabia que era a princesa, mas toda a gente perguntava: - Quando era o dia do embarque? (p. 70)

Não há Naturalismo, há uma metáfora política, talvez de cunho naturalista, mas não Naturalismo: não é doença o tema, mas a política. Caminha dá contornos políticos à doença. Sem contar que todo o processo metafórico é fortemente mediado pela ironia e o sarcasmo.

A situação de Adelaide em relação ao assédio de Furtado pode ser visto de duas formas. Ou simplesmente como algo folhetinesco (o que creio ser parte da verdade, pois o se ela "cederia" ou não poderia impulsionar as vendas, já que creio ter sido o romance concebido para ser publicado em jornal), ou como uma descrição de sua situação social, seguindo o narrado em *A normalista*. O amor feminino não seria apenas um fato natural ligado a hormônios, mas algo que obedeceria também a fatores de interesse. A anedota, de certo mau gosto, do Ermarck é uma prova. O trecho abaixo reforça ainda mais a cegueira de Evaristo para com a mulher:

> A presença de Adelaide àquela hora na Rua do Ouvidor significava, para Evaristo, uma desconsideração, aos seus hábitos e às suas normas - um desvio da esposa, uma quebra de respeitos... Sempre a conhecera tímida, obediente às suas prescrições e inimiga de se apresentar onde ele não estivesse, e agora via-a na rua mais pública do Rio de Janeiro, em grande toilette, como uma senhora habituada ao luxo e à publicidade, que não receia o eco das más-línguas, nem a audácia dos ociosos! É certo que ia pelo braço de D. Branca, mas a esposa de Furtado... a esposa de Furtado... a Sra. D. Branca... E enquanto caminhava para o Pascoal, Evaristo, silencioso ao lado da mulher, como que se empenhava na resolução de problema difícil. Adelaide merecia-lhe toda a confiança, mas, positivamente, já não era a mesma Adelaide. Vir à cidade sem lhe dizer, sem o prevenir?... Não, já não era a mesma...
> (...)
> Adelaide compreendeu que o havia desgostado e cruzou o talher. (p. 79-80)

E no piquenique, Evaristo, para evitar dizer que era contra a monarquia, acaba dizendo:

> — O brinde é a maior tolice do século dezenove - explicou ele, tragando uma roda de abacaxi. - O brinde parece até uma invenção do Valdevino Manhães ou de Mr. de La Palisse; eu sou contra o brinde como sou contra a mon...
> Ia dizendo monarquia, mas arrependeu-se logo, sem olhar para o visconde:
> — ... Como sou contra o voto feminino! (p. 58)

Adelaide (uma metáfora do Brasil, uma espécie de Flora de *Esaú e Jacó*?) ora deseja Furtado, ora o marido. E quando eles partem da casa do amigo, Adelaide, por um lado, estava feliz, por outro lado, aliviada e por outro, triste, tendo seu estado de espírito sempre mais ou menos a ver com Furtado. Essas descrições podem estar mal feitas, podem ser folhetinescas, podem estar desarticuladas do entrecho principal (o que não vejo sê-lo), podem, em que pese não serem monolíticas, ser um tanto quanto caricatas e estereotipadas, mas mostram uma Adelaide não dirigida por hormônios etc., mas por questões morais, conveniências sociais, interesses econômicos e talvez até por convicções políticas.

Evaristo não a integra na luta pela República, não contempla a mulher política no seu plano de poder. E podemos agora, usando a biografia de Caminha e seu comportamento com a esposa, vislumbrar que ele devia ver a mulher de maneira bem diversa da de Evaristo: a questão feminina, como o visto em *A normalista* é, talvez, o grande tema de Caminha.

Já se comentou que Caminha teria certa simpatia por Evaristo por serem ambos republicanos. Evaristo não é o republicano dos sonhos do republicano Caminha: o que vemos é um *Holanda*, mal-sucedido em Coqueiro e na Corte,

fascinado pela vida social da corte, infantil, endividado, desdenhando os escravos e a participação feminina na política. Vive “amasiado” com a aristocracia (emprego, casa, empréstimos, inserção social etc.), quase sendo ele traído pela esposa. Que promiscuidade é essa entre republicanos e aristocratas? É uma descrição da política real? Houve gabinetes monárquicos formados exclusivamente por republicanos.

O mesmo serve para João da Mata. Ser ele um amanuense, um burocrata, não significa que ele seja Adolfo Caminha, por ter sido Caminha ele também um amanuense, depois de demitido da Marinha. Mesmo porque, João da Mata é monarquista e ostenta posição de certo destaque na cidade, bastando ver que tipo de gente jogava víspora em sua casa e com quem se relacionava.

Em 1893, quando da revolta da Marinha, foi oferecido a Caminha o comando de um navio de guerra da esquadra legalista, por ele recusado “para não apoiar as atrocidades dos esbirros de Floriano”. (Frota Pessoa, ob. cit. 223). Vejo um Caminha desencantado com sua doença talvez, com sua situação na Marinha, seu emprego, mas, principalmente, com os rumos da República: estaria Caminha tentando mostrar — ou entender? — como isso ocasionou nenhuma mudança com a proclamação da República?

E se podemos duvidar do republicanismo de Evaristo, podemos afirmar agora que Caminha, um republicano, cria um personagem republicano que é seu “par” para criticar o tipo de republicano que subiu ao poder em 1889, talvez até uma sátira do comportamento de Silva Jardim, por exemplo, o que dá ao romance não só um aspecto de detratação, mas de crônica política também. Essa é uma estruturação que me parece muito próxima à que vou descrever em Graciliano: utilizar-se da própria classe a que pertence para criticar os erros cometidos por determinados agentes do processo que defendia. Caminha, aparentemente cria um personagem que seria ele, mas em realidade o cria para elaborar uma crítica.

Infelizmente ele não abandonou o narrador onisciente, ele mantém uma verdade externa ao texto, quase metafísica, e não insere um agente narrativo interessado: Evaristo narrando (ou Adelaide, ou mesmo Furtado) traria outra dimensão estética ao romance, estabelecendo, não só os limites de visão de um sujeito e de seus interesses, mas uma tensão diferente: o narrador estaria

“construindo” sua história, elevando ao máximo o processo interpretativo, se desculpando dos erros que propositadamente comete, por serem reflexos de sua ideologia, e que o faz viver bem. De qualquer forma, o narrador onisciente, ao montar um “republicano falso”, sem nenhum comentário sobre essa “falsidade”, obriga a interpretar, politicamente, o texto.

1886 até 1888 é o espaço narrativo de *Tentação*, e chegaria até 1889, em minha opinião, não fosse a morte do autor. 1888 até 1889 é o espaço narrativo (o mais duvidoso) de *Bom-crioulo*. E tudo leva a crer que *A Normalista* narraria o período de 1886 até 1889, mostrando que Caminha queria, em minha opinião, *através de seu projeto de literatura*, discutir os momentos finais do Império, assim como Machado fez em seus últimos quatro romances. Em vez de psicologia temos ideologia, em vez de personagem temos estruturas sociais, em vez de patologia, opinião política. Os romances se propõem, pois, a discutir política de um determinado período da história, claramente datado: Monarquia, Abolição e República. E creio que *Tentação* é uma mostra de que Caminha optou pela alegoria histórica, possuindo todos os recursos técnicos, culturais e ideológicos para empreendê-la. Além de discutir com sangue, quero dizer, seus ideais estavam em jogo.

Como Raul Pompéia, e também Aluísio, o Brasil perdeu muito jovem um escritor que poderia hoje ser um dos melhores de nossa história literária. Se Caminha tivesse vivido até os 80 anos teria vivenciado toda a ditadura getulista.

Capítulo 3: Uma paródia naturalista do narrador romântico/realista: *O Coruja*, de Aluisio Azevedo

O romance *O Coruja*[16], de Aluísio Azevedo, publicado em folhetim em 1885, 1887, 1889 e depois em livro em 1890, narra a vida de dois personagens antípodas de maneira – mais que típica – caricatural. Nenhum dos dois (e nem a relação que outros personagens mantêm com eles) é verossímil[17]: Teobaldo, pura vaidade e egoísmo (seguindo a concepção machadiana, puro medalhão, termo posto no romance) e André, (alcunhado de Coruja, e que dá nome ao romance) o estoicismo em papel e letra.

Seguindo o até aqui percorrido nesta tese, também vejo Aluísio Azevedo enveredando pelo caminho de uma discussão histórica, articulada alegoricamente com a narrativa ficcional, já que há vários fatos históricos arrolados pelo narrador que podem ser tomados como um elemento modelador do romance e base para sua interpretação.

O avô de Teobaldo é descrito como um fidalgo português emigrado em companhia do Príncipe Regente (1808), passando depois para o serviço de D. Pedro I, com quem o filho (o Barão de Palmar) será equiparado (p.112), o que parece estabelecer a linhagem D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II. Casou-se com uma tapuia com quem teve um único filho, o Barão de Palmar, traficante de escravos (que ironia, um traficante de escravos chamar-se Barão de *Palmar*), Emílio Henrique de Albuquerque. E por causa da "mistura" de raças, "formou-se-lhe aquele caráter híbrido e singular, aristocrata e rude a um tempo" (p. 41). O Barão de Palmar, pai de Teobaldo, também filho único, nasceu quando "ferviam já os prelúdios da independência" (p. 41), deduzindo-se estar-se em 1921-2. Combateu na Cisplatina de onde voltou órfão, aos 22 anos de idade (p. 42). Depois, partiu para a Europa, "de onde só voltou no período da regência, "depois da abdicação do Sr. D. Pedro I (...)" (p. 42). "(...) em 1835 na Diamantina, como em 1842 em Santa Luzia" (p. 43). Conhece "um importante

[16] Utilizo para fins de citação o volume *O Coruja* das obras completas da edição de 1954 da editora Martins.

[17] Raimundo Menezes afirma sobre os personagens principais, incluindo aí Branca, que eles "primam pela autenticidade. Caracterizam-se pela realidade crua, e rude, às vezes". Menezes : 1984, p. 209.

fazendeiro de café, (...) a principal influência do partido conservador (...)". (p.43) casando-se com sua filha.

> (...) nasceu Teobaldo, logo um ano depois do casamento.(...) Emílio só reapareceu na corte em 1847, onde os seus correligionários,(...) Teobaldo deu os seus primeiros passos (...) daí a seis anos, seguisse sozinho [Teobaldo] para um colégio de Londres, (...) porque Emílio, então comprometido no tráfico dos negros africanos, viu-se atrozmente perseguido por Eusébio de Queirós, terror dos negreiros e seu inimigo político. (...)
> Eis aí quem era e donde vinha o pai de Teobaldo. (p. 43-45)

André (introduzido no texto em diálogo machadiano[18]) é internado na escola com 10 anos, idade colocada por duas vezes. Um ano se passa (primeiras férias de André na escola) e no início do segundo chega à escola Teobaldo, com 12 anos (p. 31), tendo, pois, André, 11 anos. No ano seguinte o Barão busca Teobaldo para as primeiras férias (de ambos) na fazenda, André, com 12, Teobaldo, com 13 anos. O casamento da tia Geminiana (pp. 63 e 66) ocorre nas segundas férias, um com 13 e outro com 14 anos, *provavelmente*.

Tomo a data de 1847 (poderia ser 1846) como fixa para o nascimento de Teobaldo por um motivo: vejo em André uma caricatura do burguês (ascensão e fortuna pelo esforço e mérito), tendo por isso nascido em 1848, ano da Revolução Burguesa e do Manifesto Comunista. Ambos teriam se conhecido, pois, em 1859, e sendo o período da escola os anos de 1859-63, ligando Eusébio de Queirós e o porto de Valongo, fechado nessa época, à narrativa. Datas (e tema) tão caras aos contos e crônicas de Machado e decisivos na história do controle da força de trabalho nacional.

Provavelmente 13 e 14 anos, pois "dois anos depois do casamento" (p. 75) ao chegarem ao Rio, Teobaldo "orçava (...) então pelos dezoito anos" (p. 87), quando deveria ter 16. Seus comportamentos (Teobaldo fumando e dando ordens e André, revisor e professor) não condizem com o de dois garotos de 15

---

[18] Há um segundo momento, em que o narrador, colado em Teobaldo, "introduz" Ernestina assim como Marocas fora introduzida em "Singular ocorrência", conto de Machado de Assis de 1884: "D. Ernestina, assim se chamava a senhoria, era uma rapariga de vinte e poucos anos, cheia de corpo, muito bem disposta, mas um tanto misteriosa na sua vida íntima. Pelo jeito possuía alguma coisinha de seu e era mulher honesta.
Viúva, casada ou solteira?
Viúva, podia ser; casada é que não, porque em tal caso não seria ela a senhora da casa e sim o marido. Solteira... mas há tantos gêneros de mulher solteira..." (p. 85)

e 16 anos. Três anos depois, Teobaldo recebe uma carta do pai afirmando que "no primeiro ano de Rio de Janeiro gastaste um conto de réis, no segundo quase três e ainda não findou o terceiro e já tens despendido neste muito mais do que nos outros dois reunidos (p. 107)", o que os colocaria com 18 e 19, quando da chegada ao Rio. Porém, numa segunda carta do pai, onde anuncia a própria morte, lemos: "por que tens apenas vinte e um anos." (p. 117), não havendo indícios de que se passem dois anos entre as cartas. Aluísio, apesar de um bom controle da cronologia e com ela trabalhar (as cartas, para mim, *são escritas* pelo pai para *datar* aquele momento), "vacilou" nesses dois anos que sumiram. E, algo para ser guardado: a chegada (inicial) ao Rio seria em 1864-5, tempo da deflagração da Guerra do Paraguai e a morte do pai (perda da fortuna com os *bonds*) em 1868.

Após a morte do pai "(...) pelo espaço de um ano quase inteiro (...)", (p. 118), Teobaldo vive na pândega e miséria, fixando o ano de 1869, contando Teobaldo 22 anos. Aí, Leonília (p. 124) e Ernestina ressurgem; e Branca, entra em cena. Aluísio descreve esses encontros de maneira extremamente detalhada, ao longo de várias páginas, lembrando em muito as várias "mulheres" de Moreau.

Aluísio intercala, aí, a cena do fugitivo (pp., 173-8), que serviria para exemplificar, de maneira muito mal amarrada com o todo do romance, o caráter de André, sendo, no entanto, supérflua, pois já sabíamos que André era *daquele jeito*. Ou para incorporar um caráter libertário a André, e ao mesmo tempo, acusá-lo de ilegal e fomentador da Guerra do Paraguai, além de uma sub-reptícia discussão com o Jean Valdin de *Os miseráveis*, de Victor Hugo.

Mas o principal motivo é o "(...) vai ter guerra com o Paraguai (...) Fugi." (p. 176), Aluísio "**realoca**" o romance, e recua para 1864 (**vai ter guerra**), e não mais 1869. Esse enxerto (a cena está deslocada do tom narrativo daqueles momentos) muito longo para ser apenas *um erro*, não é apenas uma mudança de anos: aqui se inicia o processo de reformular, de maneira quase arbitrária, o processo da alegoria histórica que estava em andamento.

Aparentemente Aluísio percebeu o problema da idade, pois "faz" Coruja dar, por aqueles momentos, uma "nova" idade a Teobaldo: "- Ora! Deixa-te disso! não pareces **um rapaz de 20 anos**..." (p. 118) [grifo meu]. Mesmo com vinte anos em 1864, seu nascimento ainda assim teria de ser deslocado para

1844, talvez 43, pois, se nascimento em 1844, casamento em 1843, lutas liberais em 1842 (senão o casamento dos pais teria acontecido *antes* das Revoluções Liberais). Também, pouco provável, mas possível, uma confirmação da chegada dos dois à corte com 15 e 16 anos, ainda assim nascendo em 1844, invalidando, no entanto, a carta. Com essas "idades", o plano inicial, nascimento em 1847, ficaria totalmente descartado.

Importante sempre ressaltar que são as próprias balizas *explícitas* de Aluísio que trazem os problemas cronológicos.

Ainda naqueles dias, Teobaldo conhece Branca, se encontra com Leonília e Ernestina se suicida. (pp. 178-201). Ernestina, no primeiro plano, morreria com o **fim** da Guerra (acaba) e, agora, morre **antes** da Guerra (permite). Seja como for, o suicídio se torna, pelo menos, suspeitamente supérfluo ou sem sentido fixo. Depois do suicídio volta a conviver com Leonília, mantendo, simultaneamente, contato com Branca. O "(...) ainda **não estava em meio o segundo ano** da nova opulência de Teobaldo (...)" (p. 206) [grifo meu] marca o início do namoro com Branca, em 1865.

Os trechos seguintes reafirmam, apesar de dubiamente, que, entre a morte de Ernestina e o novo momento narrativo transcorre um ano, tempo passado nos braços de Leonília e o início do namoro com Branca.

> Quem o visse **um ano depois** (...) seus esplêndidos **vinte e sete anos** (...) o Rio de Janeiro (...) estava em guerra; (...) as estradas de ferro desenvolviam-se facilitando ao fazendeiro as suas visitas à corte e o dinheiro ganhado pelos escravos desfaziam-se em camélias e champanha; (...) surgiram impostos e mais impostos, e o ouro do Brasil transformou-se em papel-moeda e em fumaça de pólvora. (p. 205-6) [grifos meus]

e:

> Havia coisa de **dois anos** resolvera o Coruja ir pondo de parte as economias que pudesse, (...)
> E, com efeito, depois da morte de Ernestina, conseguiu ajuntar aqueles oitocentos mil réis que serviram para abrandar as iras de Leonília; (p. 238) [grifo meu]

O casamento se dá no mesmo momento do suborno de Leonília. À confirmação da nova cronologia ajunta-se nova destruição dela (e destruição definitiva da cronologia inicial), iniciando agora uma terceira, pois se estamos

em fins de 1865 ou princípio de 1866 (casamento), Teobaldo não pode contar 27 anos, grifado acima.

Haveria a possibilidade de, por algum cochilo do autor ou meu, terem se passado 5 anos após os eventos de 1864, Teobaldo com 22 anos. Assim estaríamos em 1869 e Teobaldo contaria 27 anos, no final guerra. Se não, temos uma terceira data de nascimento para Teobaldo: 1838. Se 27 em 1866, talvez 1839, mas creio ser 1840, ano da Maioridade.

Os fatos do casamento mostram que há um novo plano de Aluísio. Devido à recusa do pai da pretendida, Teobaldo e Branca fogem, dando-se o casamento imediatamente. À fuga do casal se passa um ano de casamento, dois anos após a morte de Ernestina. O "(...) no fim de dois anos de casamento" (p. 256) traz a data de 1868: quatro anos da morte de Ernestina, dois anos durante os quais André pode poupar. No segundo ano de casamento, Branca tem uma segunda decepção com o marido, que não nos é explicitada qual seja (a primeira seria em relação aos escritos de André), mas que afirmo ser a perda de todo o dinheiro do casal por Teobaldo nos *bonds*. Mais adiante Aguiar prepara uma armadilha para Teobaldo, que consistia em levar Branca para ver Teobaldo com uma amante. Para sair de casa, Teobaldo afirma a Branca que vai a uma reunião para discutir uma remessa de "(...) materiais de guerra que tencionamos mandar ao Paraguai. Oh! (p. 271)".

A cena da armadilha (Teobaldo com a amante, Branca com Aguiar) é também presenciada por Leonília, que "partiu com efeito no primeiro paquete que encontrou a sair do Rio de Janeiro [por ocasião do casamento](...) durante **quatro anos** (...)" (p. 277). Se datarmos o casamento em 1866, a segunda decepção (com dois anos de casado) ocorreria em 1868 (ano dos *bonds*) e a cena da armadilha em princípios de 1870, quatro anos de casados:

> (...) eis, porém, que a subida inesperada do partido conservador, firmando o crédito do estado, elevou o papel-moeda, deixando o câmbio quase ao par, depois de verificado o empréstimo do Visconde de Itaboraí, do qual se conservou a popular denominação de "bonde em ouro". (p.294) [19]

[19] Vejo aqui a mudança empreendida por Aluísio. O "fazendeiro [que] [n]as suas visitas à corte" transformava "o dinheiro ganhado pelos escravos (...) em camélias e champanha", e na frase "e o ouro do Brasil transformou-se em papel-moeda e em fumaça de pólvora" uma nova referência aos *bonds*, **o que me leva a supor que a falência e morte de Emílio** se daria, originalmente, nesse momento histórico, ou 1868. Teobaldo *substitui* o pai nos fatos narrados. E outra referência aos bonds poderia ser o "certas especulações" (p. 113) empreendidas pelo pai.

O Visconde de Itaboraí[20] assumiu a presidência do Conselho de Ministros em agosto de 1868, criando os *bonds* em ouro (como diz o texto de Aluísio, uma forma de estabilizar a moeda), o que colocaria todo aquele imbróglio de Aguiar, letras, André, Teobaldo, Branca e o tiro num mesmo entrecho. Romanescamente colocado, em 1868 Teobaldo especula com a moeda (segunda decepção de Branca, o que daria a Branca total consciência dos negócios do marido?), em agosto ele perde na especulação, pede seis contos a Aguiar e em princípios de 1870 a dívida é paga por André e há a cena do tiro.

Mais à frente:

> - (...) Agora não posso tratar disso. Aparece logo! Adeus.
> XXII
> **Meses depois**, (...) Falava-se muito em dissolução das câmaras; falava-se em subir de novo o partido liberal; citavam-se conselheiros que Sua Majestade o imperador mandara chamar a S. Cristóvão. (p. 334) [grifo meu]

Após o tiro, transcorre um tempo indeterminado (que tomo por alguns meses) acontece o **ADEUS** de Teobaldo (p. 334), e "meses depois" (que interpreto como um ano após o tiro e meses após o adeus), estamos em 1871, momento da subida do gabinete de 1871:

> - Pois então há quem ignore que este tipo foi chamado às pressas para substituir o Rosas, que não aceitava o programa do Paranhos? Entrou para fazer número e, uma vez passada a lei, mandam-no passear de novo. (p. 335)

[20] Este pode ser, devido à sua biografia, a ancoragem histórica para moldar a biografia dos antecedentes de Teobaldo, assim como Graciliano fez com Paulo Honório/Delmiro Gouveia como símbolo da República dos Coronéis, trazendo uma interdependência formal entre os dois escritores. "Coruja" é muito importante em *São Bernardo*, e também um termo ligado ao processo republicanizador, dando verdadeiros ares realistas ao romance. O Visconde de Itaboraí nasce em 1802. O que poderia nos remeter ao nascimento de Emílio, se com 22 anos na Guerra da Cisplatina, e que nos levaria até um ponto crucial do romance que é o *bonds* em ouro. Mas se Emílio, nascido nos "prelúdios", digamos 1919 (como Rio Branco nasceu), e, filho de pai português emigrado na metade da década de 1800 (como Rio Branco), associando-se a várias passagens de sua vida (como tendo bandeado de liberal para conservador (Emílio/Teobaldo), casamento em 1842, entrada na escola militar em 1835, jornalista de costumes como Teobaldo, tendo "atuado" no Prata etc.) e sendo ele também citado no romance, então teríamos uma possibilidade mais lógica. Poderíamos *ver* a vida do Barão de Rio Branco como uma "difamação" contra um dos pilares da monarquia brasileira, pois Teobaldo, um inútil, fútil seria a crítica a tudo o que Rio Branco representaria, caracterizando-se um deboche e uma paródia aluisiana.
Porém, José Paranhos teve uma infância difícil. Paranhos seria um André também, um homem que acabou na pobreza por tentar subir na vida à sombra do Imperador. Assim, deve-se unir datas fundamentais do Império, com seus personagens proeminentes.

O “passada a lei” se refere claramente à Lei do Ventre Livre, promulgada no governo de Rio Branco (Paranhos)[21]. E outra vez, temos marcas da caminhada da abolição no romance. E, digno de nota, o autor de *O mulato* não colocou um único negro sequer neste romance.[22]

Com esses dados, Aluísio mostra seu total domínio (em que pese algumas dubiedades), e sua maestria literária, sobre a cronologia *deste* (mais de 200 páginas) momento do romance. E não apenas no que tange à cronologia interna do romance, mas de suas intenções em estabelecer um paralelo entre o que ocorre no romance e na história do Brasil: quando quis fazê-lo o fez, e detalhadamente. E isto só se faz **intencionalmente**.

Daí a poucos meses o nome de Teobaldo era apontado na lista tríplice para a primeira eleição de senador (p. 349). E de repente, chegamos aos quarenta e tantos anos de Teobaldo.

> Aos quarenta e tantos anos (...) Desde os seus primeiros tempos de colégio até aquela elevada posição a que chegara, sua vida fora uma série de conquistas fáceis, uma interminável cadeia de bons acasos. (p. 349)

Dezessete ou dezoito anos se passam sem quase nenhuma narrativa e em apenas 14 páginas (lembrando *A normalista*), sendo basicamente morte e enterro. Tudo leva a crer estarmos aqui em 1888 ou 1889, com quarenta e tantos anos. O epílogo assim posto, obriga a pensar ter sido ele escrito exclusivamente para o livro (talvez também à publicação do folhetim de 1889). Se Teobaldo agora está com quarenta e tantos anos (digamos, 48-49), e nascido em 1839-40, estamos em 1888-9, o veríamos com 27 em 1866. Penso que Teobaldo se torna, nessa terceira formatação cronológica, numa alegoria do reinado do Imperador D. Pedro II.

---

[21] Não sei quem seria o Rosas (Marquês de São Vicente, ou um seu ministro?). Interessante que o Ministro da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, cargo assumido por Teobaldo, foi, na história, dado a Teodoro Machado Freire Pereira da Silva, no governo Rio Branco, em substituição a Jerônimo José Teixeira Júnior e João Alfredo Correia de Oliveira, do gabinete do Marquês de São Vicente. Curioso que Teobaldo tenha “sucedido” a João Alfredo, um ferrenho abolicionista, justamente para fazer passar a Lei, ele um inerte, ou para que “um Teobaldo” fizesse um mínimo de abolição. Por causa do nome, seria Teobaldo um ataque ao Teodoro da história real?

[22] No máximo o Sabino, de sabinada? Segundo uma amiga, também Caetano seria negro, e pensamos ambos, ser André, possivelmente, mulato. E Inezinha?

Mas por que mudar o curso do romance? Com o fim do Império, Aluísio transformou Teobaldo em D. Pedro II factual, e não mais interpretativo: se é óbvio dizer que o Segundo Império começou com o golpe da Maioridade, é mais *interpretativo* pensar que o Segundo Império começou, de fato, com a Maioridade legal (1846) e com a formação do Conselho (1847)[23]. E a mudança de idade de Teobaldo, tornando-a óbvia, alegoricamente, além de mexer profundamente com a narrativa da vida do pai de Teobaldo, também esvaziaria a data de nascimento de André, que me parece ser muito cara a Aluísio, pois nasceria nas quase inexpressivas (para ele Coruja) 1840-41. Talvez por esse motivo, a idade de Teobaldo seja reiteradamente "reciclada", enquanto a idade de André desaparece.

Está claro que a cronologia é absurda. É impossível que Emílio tenha nascido nos prelúdios da Independência (1821-2) e tenha lutado na Guerra da Cisplatina (dezembro de 1824 - março 1828) como capitão e de lá voltado órfão e com 22 anos. Ou seja, a contextualização histórica *clara e intencionalmente proposta pelo autor* é, ou absurda, ou supérflua. E, se supérflua, o autor é ruim, e não apenas o romance. Ou, como quero, deve ser vista com outros olhos.

O núcleo d'*O Coruja* é simplesmente ridículo e pernicioso. Aguiar é mau, mas volta rejuvenescido da Europa. Branca reconhece em André uma grande pessoa, mas não só *não* se apaixona por ele (por que não, afinal?) como também não faz nada por ele e por sua "família", apenas chora na sua partida. Sem contar que ajudou a matar o pai, mas isso nem de longe é utilizado contra ela. Os ricos se recompõem. Os pobres ficam pobres, e por culpa deles mesmos, pois nem todos "se decidem" (como André) a serem bons. E se assim o fizessem parece que seriam todos andrés. Os pobres *são* (no sentido de imanente) grosseiros, feios e cheios de vícios e egoísmo. Não há confronto entre pobres e ricos. Não há assaltos, revoltas, indignação, aspectos que se podem ler em *Casa de pensão, O cortiço*, etc. Aliás, os ricos são respeitados. O romance é maniqueísta e alienado, no sentido marxista do termo. *O Coruja* não é apenas ruim: é ideologicamente perigoso.

Não sou adepto de análises biografistas, mas muito adepto de ler nos romances, mesmo que nas entrelinhas, as ideias e a biografia intelectual do

[23] Machado, em "O caso da vara" parece insinuar que a saída do convento (maioridade?) se dá em torno de 1850.

autor, e alguns trechos do romance parecem se relacionar com fatos biográficos de Aluísio, se vistos politicamente: suas ideias e o papel de sua literatura na sociedade. O trabalho de história de André (Aluísio foi desdenhado por não ter tido uma educação básica completa) se confunde com a vida de Aluísio no momento da escrita de *O Coruja*, ambos enclausurados num sótão. E a forma como Teobaldo se casará lembra, em parte, a forma como a mãe do escritor fugiu de um casamento infeliz e de como se uniu ao pai de Aluísio, sendo que Emílio (o nome do pai de Teobaldo) é, inacreditavelmente, o mesmo nome da mãe de André, e mais impressionante, o nome da mãe de Aluísio, Emília (sem contar terem a mesma letra inicial, como o irmão, Arthur). Não é biografismo: na vida *pessoal* de Aluísio vemos alguns problemas da época, como o neo-colonialismo português (pai), a escravidão feminina (mãe), as famílias que não se adequavam aos padrões (a dele), a dificuldade de pessoas mais pobres atingirem um grau de instrução adequado e de alcançar postos importantes na sociedade (ele), a abolição (a sabinada, que lembra o Sabino), a República etc.: não creio que um autor escreva contra os seus princípios e *O Coruja* seria um romance contra os princípios (e biografia) de Aluísio.

> Azevedo foi intelectual de idéias progressistas, opondo-se ao escravismo; manifestava idéias republicanas, anticlericais e positivistas. Tanto em seus romances quanto em sua vida de jornalista e caricaturista, veiculou essas idéias. Como vimos anteriormente, muitas vezes o escritor escolhe uma personagem para ser porta-voz desse ideário progressista. Algumas vezes é mais feliz na escolha; outras vezes, não. (Fanini. 2005: p. 137)

Se não quisermos imputar as consequências da leitura do romance a Aluísio, teríamos que encontrar outro agente para “essas mensagens”.

Quando *Aluísio* empreende uma alegoria histórica (pelo menos um painel histórico, como Machado e Flaubert o fazem) para descrever seu personagem (Teobaldo), associa-o a vários momentos cruciais do Império: 1808, Independência, Guerra da Cisplatina, Abdicação, Regência, Maioridade, revoltas liberais e separatistas (1835 a 1848), a formação do Conselho, processo abolicionista (1850 e 1871), Guerra do Paraguai e, *se eu estiver certo*, Lei Áurea e Proclamação da República, como adendos ao primeiro escrito, o que confirmaria definitivamente suas intenções.

E não há apenas História. Há aí também uma intertextualidade literária autóctone, pois dialoga com *Memórias de um Sargento de Milícias* (além de Alencar, é claro, entre outros), confirmando Franklin de Oliveira que diz ser Aluísio uma ponte entre românticos e neo-realistas.

Ainda, ao estabelecer relação direta entre a ida do filho de Teobaldo para Londres e tráfico negreiro e Eusébio de Queirós, entre outros momentos, impõe que ações do romance são "causadas e justificadas" por questões políticas *reais* (com datas e nomes), tipo de processo literário que vejo, de maneira elíptica, no Machado realista, e clara, em Caminha. O romance é, *talvez*, mal escrito, mas não inocente e muito menos, mal pensado.

Mas na leitura que venho empreendendo, não só a cronologia histórica é importante. Fundamental também é saber quem é o narrador, pois a mensagem histórica (e política) tem de ter um agente, um interessado, senão se torna pano de fundo, e não tema. Exemplifico. Deduz-se ser Emílio um luzia ou liberal, por ser amigo de Teófilo Ottoni (liberal) e inimigo de Eusébio de Queirós, conservador. Provavelmente, foi agraciado com o título de Barão pelo gabinete de Manuel Alves Branco (liberal e primeiro Presidente do Conselho de Ministros, em 1847). Importante, no entanto, é tomar consciência de que *liberais eram traficantes de escravos e conservadores aqueles que lutavam pelo fim do tráfico*. E é no mínimo curioso que Emílio, em plena revolução liberal, ou muito pouco tempo depois dela, tenha desejado *e conseguido* se casar com a filha de um conservador, contra quem, provavelmente, havia combatido. E que o conservador seja plantador de café, portanto, muito provavelmente, utilizava a mão-de-obra escrava: um traficava, o outro se utilizava do produto do tráfico, mesmo sendo este, em tese, contrário ao tráfico. Aluísio estaria querendo dizer que liberal e conservador era tudo a mesma laia, atacando a base política da democracia do Império? Ou que em algum momento das décadas de 1840-50, conservadores e liberais, mais do que se unirem, se *complementaram*? A literatura alegórica, isso é fulcral para mim, ajuda a *interpretar* os "fatos históricos", mantendo-os em processo contínuo de reciclagem.

Na escolha tanto das datas, quanto da árvore genealógica, está a fundação de nossa nacionalidade. Mas não é uma descrição, é uma *interpretação* da nossa nacionalidade. Assim, de certa forma, Teobaldo se

torna o fundador da brasilidade: por datas e genética. Muito importante notar também a presença do ideologema da genética racial como pressuposto para a formação do caráter de uma pessoa (e quiçá da nação), de origem romântica, dado pelo abrasileiramento via miscigenação, mas com a manutenção de um fenótipo e cultura brancos. Cito Fanini:

> Filomena, tal qual Vésper, representa o projeto político patrocinado por D. Pedro II, que consistia em financiar alguns intelectuais de orientação romântica a fim de que a partir de várias mídias (pintura, escultura, literatura, produção científica etc) se elaborasse a criação de uma genealogia e uma identidade nacional, ou seja, uma monarquia nos trópicos. (Fanini. 2005: p. 129)

Mas Teobaldo não é um brasileiro típico, ele é um aristocrata preguiçoso (Macunaíma?). Escrito por Aluísio, mesmo sendo um narratário de terceira pessoa, seria um livro horrível. Mas se remetêssemos a Teobaldo a propriedade dessas afirmações e a ser ele **o narrador** da história, teríamos outro livro e outro Aluísio. Portanto, o primeiro passo que empreenderei será o de dar a Teobaldo a pena do romance.

E escolho Teobaldo, pois, apesar de o romance ser nomeado por causa de André (o nome do livro - o título é ofensivo - seria uma "justa" (diria, irônica) homenagem ao amigo que ajudou Teobaldo a ser o "grande" homem que foi), é Teobaldo o verdadeiro protagonista e por sua visão que tudo se narra; tomo o romance como a descrição **da vida de Teobaldo**, uma autobiografia em *primeira pessoa*, *disfarçada em terceira pessoa*: ao final, Teobaldo terá a glória e a "tomada de consciência" e até a morte (redentora) para si e André tinha só a fome diante dele.

Destaco uma passagem, já citada, quando "Teobaldo" termina a narrativa da vida de seu pai:

> Eis aí quem era e donde vinha o pai de Teobaldo. (p. 43-45)

Vejo no "eis aí" uma marca de primeira pessoa, que lembra o tom narrativo de *A escrava Isaura*, cujo narrador não aparece, mas é típico de primeira pessoa, além de um infindável número de "agora" que ecoam nas presentificações de um narrador de primeira pessoa.

Em *O Coruja* há uma variação entre discurso direto para o discurso indireto livre, o que normalmente pode causar confusão entre terceira e primeira pessoa. Fanini toma essa tendência como princípio dialógico para relativizar o discurso dominante (narrador de terceira, dogmático), criando ambiguidade, obrigando a interpretação. Mas isso para o caso de *ser* um narrador de terceira pessoa (ser totalmente fictício) que "abra mão" de sua superioridade olímpica e democratize o discurso, atitude esta que não vejo, nem na vida real nem em romances de alguma qualidade, por, digamos, contrário à índole humana, ou seja, inverossímeis. Tomo esse escorregar, em *O Coruja*, como revelador de um narrador de primeira pessoa disfarçado em terceira, portanto, Teobaldo.

Uma passagem (entre muitas) me parece cabal: após uma noite de delícias, com vinho e tudo o mais, Teobaldo volta para casa e encontra Ernestina. Irrita-se e temos a seguinte descrição:

> E pensar, considerava o **fugitivo** pela rua, que **não fui ter hoje** com Leonília só para gozar uma noite completamente sossegada...
> E, depois de alguns passos, enquanto seu **pensamento trabalhava**, deteve-se no meio da rua, batendo freneticamente com a bengala no chão.
> - Mas isto não tem jeito! No fim de contas é uma violência que me incomoda, que me irrita, que me põe neste estado! Quero dormir, quero repousar e nem isso me permitem! **Antes ser escravo! antes ser um cão, que** esse**s ao menos descansam!** (p.157) [grifos meus]

A cena é magnífica; dá a Teobaldo ares do fugitivo que foi para a Guerra do Paraguai (o que explica ele poder narrar o acontecido entre André e o fugitivo), usando o discurso indireto livre. E depois, "dando voz a Teobaldo", faz com que *ele diga* que os escravos (comparados a cães pelo **esses**) vivem bem, pois, se trabalham, descansam. Enquanto ele, que não trabalha, não pode descansar. E essa pérola surge quando seu *pensamento trabalhava*. Para complementar a cena, depois de chegar ao hotel, onde dormiu:

> Adormeceu em meio deste raciocínio e tão profundamente, que só acordou no dia seguinte à uma hora da tarde. (p. 158)

Não trabalhou fisicamente e descansou como os escravos, pois exausto pelo trabalho de seu raciocínio. Mas com Teobaldo narrador, então Aluísio faz Teobaldo se entregar em toda a sua arrogância e imbecilidade, sem ter nem

mesmo o discernimento para perceber o absurdo de sua fala: a crítica se torna duplamente violenta contra o Imperador.

Além de haver uma insinuação de que o fugitivo *seria* o Imperador embutindo a acusação de Aluisio de que a Guerra do Paraguai foi uma forma de D. Pedro II salvar a Monarquia.

Em outra passagem, o narrador de Terceira pessoa assume uma informação transmitida por um personagem, ou seja, o narrador confirma uma informação que foi dada por Aguiar:

> Daí a algumas horas boquejava-se em toda a cidade que a filha do comendador Rodrigues de Aguiar fugira de casa com um vadio de marca maior chamado Teobaldo, o qual a desposara clandestinamente às cinco e meia da madrugada na igreja de Santana; e que o pai da moça, assim que eu por falta desta e quando soube quem era raptor, caíra fulminado por uma congestão cerebral, morrendo logo em seguida, sem dar uma palavra.
> **Bem dizia o Aguiar que o homem, se lhe chegassem um charuto aceso à ponta do nariz - estourava.**
> **E, com efeito, estourou.** (p. 231) [grifo meu]

Além da forte insinuação, nas páginas que relatam a fuga, de que Teobaldo contava com a morte do pai da noiva (e ela também), ou seja, a fuga tinha como cálculo final não apenas o casamento, mas também a morte do ex-futuro sogro.

E finalmente, um aspecto formal descrito em Flaubert anteriormente:

> Durante o dia ouvia-se o Hino Nacional acompanhando para bordo dos vasos de guerra os voluntários da pátria; à noite ouvia-se Offenbach.
> E o **nosso** entusiasmo era um só para ambas as músicas. (p. 205) [grifo meu]

Aí temos nosso narrador de terceira pessoa descendo ao discurso de primeira pessoa, pelo menos o de um brasileiro interessado na Guerra.

Um importante argumento contrário a essa proposição são as inúmeras passagens, narradas minuciosamente, típicas de um narrador de terceira pessoa. Como vimos no primeiro capítulo, tudo o que Moreau não viu lhe foi contado posteriormente, *e ele revela que aquilo lhe foi contado*. Aqui não. Os primeiros anos de vida de André (a não ser se o Padre João Estêvão os tivesse narrado a Emílio ou a Teobaldo, possível, mas não dito), os fatos do primeiro ano de André na escola (a menos se narrados por Mosquito, ou pelo próprio

André, ou se inferidos por Teobaldo), assim como a cena de André com o fugitivo. E as cenas na casa de Margarida: a não ser que imaginemos que sejam cenas narradas a partir de fatos contados por André e "floreadas" com o imaginário "preconceituoso" de Teobaldo, ou por analogias de outros momentos em que lá estivera ou por outros exemplos. Mas também nada impede que ele tenha ou ficado sabendo ou *descrito a partir da imaginação e da dedução*, e ter omitido a fonte do que lhe foi contado e mentir sobre o "floreamento". Ou de ter estado presente na cena e omitir sua presença nela.

Interessante notar que a casa de Santa Teresa lembra tanto o idílio de Fontainebleau entre Moreau e Rosanette quanto a chácara de Auteuil entre Moreau e Mme Arnoux, em *A educação sentimental* de Flaubert; assim como o final de *Lucíola*, de José de Alencar. Além da relação dele com várias mulheres, uma delas prostituta etc. Creio que Aluísio pode ter lido *L'éducation sentimenatale* como uma alegoria, o que explicaria "o projeto histórico" de *O Coruja*. Ou as investidas de Machado nesse campo, já que, apesar dos desentendimentos, se liam mutuamente.

Quem escreve o romance é Aluísio, e não Teobaldo, ou um narratário, ou narrador. Então, se Aluísio percebeu como Flaubert esclareceu ser Moreau o narrador de primeira pessoa (dentro de minha interpretação), talvez Aluísio (Autor) (e Teobaldo (narrador)) tenha apenas dado um passo à frente: ocultou as confidências e radicalizou o processo. O que embutiria uma crítica bem republicana: os republicanos jogam aberto, com leis, os aristocratas jogam em surdina, sem leis, e quando as têm, não as cumprem. O jogo (ou código de ética) entre leitor e narrador estaria rompido no discurso de Teobaldo, e por tabela, da monarquia e, quem sabe, o discurso de Machado de Assis.

Se lermos o romance como sendo o discurso de um aristocrata, **guiado pela pena de um naturalista**, vê-se o ridículo e o caricatural desse discurso, e suas proposições estético-ideológicas românticas, por ser, explicitamente, uma narrativa baseada em preceitos românticos, mas contraditos, implicitamente, por preceitos realistas (interesse político, social e monetário como guia das ações *de Teobaldo*), que, no confronto, deixam o romantismo exposto na narrativa se descrever até o limite do absurdo e do sem sentido. Inclusive, a horrenda "apresentação literária" poderia até ser proposital, para parodiar Macedo, Taunay, muito do Alencar, Bernardo e várias das aberrações

românticas e seus discursos “elitizadores” com a superioridade da “alma” de alguns.

E teríamos um romance, em minha opinião, de maior qualidade (apesar de ainda assim ruim na sua forma - mesmo que proposital, mas **não** na sua estrutura), mais instigante, de cunho político mais destacado, e muito mais (anti-) machadiano, ou melhor (e paradoxalmente), realista, sendo a caricatura do narrador e dos personagens, não mais por fraqueza do Autor, explicável a partir de uma crítica ideológica de uma forma de narrar: ironia proposital.

A crítica de hibridismo se resolveria agora em se lendo o romance como **paródia** do discurso romântico (ou caricatura) que justificava a monarquia, entendido, claro, pelo viés de um republicano. O hibridismo, e creio ser isso genial por parte de Aluísio, advém da estruturação do discurso romântico superposto a uma estrutura naturalista/realista. Dois discursos interessados se entrecruzariam. Ao se pronunciar, Teobaldo mostra o *interesse dos outros* e sua vida “desinteressada e estética”, num discurso romanticamente articulado, mas Aluisio mostra que o discurso de Teobaldo mascara que tudo o que ele faz é por dinheiro e poder. Aluísio não é imparcial, pois, ao parodiar, ataca o discurso rival, desvelando-o a partir *de seu ponto de vista* (o que liquida com o dialogismo, pois a mensagem a ser passada é a de Aluisio, *e só a dele*, a de Teobaldo é para ser negada), deixando entrever os interesses e opiniões de Teobaldo, suas falácias. Estamos diante de um fazer literário atribuído aos modernistas, levado a cabo por um naturalista.

> Essa censura traz um elemento importante que analisamos no início deste capítulo: a estratégia narrativa de Aluísio Azevedo, que consistiu em criar um narrador hiper-romântico e afetado (o verdadeiro autor das *Memórias de um condenado*), diferente do autor organizador, distanciado parcialmente da linguagem romântica, podendo, assim, torná-la objetal. (Fanini. 2005: p. 93)

E agora estaríamos num ponto crucial: o entendimento do entrecho depende do entendimento formal de sua apresentação, próximos, pois, do que falei sobre Machado e Flaubert: é necessário interpretar (o narrador), para se descobrir a paródia. Teobaldo, na minha leitura, se apossa de um discurso romântico e de uma técnica literária (*se torna um narrador romântico, olimpicamente cheio de verdades*) para, em sendo esse narrador que não mente, naturalizar seu procedimento (índole, genética, educação deformadora)

e difamar seus opositores e àqueles a quem *ele explorou*. E estamos longe do naturalismo e do romantismo. Estamos diante de um romance realista.

Teobaldo, já pelo nome e ascendência, é aristocrata (e lembra a família de Luís da Silva, de *Angústia*). Mas ele é a **caricatura** (Aluísio era caricaturista) de um aristocrata parasita:

> Pungia-lhe a idéia de haver-se deixado arrastar por uma mulher, cujo amor seria para ela uma virtude, mas para ele nada menos do que uma depravação moral.
> Ao chegar ao centro da cidade, o movimento comercial das ruas, o vaivém das classes laboriosas, ainda mais lhe agravavam a consciência da sua inutilidade e da sua inércia. (p. 132)

E

> Ah! o trabalho é a alegria e a consolação dos filhos da pobreza, mas é também o castigo e o suplício dos que nasceram ricos e mais tarde se acham no estado em que me vejo!...
> (...)
> - Tens razão, é uma injustiça não pensar em ti; mas imagina que será de mim agora, sem recurso e sem o hábito de trabalhar?... (p. 118)

E ainda sente nojo do dinheiro:

> – E hoje, deixem falar quem fala, o dinheiro é tudo! Com ele tudo se obtém: - glórias, honras, prazeres, consideração, amor! Tudo! Tudo!
> - É exato! Confirmou Teobaldo, sorrindo amargamente e no íntimo arrependido de ter aceitado o convite do Aguiar. É exato. (p. 136-7)

E o “por um trabalhar e o outro gozar” temos uma dupla perfeita:

> Uma vez reunidos, completavam-se perfeitamente. Cada um dispunha daquilo que faltava ao outro; Teobaldo tinha a compreensão fácil, a inteligência pronta; Coruja o método, e a perseverança no estudo; um era rico; o outro econômico; um era bonito, débil e atrevido; o outro feio, prudente e forte. **Ligados, possuiriam tudo**. (p. 39)

Citando Fanini:

> O ter que ganhar o pão de cada dia faz de Aluísio Azevedo um escritor sensível ao universo do trabalho. (Fanini. 2005: p. 75)

E

> A dignificação do trabalho, a emancipação feminina, a crítica à caridade, o elogio da educação para todos são valores que se imiscuem nas falas apontando para uma nova configuração social, vinculada ao universo burguês e positivista. (Fanini, p. 98)

Feita por um narrador impessoal (**que não mente**, e duvido que Aluísio pense assim), a descrição do que pensa um aristocrata sobre o dia a dia da plebe, é vazia e estúpida. Mas se for imputada a Teobaldo, além do cinismo do poder e do hilário da paródia, teríamos que Teobaldo, agora autor de primeira pessoa, disfarçado de terceira, e que **pode** narrar em terceira pessoa, lança mão de uma *técnica literária* (e por radicalizá-la, tira o direito de reconhecê-la, ou seja, rompendo a regra do jogo) para se (auto) descrever e justificar, naturalizando sua atitude: faz parte de minha índole. Importante frisar ser Aluísio que, ao fazer Teobaldo fingir que escreve em terceira pessoa, e enquanto alegoria de D. Pedro II, além de satirizar, desmascarando, a posição divina (terceira pessoa) em que Teobaldo ("defronte daquele pequeno Deus", p. 45) *se coloca* - Deuses (aristocratas) não trabalham -, consegue também desmascarar Teobaldo em outra falácia: com esse poder divino, o de narrar em terceira pessoa, Teobaldo *finge* dar voz aos desfavorecidos, como vemos nas cenas do núcleo da pobreza: mas ao dar voz aos "pobres", estes, em realidade, além de *se mostrarem* irremediavelmente *pobres*, criticam o André e não o Teobaldo. Sempre tomando André como um típico burguês, temos que Teobaldo faz com que pensemos que os pobres, *a voz de Deus*, culpam o burguês pela sua pobreza e não o aristocrata (estocada em Machado?), que ainda lhe dá voz, ou seja, Aluísio mostra a falsidade do discurso democrático tanto do Imperador D. Pedro II em particular, quanto da nobreza em geral. Por isso vejo, aqui, Aluísio atacando Machado.

Visto assim, uma das descrições de terceira pessoa toma outra dimensão. As cenas entre Branca e Aguiar, durante a chantagem, narradas posteriormente por Branca a Teobaldo e claramente "floreadas" com o ideal feminino romântico, com a superioridade afetada de Branca naquelas cenas, é digna de qualquer folhetim romântico da pior qualidade, mas é a que **o narrador** quer impor aos outros sobre *suas* mulheres (não ficaria bem para ele insinuar que sua mulher conspirava com Aguiar e André), distinguindo-a das *outras*: as mulheres não prestam, apenas minha mãe e minha esposa são

puras, pois, à exceção da mãe (**LAURA** e **SANTA**) e esposa (**BRANCA**), todas as mulheres do romance são umas impuras e trabalham. Ou seriam impuras por trabalharem? Aqui o ideologema, além de machista, é romântico: puras, dignas e acima de tudo subservientes aos seus homens. Qualquer semelhança com José de Alencar...

Branca é a única personagem que, de certa forma, destoaria da proposta de unicidade comportamental quase absoluta, e do caricatural extremado, por ter empatia, vendo as necessidades dos outros e *mudando* de comportamento conforme suas *experiências*, mesmo que tudo muito romanticamente articulado. Mas se a virmos, banqueira ou branqueira, *também* negociando os *bonds* e matando o pai, toda essa atitude – inclusive sua "admiração" por André e sua "relação" com Aguiar – seriam reduzidas a puro cálculo, uma manipuladora sendo defendida pelo seu cúmplice. Entre outras coisas, ela concorre para a morte do pai e nunca se separa do marido, além de não cuidar de André, seu herói. Estamos quase que diante de Sofia e Rubião, invertidos: agora é a aristocracia que coloca suas belas mulheres para seduzir e enganar, mas narrado pelo aristocrata. Sua reserva de moral (apenas descritas), ao admirar André e desprezar Teobaldo (pode ser por causa de dinheiro também), descrito por Teobaldo, não são acompanhadas pelas *atitudes* de Branca.

Com a genealogia de Teobaldo, Aluísio explicita uma crítica ao projeto de nacionalidade romântico (e da nobreza): somos todos índios (negros nunca), mas nem tanto assim. Ou seja, a avó tapuia (a outra nem nome tem, mas deve ser da terra também) parece apenas uma desculpa para dizer que se é brasileiro e não um português usurpador, aos olhos de um discurso nacionalista. Essa visão romântica acabou por trazer o ridículo de vários políticos assumirem nomes índios, inclusive alguns portugueses legítimos. Sendo as mulheres de seus ancestrais da terra (e sabemos como, em grande parte, os portugueses conseguiam essas "tapuias"), elas passam a existir meio que metafisicamente: elas são uma colocação discursiva e não real. Morrem logo e não são identificadas para não estragar minha genética, revelando a hipocrisia do discurso de democracia racial. Por que Teobaldo não se casou com uma **NEGRA** e sim com (uma) **BRANCA**? Mas dizer que as tenho é politicamente correto, pois não posso passar por europeu usurpador, sou daqui

também, amo este lugar, o do nascimento de minhas avós. Não são nomeadas para que não as achemos, pois, se visto como foram "tomadas", os aristocratas seriam, e D. Pedro II o era, puros europeus, visto pelo republicano, usurpadores. São umas escravas isauras, que não são realistas.

Se alegorizarmos todos os personagens, temos em Leonília, prostituta, aquela que vive da venda da força de trabalho, ou uma alegoria do industrial/operário; em André a intelectualidade; em Ernestina o pequeno proprietário de serviços, todos *sustentando* a Coroa parasitária[24]. Em Branca, o comércio/sistema financeiro sempre falido e **especulador** e que não trabalha, mas talvez seduza: mas pura e BRANCA. Ou seja, impuros (as) são aqueles que trabalham, pois "tenho nojo" do dinheiro, mas delas, inclusive da minha esposa, sobrevivo.

As mulheres não são, em nenhum momento, tratadas como seres políticos ou econômicos *pelo narrador*, ou por isso *valorizadas*: *todas* as ações, de *todas* as mulheres (pelo menos em *relação* a Teobaldo), são motivadas exclusivamente pelas paixões, na narrativa. Porém, todas elas são "economicamente" (e sexualmente) ativas.[25]

Laura, a mãe, é o respaldo moral de Teobaldo: "é de notar que Teobaldo, no meio da sua espécie de boêmia aristocrática, não perdera o sentimento do belo, o amor às letras, o entusiasmo pelas coisas heróicas e o *respeito às mulheres honestas*; tão poderosos e salutares foram para ele os singelos conselhos de sua mãe (...)" (p. 108). [grifo meu]. Que tipo de narrador de terceira pessoa escreveria uma asnice dessas? Tudo bastante conservador (como Teobaldo o é politicamente), em realidade, especialmente, o *as mulheres honestas*: então por que se relacionou com as impuras? E apenas a BRANCA é honesta? Vemos a flagrante contradição da justificativa para os

---

[24] O surto de arrependimento de Teobaldo, por essa óptica, é claramente pecuniário. E vemos que ele só optou por Branca por ter seu dinheiro (herdado de Ernestina) acabado e por não poder ficar inteiramente dependente de Leonília. Ou seja, como discurso cínico, não resta dúvida: interesse.

[25] Curiosamente o nome das duas "amantes" de Teobaldo, assim como o seu próprio nome, apresenta forma de construção parecida com a construção do nome de Lucíola. Lúcia, de luz, se torna algo degradado com o sufixo -íola. Assim como -ília, de Leonília, como se a leoa perdesse a *leonidade* por causa do amor (não é a prostituição que a rebaixa, pois ela se elevava e se afirmava pela prostituição), e pelo mesmo motivo Ernestina perdesse a *honestidade*, no sufixo que degrada. Já Teobaldo é um Deus baldado. E Deus baldado, tomadas as seguidas descrições "divinizantes" que faz de "si mesmo", como narrador, nada mais é do que falsa modéstia oratória e talvez rancorosa.

vícios de comportamentos imputados aos conselhos paternos como mentirosa e cínica, já que mesmo com a *mãe* o educando "corretamente" e com o "sangue" tapuia correndo nas veias, o que vale é o pai, que é "mais" português. E poderia ser imputada a um narrador imparcial de terceira pessoa tal "equívoco"? O geneticismo não é proposta exclusiva do naturalismo, já que no romantismo tinha-se a linhagem, *o bom nascimento*. Na caricatura do narrador, o ideologema romântico da nacionalidade, baseada na genética, no bom nascimento e índole metafísica, como *desculpas* para o comportamento (político) errático fica exposto *como simples discurso*.

Apenas como ilustração, tentarei demonstrar o quanto é difícil manter o curso da narrativa e não se deixar levar por comentários inúteis. Teobaldo começou a se relacionar com Leonília *logo* da chegada dele à Corte, com 18 anos e Leonília "teria então pouco menos de trinta anos e parecia não haver ainda orçado pelos vinte." (p. 100), então, cerca de doze anos se passam (fundação do Alcazar, por exemplo, comprovaria a data de nascimento em 1838-9, ou que era Emílio quem o frequentava) até o retorno da Europa, pois, aqui está nos quarenta. Aluísio esta aqui totalmente ciente da sua cronologia:

> A carta anônima era obra de Leonília. (...)
> Como toda a infeliz que em tempo não se abrigou a uma afeição legítima e duradoura, a cortesã sentia a sua má vontade contra os homens azedar-se à proporção que seus encantos desapareciam.
> **Ela estava na dolorosa transição dos quarenta anos; época em que toda a mulher só pode ser sublime ou ridícula. Sublime se a fizeram casta e principalmente se a natureza lhe permitiu ser mãe; e ridícula, se a desgraçada perdeu a flor da sua mocidade ao reflexo das orgias e ao grosseiro embate da prostituição.** (p. 301) [grifo meu]

Nessa passagem, Leonília é *difamada*, além da indelicadeza para com todas as mulheres. Essas opiniões devem ser imputadas a um narrador neutro (a Aluísio?) ou a um aristocrata desdenhando aquela com quem se relacionou e que o sustentou? E o fim de Leonília, uma moralizante e realista paródia do fim de Marcela mostrando que não foi Marcela quem roubou de Brás, mas Brás que roubou de Marcela?

Um dos fortes argumentos, que contradiz a teoria romântica da personalidade apriorística, e que proporcionaria uma leitura naturalista, invalidando a teoria da recaída romântica de Aluísio, é a questão da "deformação" do filho pelos conselhos do pai. Como foi, também, uma situação

“social” (a convivência com a família de Teobaldo, sua família o fez bom) que fez com que André “decidisse” ser bom. Mas Teobaldo foi fútil a *vida inteira* e André *nunca mais deixa de ser bom*. A índole é *imutável*, mesmo que adquirida na “terra” (ao invés de origem divina), e o romance caminha para o mais tacanho e cego dos romantismos. A questão do socialmente dado fica, no mínimo, diluída (uma concessão, diria), uma relação de causalidade muito estreita, o que mantém o caráter romântico da, destaco, *narrativa*. A causalidade estreita passa a estar ligada ao narrador (e não a Aluísio), e se torna argumento e não convicção, pois hipócrita, e temos uma acurada visão de Aluísio para com o discurso desse tipo de narrador e sua ideologia. O narrador romântico finge que o meio conforma a personalidade (o nascimento, família, sociedade etc.), mas, em realidade, é ele quem decide, por interesses exclusivamente de poder e dinheiro, viver daquela forma, e o justifica com um discurso cínico. E viveu muito bem assim, mas fingindo que sofreu muito, inclusive com a “indiferença” da esposa. Realmente, melhor trabalhar no eito, levar chibatada e dormir na senzala, quem sabe ser preso ao tronco. Depois “disso” os escravos, assim como os cães, pelo menos, descansam.

Os escritos, tomados como terceira pessoa, revelam, na sua depressão final, uma tomada de consciência (Teobaldo seria desculpado), mas a solução (dada) é romântica: Teobaldo morre, ele não pode viver de outro modo, lembrando muito as mortes das prostitutas românticas “regeneradas”. Mas, se narrador de primeira pessoa, cínico e autojustificador, não haveria tomada de consciência, apenas autoritarismo e deboche: deixaram-se explorar por serem impuros ou ambiciosos e inferiores. Narrado em primeira pessoa é de se perguntar: se você sabe que é um inútil, por que não muda, ou melhor, abdica? E não havendo tomada de consciência, teríamos uma solução realista, machadiana, com um narrador disfarçado de terceira pessoa e *se fingindo de morto*, uma estratégia de mascaramento de um narrador interessado, uma justificativa, de um cinismo proporcional à consciência daquilo que descreve. Outro ataque a Machado?

Interessante, Teobaldo estaria acusando André de querer tomar seu lugar ao querer ser ele, Teobaldo. E Teobaldo, querer ser André, é crível? Pois bastava sê-lo. Mas a índole metafísica é mais forte.

E digo romântica, pois, todo o interesse de classe no romance é extirpado, sempre seguindo o narrador, havendo apenas embates individuais. A narrativa de Teobaldo não deixa transparecer as necessidades econômicas e as motivações político-econômicas de sua narrativa, nem da de *todos* os personagens, ou melhor, só o faz (e só para os outros) nas entrelinhas, depreciando-os, por serem movidos por necessidades materiais, enquanto ele era movido somente pelas paixões, pelo estético e pelo amor superior. Mas Aluísio coloca diretamente a questão econômica ou político-econômica como base do comportamento humano e *mostra* que Teobaldo tem total consciência da primazia econômica nas atitudes humanas, especialmente as dele (no caso aqui políticas): são desculpas metafísicas ou genéticas ou de psicologia (incluindo aí traumas infantis) para ocultar que Teobaldo é puro materialismo: interesses econômicos e políticos movendo as forças históricas (amigos, amantes e esposa: ou alguém duvida que ele se casou com Branca por interesse, um golpe do baú?). E que esse materialismo vem de família, portanto, *socialmente* dado. Não digo que não haja idealismo: digo que vejo Aluísio acusando Teobaldo de não ser idealista.[26]

E, por se passar na época da Guerra do Paraguai, seria *O Coruja* uma crítica a *Iaiá Garcia*? Vejo em Teobaldo, se minha leitura estiver correta, uma cáustica crítica de Aluísio contra o narrador aristocrata Brás Cubas. Talvez por ter Aluísio lido *Brás Cubas* como uma desculpa (literária) de Machado para o comportamento daquele narrador (e da Monarquia), atribuindo-lhe "uma tomada de consciência" ao fim da vida, o que seria, em minha opinião, uma leitura errônea. Ou talvez por identificar Machado como monarquista. Ou, por não perceber o abolicionismo de Machado. A cena de Eugênia, coxa, não é apenas preconceito contra uma deficiência física, é associar a deficiência a um ato moralmente "errado": a moita. Brás tem a pior das mentalidades, o naturalismo romântico (associar deficiência física a um erro moral ou falha de

[26] Em dois diálogos (platônicos), misturados com várias cenas de humor grotesco e cheias de preconceito, mantidos por Teobaldo com Leonília (pp. 143-148) e Ernestina (pp. 150-1), e inseridos bastante artificialmente no texto, lembrando o artificialismo da "Carta às Icamiabas" e do capítulo 19 de *São Bernardo,* (como poderia manter Ernestina aquele nível de diálogo, se ela falava errado (p. 197) como **nos diz Teobaldo**). Ali me parece estar embutido o ataque central de Aluísio: o ser humano é movido pelo egoísmo ou pelo altruísmo? Aquele que propaga o amor romântico (Branca, Laura) "prova" que o amor não existe, tudo é egoísmo e aparência, em suma interesse: estamos no realismo. Se for então em primeira pessoa!

caráter), que aqui é imputado a Teobaldo (o final de Leonília, de Ernestina e de todos os pobres).

Creio que em *O Coruja*, Aluísio, de certa forma, ensina a desmontar o (esse?) discurso monárquico (de Machado?): Machado deu a chave para desmontar o discurso monárquico que justificava a existência da Monarquia e a escravidão e falta de direitos da mulher? Se Machado for realmente o nivelador que dizem ser ele, seguramente não.

André *é narrado* por Teobaldo e, na narrativa, se lê que a relação entre eles traz vantagens para André, com acentuada melhora na sua condição na escola interna, prazeres gastronômicos; vivendo um pouco melhor em determinados momentos e, principalmente, almejar ascensão social – posse de uma escola. O narrador faz ver isso, ao estilo machadiano, de maneira oblíqua: vemos uma estocada de sarcasmo na "nova" e possivelmente "interesseira" situação de André:

> Assim se abria para o Coruja uma existência completamente nova e imprevista, mas muito ao sabor do seu gênio rústico e simples. (p. 58)

E

> No fim do primeiro mês das férias já o Coruja sabia nadar, correr a cavalo, atirar ao alvo e, por tal forma havia-se familiarizado com a vegetação, com a terra viva, com o sol e com a chuva, que parecia não ter tido nunca outro meio que não fosse aquele. (p. 60)

Teobaldo, narrador, subliminarmente, afirma que André não é bom inocentemente; ele sentiria **gratidão**, que, para ser tomada como **interesse,** seria necessário apenas um passo. André sistematicamente justifica suas ações pelo que ele recebeu ou receberá, inclusive com outros alunos seus: ele *investe* em "amigos" (descaracterizando a bondade), uma esperança no futuro, marca da vida burguesa, e que Aluisio não via nada de errado, mais de uma vez disse que a vida era interesse. Sua bondade pode ser aferida, talvez, por suas ações com o "núcleo da miséria", Inezinha, Margarida, Alferes Costa etc. Mas entre ser bom com "os seus" e ser bom com Teobaldo, ele *sempre* optou por ser bom *para* Teobaldo. Na descrição final daquelas pobres personagens, podemos ver *quão pouco bondoso* foi André, ao preferir ajudar um parasita

(sempre seguindo o narrador) a auxiliar pessoas que realmente necessitavam de ajuda e abnegação, ajuda que empurrou a todos para a miséria, inclusive "empobrecendo" o país, ao privá-lo de sua história e de uma escola.[27] E assim Teobaldo, narrador de primeira pessoa, morto, liquida com Coruja. E sabendo que Aluisio nunca se curvou à Monarquia, podemos estar diante de uma crítica ao burguês que sustentou a Monarquia, ou seja, *O Coruja* atacaria os dois lados do poder.

E ainda que André, *ao ser bom*, e a seguir o narrador, sustentou a vaidade de Teobaldo mais danosamente ainda que o próprio Barão.

André é uma caricatura de plebeu: nascido pobre, com uma relação forte, mas indiferente com a Igreja e aparentemente ateu; órfão, criado por terceiros – neste caso um padre –, isolado, sem pertencimento, sem paixão, sem dom (flauta), um agregado na origem, baseado na fraternidade e que *sobe* na vida pelo próprio esforço. Mas, e isso é fundamental, à sombra do poder instituído, o que o faz, assim como Paulo Honório, um falso e fracassado *self-made-man*. Além de "interesseiro" foi "burro" por se deixar explorar. Diz-se que André seria Capistrano de Abreu. Aluísio desmascara aqui também o discurso romântico (e naturalista) de que somente com o esforço pessoal se pode atingir o ápice social. E percebe-se que essa caricatura pode ser a reprodução de como Aluísio pensa que a aristocracia *nos* vê. Ou seja, eles dizem que nos amam, que por nós zelam, mas é assim que eles nos tomam.

A educação como reformadora (reformas que Teobaldo sempre destrói) da sociedade é criticada pelo narrador, quando elenca todos os conhecimentos com os quais André se confronta, baseadas no pressuposto de não ter André a real dimensão do valor político daquelas modificações. E obliquamente afirma-se que a forma de ensinar de André é baldada, pois Inezinha, mesmo tendo

---

[27] Curioso que essa discussão ainda é tratada pelos economistas modernos, para se decidir por capitalismo ou por formas de economia baseadas na solidariedade. A discussão de Aluísio tem ainda a radicalidade de contestar ser o amor – incluindo aí o amor materno – o fulcro do altruísmo: a narrativa ataca o pilar central do romantismo e dos processos políticos baseado na "fraternidade", exatamente pelo seu narrador romântico, ou melhor, através do *verdadeiro* discurso (suas atitudes e raciocínio) do romântico Teobaldo vemos o quanto o discurso romântico é falso: as atitudes (realismo) de Teobaldo falseiam seu discurso. E quando diz Teobaldo que Leonília não o amaria se ele fosse feio, encontramos, indiretamente, a explicação para o comportamento de Branca, em relação a André, falseando a personagem? Se discutidos por Aluísio, nesses diálogos teremos quase que só sofismas ou imprecações moralistas inócuas, mas se discutidos e descritos por Teobaldo, teremos o enredo hipócrita do poder, pois, obviamente, o aristocrata no poder "prova" que tudo é egoísmo, justificando suas ações e ainda culpando os outros.

com ele estudado, não conseguiu sua independência e parece que outros alunos também não. Ou seja, o romance desqualifica a educação como forma de ascensão: Aluísio ou Teobaldo? *O Coruja* ridiculariza toda e qualquer tentativa de ascensão social pela educação e até a educação em si. Fanini: "A obra aluisiana deve ser aprendida como uma totalidade que parte de um mesmo centro, o autor engajado na construção de uma sociedade mais educada, mais instruída." (Fanini. 2005: p. 62)

Se se quiser ver ainda as ações de André para com Teobaldo como fundadas na bondade, as falas da malograda família de André (as invectivas de Margarida contra André poderiam ser tomadas como dialogia, uma voz dissonante do discurso oficial que emerge e constitui a narrativa, se elas fossem tomadas como sendo a *sua* denúncia de um suposto cálculo de André) serão então fruto de egoísmo e incapacidade intelectual: a *burra* da Margarida culpa André pelos seus sofrimentos, mas quem a "rouba", mesmo que indiretamente, é Teobaldo e ela não faz nada por si mesma: através de Margarida, Teobaldo (narrador) se livra da acusação e ainda acusa André, denunciando, se eu estiver certo Machado, como no "O caso da vara", onde se pode ver um interesse de Rita em manter a escravidão. Daqui se infere, mesmo que interpretativamente, que aquele que é o belo, refinado, bem nascido, espirituoso etc. (Teobaldo) deva ter preferência ao feio, grosseiro, ignorante, ou seja, algum pressuposto estético. É subliminar, mas essa mensagem pode perpassar, afinal somos nós, que nos pensamos teobaldos, mas somos andres, que lemos o romance. A cena do empréstimo/penhor (p. 164) de Caetano (muito parecido com os empréstimos de André), que caracteriza a gratidão romântica – se servilismo não for uma boa palavra –, como Peri, imiscuindo a ideia de vassalagem em *O Coruja*, mostra bem a situação, e ainda da aceitação cega daquele que *é melhor*, não importando o que aconteça, podendo-se vislumbrar o substrato econômico nessa submissão. O que faria Caetano sem seu emprego? Qual a sua idade naquele momento? Que fim levou? E sem que haja alguma voz destoante sobre o assunto, a não ser, talvez, a do leitor ou da desacreditada Margarida. Um narrador morto não mente.

E se Branca, banqueira, for o Banco do Brasil, o credor de André? E por que não se perguntar do porque, de quando de sua opulência, Teobaldo não

dar/emprestar o dinheiro para André comprar a escola, sabedor que André muito provavelmente lhe devolveria todo o dinheiro, por extremamente bom? O Imperador foi um incentivador das Letras e Ciências, mas um sabotador da educação popular? Como era a educação no Império? E André conhecia nada mais nada menos que um Ministro de Estado, que poderia ter publicado suas obras, mas que em realidade, lhas roubou.

Numa narração de terceira pessoa há um fato de suma importância, dado de passagem, e não desenvolvido, perdendo-se na narrativa. Nas segundas férias passadas na fazenda de Teobaldo, fica-se sabendo que o Padre João Estêvão falecera. Ora, quem continuou a pagar a escola para André? Seriam os intermináveis trabalhos de André, tanto na escola (para Mosquito e para suprir a "preguiça" de Teobaldo) como na fazenda, formas de *pagamento*? Visto assim, André foi explorado tanto por Mosquito (seus trabalhos na escola, dados romanticamente como voluntários, podem ser, num olhar realista, vistos como trabalho para complementar a mensalidade escolar), tanto por Teobaldo, configurando-se aí a descrição "romântica" de um *agregado* e faz clara a cena em que o pai de Teobaldo aprova a amizade de Teobaldo com André, justificando que Teobaldo entendera bem os seus conselhos.

> - É bem feiozinho, benza-o Deus! o tal teu amigo!... disse o barão ao filho, enquanto André se afastava para ir buscar a sua trouxa.
> - Sim, mas um belo rapaz, respondeu Teobaldo. *Tem por mim uma cega dedicação*.
> - Embora! É muito antipático! Está sempre a olhar tão desconfiado para a gente!... E parece mudo - só me respondeu com a cabeça e com os ombros às perguntas que lhe fiz.
> - É assim com todos.
> - Nem sei como vocês se fizeram amigos. Então tu, que, segundo me disse ainda há pouco o Mosquito, não te chegas muito para os teus colegas.
> - Só me chego para o Coruja. É o único. Coitado! O reverendo, ao que parece, não morre de amores por ele; nem à mão de Deus Padre queria carregá-lo para casa.
> - Um mau sujeito, o tal reverendo!
> - Mas, com certeza não foi por maldade que o recolheu à sua proteção.
> - Não sei. Talvez!...
> Emílio olhou mais atentamente para o filho e disse sorrindo:
> - Tens as vezes coisas que me surpreendem. Com quem aprendeste tu a desconfiar desse modo dos teus semelhantes?
> - Contigo. Não me tens dito tantas vezes que gente deve desconfiar de todo o mundo?
> - Para não sofrer decepções a cada passo.. exato!
> - E que, no caso de erro, é preferível sempre nos enganarmos contra, do que a favor de quem quer que seja!...

> - De certo. O homem deve sempre colocar-se superior a tudo e fazer por dominar a todos. O mundo meu filho, compõe-se apenas de duas classes - a dos fortes e a dos fracos; os fortes governam, os outros obedecem. Ama aos teus semelhantes, mas não tanto como a ti mesmo, e entre amar e ser amado, prefere sempre o último; da mesma forma que deves preferir sempre - dar, a pedir, principalmente se o obséquio for de dinheiro.
> - Achas mau que eu seja amigo do Coruja?
> - Ao contrário, acho excelente. *Essa escolha, entre tantos colegas mais bem parecidos, confirma o bom juízo que faço do teu orgulho, e mostra que tens sabido aproveitar-te dos meus conselhos*.
> - Não compreendo.
> - Também ainda é cedo para isso. É preciso dar tempo ao tempo. (*O coruja*, pp. 49-50) [grifos meus]

Os conservadores eram favoráveis ao trabalho assalariado (baseado no apadrinhamento) e os liberais escravocratas? Teobaldo "assalariou" André e com isso conseguiu explorá-lo mais que a um escravo e também o obrigando a emprestar-lhe dinheiro sempre que ele, Teobaldo, necessitava? Estaríamos no mesmo ponto de minha interpretação do conto "O caso da vara": uma pequena burguesia sustentou a coroa durante um determinado período, sendo essa pequena burguesia quem impunha, em realidade, o trabalho escravo, mas que também era chantageada. Talvez seja essa a crítica de Aluísio a Machado, pois André, *no romance*, não escraviza ninguém. Ele é escravizado, roubado (os seus escritos e o seu dinheiro) e *por causa* de Teobaldo, é obrigado a destruir a vida *dos seus*.

Um paralelo: da mesma forma como Teobaldo jamais deu os créditos reais às notas de André (- São minhas! resumiu Teobaldo, guardando na algibeira as notas do Coruja, p. 293) ele pode ter simplesmente não ter dado os créditos àqueles que lhe narraram as histórias de "terceira pessoa" como o discutido acima.

Ou seja, se lido como tenho lido o romance, o pai era um escravista, mas Teobaldo começa a se apoiar numa classe média, numa pequena burguesia. Durante a Guerra do Paraguai, ao casar-se com Branca, a Monarquia virou as costas para a pequena burguesia, o que causou o início do processo republicanizador, e se apoiou num sistema financeiro, Branca. A literatura tem a capacidade de transmitir essas informações de maneira complexa, sob o crivo da interpretação, e que nos obriga a refletir e buscar formas novas de justificação, a ela, literatura, nos compêndios de história.

Mas, se não for gratidão, o poder de Teobaldo sobre André seria devido a interesse e submissão (ou opressão) política.

Uma das ocupações de André na escola era a de ordenar os livros da biblioteca. Ali Teobaldo (acho que Aluísio apenas revela como o pensamento romântico vê os naturalistas) faz várias críticas mordazes a sua personagem (inclusive citando Machado de Assis: catalogar a biblioteca era sua ideia fixa), ao desejo obsessivo, pouco inteligente, de um positivismo tacanho de querer catalogar o mundo ("afigurava-se-lhe que, catalogando todos aqueles livros em um só, vê-los-ia disciplinados e submissos ao seu governo" (...) p., 30) e da falta de um *princípio ordenador*, proposto por Teobaldo, que obviamente o possui. Ou seja, o discurso ataca o pensamento de totalidade burguesa, via trabalho e ciência empírica. E pode ser uma metáfora das duas formas de organização governamental em confronto.

A essa descrição outra se associará, quando os compêndios de André receberiam uma moldura "literária". Não vejo aí uma crítica à oratória vazia (pelo menos não apenas), pois a oratória de Teobaldo tinha, no fim das contas, o conteúdo dos estudos de André: é uma discussão metalinguística (ou da necessidade do linguístico para a obtenção e organização do conhecimento) que, ao tratar de assuntos históricos (como no caso, *O Coruja*?) deve ter uma forma (literária?). Ou melhor, de como o literário deva tratar o histórico. E, principalmente, o de dar (e reconhecer a) uma orientação política aos (dos) "fatos". Não existe discurso imparcial. O que embutiria uma crítica tanto ao narrador romântico, com sua "impessoalidade comentadora" olímpica, (aquela que estabelece todas as assertivas um tanto descabidas e artificiais do romance, porém, revelando interesse nesse descabimento) quanto ao narrador naturalista obtuso.

E vemos uma interessante relação entre a crítica (de Aluísio ou de Teobaldo?) de se fazer um estudo em ordem cronológica, que dialoga com a maneira como eu estou lendo o romance.

> (...) a de fazer um epítome da história do Brasil, em que se expusessem os fatos pela sua ordem cronológica.
> Nesse trabalho de paciente investigação revelava-se aquele mesmo cabeçudo organizador do catálogo do colégio; continuava o Coruja a pertencer a essa ordem de espíritos, incapazes de qualquer produção original, mas poderosíssimos para desenvolver e aperfeiçoar o que os outros inventam;

> espíritos formados de perseverança, de dedicação e de modéstia, e para os quais uma só idéia chega às vezes a encher toda a existência. (p. 123)

Conteúdo, princípio ordenador, forma, indutivo, dedutivo: como estudar o brasileiro se não for por sua história? E o que é História? E o que é o fazer histórico pela literatura? E se o romance final for, Teobaldo narrador, o resultado dos "trabalhos" históricos de André "floreados" por Teobaldo, o que explicaria as partes não vivenciadas por Teobaldo? E se a história do Brasil de André for a sua biografia, sendo assim, um romance burguês, agora descaracterizado por Teobaldo? Romance, em parte, tirado de sua ordem cronológica, numa organização original? Depois da crítica aos processos dialógicos, crítica ao discurso pós-moderno?

Venho afirmando que a narrativa de Aluísio, em muitos momentos, no que tange à cronologia, é bastante obscura, e que tal obscuridade poderia ser fruto de insegurança no tratar tanto do assunto histórico quanto na utilização da técnica. Contudo, a segurança com que tratou da cronologia nos momentos da Guerra do Paraguai contrasta demasiadamente com o caos cronológico inicial para que seja "incapacidade" ou "desinteresse" com essa técnica.

Por isso faço uma proposta de leitura, *da qual estou totalmente convencido*, porém impossível de comprovar, não por irreal, mas apenas por *não vê-la confirmada no texto*. Pode ser que aquele emaranhado de datas e personagens tenha sido propositadamente assim articulado por Teobaldo para manipular o passado **nacional**, fazendo-o confundir-se com sua própria pessoa como seu ser **patriótico** e **fundador**, especialmente se pensarmos que são de propriedade de André e reflexos da discussão sobre ordem cronológica: a história, em ordem cronológica (realismo/naturalismo) de André desmentiria o discurso caótico (romântico, com um princípio organizador original) de Teobaldo. O passado aristocrático/romântico é mítico e atemporal. Os sujeitos são cíclicos (daí a duplicação de pai para filho), além de estabelecidos em linhagem. Então Teobaldo poderia, facilmente, agrupar **todo** o passado em torno de si, numa narrativa cronologicamente caótica, mas que reunisse os marcos históricos nacionais em função dele mesmo.

Na Guerra do Paraguai, a cronologia perfeita e lógica pode revelar o mundo laico burguês (baseado no econômico) de uma história sem sentido que começa a tomar vulto e dividir o poder e a cobrar explicações coerentes dos

atos governamentais. Ou, o momento da Guerra é econômico, então a cronologia é uma crítica a essa fundamentação para a vida das pessoas. Mundo burguês (cronológico) igual a guerra.

Desta forma, e a partir dessa leitura, o hibridismo de Aluísio, tão bem apontado e discutido por tantos críticos, não seria fruto do reflexo da sociedade em sua obra, pois a sociedade não é nem romântica, nem naturalista etc., e sim a análise da sociedade o é: ou melhor, o discurso (ideologia) que analisa o é. Vejo esse hibridismo como um grande trunfo ideológico ou estético, ou seja, reflexo da mentalidade de Aluísio na obra, implicando Aluísio saber exatamente qual a função da literatura de maneira geral e, principalmente, qual a "função social" de sua literatura: desmascarar o discurso (e a literatura) do poder monárquico.

Lido esse hibridismo como uma forma consciente de Aluísio de cruzar, no espaço literário de seus romances e de suas obras, os diversos discursos literários (na realidade políticos) que percorriam os romances daquele tempo, temos um homem com uma capacidade ímpar de percepção da sociedade. Nesse diapasão, o hibridismo passa a ser uma arma de denúncia dos discursos do poder monárquico. E de proposição republicana: um concurso entre eles. Assim há uma única voz no romance, a de Aluisio, "autoritário", ridicularizando o discurso monárquico e valorizando o republicano/positivista. Seguindo Fanini: "O discurso romântico (...) está sendo sepultado pelo escritor." (Fanini. 2005: p.123)

Se minha leitura estiver certa, temos um romance que, com todos os defeitos formais (agora até duvido deles), teria uma estrutura ideológica e estética impressionantes; e se pensarmos que foi um rapaz de 28 anos (e depois com 34, no livro, Machado aos 39 escreveu *Iaiá Garcia*) quem a escreveu, em poucos meses, em folhetim, a capacidade de Aluísio se torna proporcional à perda que tivemos, quando parou de escrever. O contraste entre a "ruindade" da forma (mesmo que proposital e se é que essa ruindade existe) e a complexidade do conteúdo, para mim, só se explica(ria) pela penúria financeira de Aluísio.

Apenas como contemporização, penso que, se não aceita a ideia de ser Teobaldo o narrador, temos que, pelo menos, fica claro não ser Aluísio o narrador e de não ser o narrador um naturalista: ou seja, mesmo não sendo

Teobaldo o narrador, o narrador é um romântico, Aluísio dá a pena da narrativa a um narrador romântico. O que, estruturalmente, pouco modifica a obra.

Finalmente me arrisco a uma teoria, que desenvolverei em Graciliano: Por que Aluísio parou de escrever? Para mim, com a Proclamação da República, seu tema, a paródia do discurso romântico-monárquico acabou. E por ter saído do Brasil, talvez não tenha tido a chance de efetuar o movimento que creio Caminha estava trilhando: criticar, defendendo, a sua classe, e o descarrilamento dos projetos republicanos, como creio, *Tentação* aponta.

Creio que foi isso que ele viu em Machado: que Machado criticava a Monarquia, sendo Machado um monarquista, para corrigi-la, salvá-la: a melhor crítica e a mais verdadeira é aquela que fazemos a nós mesmos e a nossos pares, pois interessados em melhorar e sabedores das suas contradições: como diria Graciliano, só podemos escrever aquilo que somos. E especialmente se o criticado é quem fala. Atacar diretamente é difamação e oposição, então deixe que ele se ataque, dando-lhe a voz, e se explicando ao mesmo tempo e indiretamente, destruindo a si mesmo, mas sempre, uma justificativa: em *Quincas Borba*, querendo ou não, Sofia e Palha, os burgueses, são os vilões, e o livro, quem escreve é Rubião, em primeira pessoa.

Capítulo 4: Alegoria histórica em *Caetés*

Dado quase que de comum acordo — inclusive, dizem, por Graciliano Ramos — como um romance menor, *Caetés*[28], escrito entre 1925 e 1928 (datas não inteiramente comprovadas) e publicado em 1933, após uma saga editorial de mais de três anos, independentemente de sua qualidade, pode ser tomado como prova de um projeto de alegoria histórico-política do escritor alagoano, lendo-se esse romance em função de *São Bernardo*[29], seu segundo romance.

Porém, uma ressalva: se Graciliano não achava o romance bom, por que o publicou cinco anos após seu término, corrigindo seus erros neste longo período de incubação, se entre a publicação de *Caetés* e *São Bernardo* a diferença é de apenas um ano, e sendo de quase quatro anos, aproximadamente, a distância entre a proposta de publicação e sua efetiva publicação? E *São Bernardo* já estava quase pronto quando *Caetés* foi lançado, o que resolveria a discussão de Carlos Nelson Coutinho: Graciliano teria, em 1930-33 podido "corrigir" *Caetés*, segundo sua "nova" maneira de escrever e pensar, já que a publicação se deu no seu "novo" momento, *após* sua passagem como prefeito e a Revolução de 30. E se *São Bernardo* foi escrito em aproximadamente dois anos, por que não reescrever *Caetés* em três/quatro?

Várias coincidências unem seus dois primeiros romances. Inicialmente, e seguindo informações não muito confirmáveis do autor, ambos teriam sido desenvolvidos a partir de contos: de *Caetés* não se sabe qual o nome do conto e *São Bernardo*, de um conto não publicado (e inédito), datado de 1924, intitulado "A carta". Paulo Honório, protagonista de *São Bernardo*, escreve sua biografia, em dois momentos: o primeiro, baldado, em outubro-novembro de 1930 e o segundo de março a julho de 1932, sendo esse segundo momento o mesmo momento em que Graciliano Ramos escreve parte de *São Bernardo* entre março e maio de 1932, *durante* os fatos revolucionários de 1932, sendo posteriormente finalizado entre agosto e novembro do mesmo ano. *São*

[28] Para fins de citação usarei a 12° edição Editora Record.
[29] Em alguns momentos usarei a abreviação *SB*.

Bernardo foi redigido no campanário da igreja de Palmeira dos Índios, espaço físico de *Caetés*.

Para que minhas intenções quanto ao estudo de *Caetés* fiquem bem claras, e para provar que ambos são romances com a mesma estrutura, trago a cronologia de *São Bernardo*, base para o seu entendimento, *da maneira como me propus*.

> **1831/32 -** Nasce Margarida. Criação da Guarda Nacional. **Informações agrupadas nos capítulos 3 e 10.**
> **1850 (19 de setembro)** - Nasce seu Ribeiro. Reforma da Guarda Nacional. **Informações obtidas no capítulo 7.**
> **1881 -** Nasce Paulo Honório. **Narrado no capítulo 3**.
> **1881-1886 -** Anos sem memória da infância de Paulo Honório. **Promulgação** da República: Lei Saraiva. Lei Sinimbu. Proibição do tráfico intra-provincial. Início da importação de colonos europeus. **Narrado no capítulo 3.**
> **1886-1899 ou 1900 -** Vida de puxador de enxada. **Narrado no capítulo 3**
> **1899/1900 -** Esfaqueamento de João Fagundes. Política de governadores. **Narrado no capítulo 3**.
> **1903/1904 -** Saída da cadeia. Vida de cigano/cangaço. **Narrado no capítulo 3.**
> **1918 -** Volta a Viçosa. **Narrado no capítulo 4.**
> **1919 (janeiro ou março) -** Compra de São Bernardo. **Narrado no capítulo 4.** (a ser comprovado)
> **1919/1920 -** Dois primeiros anos de proprietário, anos difíceis da administração. **Narrado no capítulo 5/6.**
> **1921 (janeiro ou março) -** Morte de Mendonça. **Narrado no capítulo 6.**
> **1921 (janeiro ou março) –** Encontro com seu Ribeiro. **Narrado no capítulo 7.**
> **1926 (janeiro/março) -** Salto de cinco anos: visita do governador. **Narrado no capítulo 8.**
> **1926 - 1927 -** Margarida/Madalena, decisão de casar. **Narrado nos capítulos 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,16.**
> **1927 -** Janeiro. Casamento. Entrada de Getúlio Vargas no governo como Ministro da Fazenda. **Narrado no capítulo 17.**
> **1927(1929?) -** brigas e nascimento do filho. **Narrado nos capítulos 18, 20, 21, 22, 23.**
> **1929 - 1930 -** Início dos ciúmes até a morte de Madalena. Decisão de Getúlio de se candidatar à Presidência. **Narrado nos capítulos 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31.**
> **1930 -** Morte de Madalena, derrota de Getúlio nas eleições de março e Revolução de 1930, em outubro/novembro. Dois capítulos escritos. **Narrado nos capítulos 31, 32, 33, 34.**
> **1931 -** Crise. **Narrada no capítulo 35.**
> **1932 -** Escrita do livro (de março a julho). Margarida completa cem anos. A 9 de julho de 1932 Paulo Honório termina o romance e inicia a

Revolução de 1932. **Narrado nos capítulos 1, 2, 19 e 36.**

Madalena deixaria de ser a socialista boa e caridosa para se transformar numa alegoria do trabalhismo e de Getúlio Vargas; suas propostas de mudanças são da *Carta del Lavoro*, e a acusação de comunista, sarcasmo: para os coronéis, segundo Graciliano, até propostas de mudanças fascistas (que tentavam "amenizar" o conflito entre capital e trabalho) eram coisa de comunista. O casamento de Madalena e Paulo Honório seria a alegoria da entrada de Getúlio Vargas no governo Washington Luís em 1927, uma aliança política. Qual a diferença entre uma *estória* de "amor" de um "fazendeiro" por uma "professora", em um **tempo qualquer**; e da História da "aliança" e *confronto* de um "coronel" com uma "normalista" (metáfora da modernização do Brasil via voto) em um tempo determinado "baseado em fatos reais": 1927, 1930 e 1932? E para um romance social que se dá na década de 1920, na República dos Coronéis, é interessante notar que a palavra coronel simplesmente não é mencionada.

É praxe começar a análise de um romance fazendo-se um pequeno resumo da obra, resumo que, enquanto refresca a memória daquele que irá ler a análise — ou pelo menos a isso se proporia —, mostra as intenções do crítico. Por mais parcial que sejam as escolhas e a ênfase dadas, esse resumo sempre reconstitui a obra como ela é, de maneira geral, conhecida. O meu resumo aqui será já a minha conclusão da obra, acoplado à cronologia proposta, que tentarei comprovar, sendo esse resumo uma leitura que não irá dar ao leitor uma rememoração muito convencional de *Caetés*, além de apresentar algumas conclusões pouco comprováveis na minha análise.

> **1920** — Chegada de Evaristo Barroca a Palmeira dos Índios, provavelmente em janeiro. Meses depois de sua chegada, ainda em 1920, Evaristo conhece Valério, e ambos tramam a morte da família deste, executada por Manuel Tavares.
> **1921** — Janeiro — Valério fica órfão e em seguida perde a herança para Evaristo via Felícia. Começa a escrever o romance. Entre março e novembro, provavelmente em julho, João Valério entra na firma Teixeira.
> **1922** — Revolta do Forte. Fim da Guarda Nacional. Participação de Nicolau Varejão.
> **1923** — Janeiro — João Valério se apaixona por Luísa. Sabemos que quando os dois se conheceram Luísa "já era de Adrião". De qualquer forma, foi apenas dois anos depois de ser contratado, que se apaixona

pela mulher do patrão, portanto em 1923, três anos antes dos beijos. Deve-se dizer aqui que os dois, Valério e Luísa têm a mesma idade, e que quando Valério ficou órfão eles contavam menos de 20 anos**.**

1926 — Janeiro — Vitorino, aliado a Evaristo, tenta articular com Luísa através de Valério, para derrotar o irmão, Adrião, que é recusado por ela. Neste momento, Evaristo conta com o apoio de vários correligionários e/ou amigos seus: Pinheiro, Nazaré, Vitorino, Clementina, Marta Varejão. Por causa dos beijos em Luísa, Valério se ausenta (ou é expulso) do casarão. Volta a escrever o romance iniciado em 1921, mas que havia semanas que não punha nada nele, o que comprova que ele nunca abandonou por inteiro esse romance. Primeiro conselho para se casar com Marta. Recebe, por esse tempo Evaristo, e consegue que seus artigos sejam publicados.

Capítulos 1, 2, 3, até metade do quarto.

1926 — Fevereiro — não narrado — carnaval. Valério investe em Marta Varejão, mas também é repelido por estar ela interessada nos amigos de Evaristo. Segundo conselho?

Informações espalhadas pelo texto.

1926 — Fins de fevereiro/março/abril — Evaristo é candidato e começa a colocar seus amigos no poder. Jantar onde Valério é preterido ou momento de derrota. Cena na redação; conversa com Isidoro, terceiro conselho. Isolamento. Eleições. Tempos depois, convite para retornar ao casarão; num sábado, partida de Evaristo, já deputado; num domingo, retorno ao casarão. Nesse período Valério está interessado em Marta Varejão, e teria se associado a ela caso ela o tivesse procurado. Volta a normalidade em Palmeira.

Segunda metade do capítulo 4, capítulo 5, 6, 7, 8 e 9.

1926 — Novembro — capítulo 10 — festa de Evaristo e conversa com Luísa. A vitória de Evaristo não foi suficiente para se atingir o verdadeiro objetivo do movimento. A destituição de Adrião. Aqui se vê a revalorização de Valério, também ele acionista da empresa. Vitorino tenta empurrar-lhe a filha; Luísa, Clementina; Pinheiro, Marta Varejão. Mas quem consegue a aliança é Luísa. Em realidade, nesse dia, Valério muda de lado e se associa aos inimigos de Adrião.

1926 — 19 de dezembro — Nicolau Varejão conta história e Luísa vai ao sapateiro.

1926 — 20 de dezembro — capítulo 11 — conversa na redação do *Semana* com D. Josefa.

1926 — 21 de dezembro — capítulo 12 — festa em casa de Vitorino.

1926 — 22 de dezembro — capítulo 13 — doença de Adrião e bebedeira de Valério.

1926 — 22 de dezembro à noite — capítulo 14 — Valério descobre que Luísa o ama.

1926 — 24 de dezembro — capítulo 15 — noite de Natal, Marta entrega o livro, Missa do Galo.

1926 — 25 de dezembro — capítulo 16 — conversa com o Padre sobre novo emprego.

1926 — 25 de dezembro — capítulo 17 — procissão de Natal.

1927 — janeiro e fevereiro — capítulo 18 — dois meses de desejo por Luísa.

1927 — Princípios de março — capítulo 19 — início do *affaire*. Meses depois, alguém do grupo de Evaristo escreve a carta anônima para denunciar o caso. Valério desconfia de Nazaré, do Neves, do Pinheiro, do Dr. Castro, como pessoas que sabiam do caso.
1927 — Pelo São João — Morte de Adrião. Uma vez consumada a queda, com a morte de Adrião, Valério volta à sua condição de empregado, Luísa e Vitorino assumem a empresa, etc.
1927 — Agosto — Reencontro com Luísa
1927 — Outubro, novembro — Fim do romance.

João Valério escreve o seu *Caetés* no mesmo momento em que Graciliano escreve o *Caetés* dele: entre 1926(5) e 1927(8) e, como em *São Bernardo*, a ação é descrita "aos pulos", sendo composta por blocos. Nos blocos o acompanhamento da cronologia é difícil e dúbio, tendo, normalmente, uma eleição ou processo eletivo ou de troca de poder como pano de fundo: nomes dos meses, distância entre eventos bem delimitada e clara marcação de datas em fases importantes do romance, repetidos à exaustão, mostram que o leitor deve se preocupar com esses dados.

Escrevo agora as conclusões do meu estudo do romance. Seguindo Graciliano (e a comprovação do aqui dito só estará completada ao final do texto de *Angústia*, se é que o estará), em 1920-21, com Epitácio Pessoa, acirra-se no Brasil uma grande manobra política, que já vinha se desenvolvendo, digamos, desde sempre, tendo, no entanto, maior destaque a partir da Proclamação da República no geral e na década de 1910 em particular: a industrialização brasileira e a republicanização da nação. O processo industrializador tem dois vieses. O agro-industrial (ilustrado na figura de Delmiro Gouveia), que propunha uma industrialização e "modernização" *na* fazenda; e um processo industrializador urbano. Aos dois se opunham as forças não modernizadoras. A industrialização urbana era incentivada tanto pelo capital externo quanto pelo capital excedente do café. Os Barões do café iniciaram um movimento de investimento na cidade (especialmente em São Paulo) aplicando seus ganhos na indústria, comércio, bancos e serviços. Esse movimento sofreu forte resistência do Partido Conservador (contribuindo para os paulistas terem ficado 20 anos alijados da presidência da República, jogando açúcar (e charque) na teoria do café-com-leite, recuando o embate à derrota paulista de Bernardino de Campos, em 1906, que seria o quarto presidente paulista consecutivo) e dos coronéis tradicionais, ligados à assim

chamada cultura do açúcar.

No governo Arthur Bernardes (a partir de agora vejo Adrião como uma figuração ou alegoria, tanto de Bernardes quanto de Borges de Medeiros, ou, uma espécie de figuração dos sentimentos embutidos no Partido Conservador ou afins) teve seu governo fortemente atribulado justamente pelos levantes "paulistas" de 1922, 1924 e 1926, Semana de Arte Moderna e as colunas, sendo esses movimentos agora vistos como direta insatisfação dos Barões do café urbanizadores. Este grupo "revolucionário" vencerá a eleição de 1926 com seu representante Washington Luís (que na minha leitura de *Caetés* será alegorizado na figura de Evaristo Barroca). Seu processo modernizador, de um coronelismo citadino e industrial, terá dois flancos expostos: um óbvio, a criação de um proletariado, sempre sensível às ideias socialistas, que, se podia erodir o processo industrializador capitalista tradicional, inviabilizaria completamente uma relação "campesina/coronelista" na cidade. Outro flanco, com esse movimento, uma classe média seria criada, essa totalmente incontrolável pelo coronel, com médicos, professores, advogados, engenheiros, mas também administradores, motoristas de ônibus, trabalhadores dos serviços essenciais (luz, água, gás, esgoto), trabalhadores dos outros serviços (funcionários públicos, bancários), além de artistas, telefonia, consertos e tantos outros.

Assim, o Partido Conservador criou em seu bojo um movimento que cooptasse (e incentivasse para controlá-los) esses sentimentos (especialmente os da classe média) evitando que o processo empreendido pelos Barões se desse de maneira tranquila, por um lado, e por outro, que o movimento (na época anarquista), que se colocava ao lado do proletariado, se alastrasse para essa classe média, além de poder também, controlar os sindicatos. E é isso que explica Luísa (que vejo como alegoria dessa força política, o trabalhismo) estar, "desde sempre" ligada a Adrião, pois o trabalhismo (Vargas) nasce dentro do partido de Borges de Medeiros. Mas essa força, mais cedo ou mais tarde, se rebelaria contra o Partido Conservador, o que acontece (de certa maneira) em 1923 (momento em que Valério se apaixona por Luísa), com a Revolução gaúcha e em 1926, quando o embate nacional passa a ser entre trabalhismo e PRP, levando o Partido Conservador, como força decisiva, quase que ao desaparecimento, passando seu comando a Getúlio Vargas em 1928.

De modo geral, há uma forte semelhança entre o que ocorre em *Caetés* e o processo gaúcho de 1923 a 1926-7.

Ao final da tese espero conseguir comprovar um pressuposto que desde já me utilizo: Graciliano vê o coronel como um duplo ignorante/culto, conservador/modernizador, violento/democrático. E aqui vejo esse duplo nas figuras de Adrião/Vitorino, sendo Adrião o coronel do tipo conservador (o Mendonça de *São Bernardo*) e Vitorino o modernizador (Salustiano Padilha, também de *São Bernardo*), sendo Paulo Honório uma espécie de fusão entre eles, ou ele também uma figuração de Washington Luís. O romance passa a ser o pêndulo efetuado por Valério entre esses dois tipos de coronéis: ora é fiel a Adrião, ora a Vitorino, estando todos eles sempre pressionados pelo coronel modernizador do Sul. Nesta minha leitura, interpreto o romance como a descrição das atitudes tomadas pelos pequenos (e grandes) coronéis nordestinos diante desse quadro. Pela análise de Graciliano, Valério tentou num primeiro momento (1921) se atrelar ao movimento dos coronéis do café (Evaristo), que empreendiam a urbanização e modernização, mas, depois de roubados e rejeitados, se uniram às forças contrárias ao desenvolvimento industrial na "cidade" (Adrião), porém sempre flertando com coronéis mais amenos (Vitorino). No processo eleitoral de 1926, que em *Caetés* se mostra como ruptura, o romance descreve a vitória dos coronéis mais amenos e a "morte" do mais conservador. Valério, que admira e talvez se identifique e inveje Adrião, se associa a Vitorino *antes* dos beijos, tendo como missão retirar Luísa do jugo de Adrião e assim vencer a contenda que travava contra o "irmão", aí, provavelmente, sendo Vitorino aliado a Evaristo. Após seu fracasso de aliança com Vitorino (por não ter alcançado seu objetivo de conquistar Luísa, não teve força para se confrontar com Evaristo e também não parece ter percebido que ele era apenas um elemento de manobra para a candidatura do advogado), Valério tenta uma aliança direta com Evaristo, ao flertar com Marta no carnaval, incursão que também dá com os burros n'água, isolando-se do quadro político daquele momento. Reintegrado posteriormente ao grupo de Adrião, desta vez consegue se aliar a Luísa, (numa posição aparentemente bem subalterna) Luísa agora forte o suficiente para tentar ela mesma assumir o poder, colocando-o com Clementina/Nazaré. Mais uma vez Valério erra seus cálculos políticos e, depois de abandonar Clementina (que se associará a

Castro, o que levará Miranda para o lado de Evaristo, enfraquecendo Luísa) é cortejado agora diretamente pelo grupo de Evaristo, via Marta e Mendonça, pela época do Natal. Com sua negativa (talvez tenha aceitado) nesse momento de se aliar a Evaristo, outra vez Valério fica isolado. Dois meses depois aceita uma aliança direta com Luísa. Nesse momento tenta derrubar Evaristo pela chantagem do Manuel Tavares. No entanto, ao ser a aliança delatada, abandona Luísa, e pretende se aliar outra vez ao grupo de Evaristo via Mendonça. Talvez por ser sua posição ali muito subalterna e por se saber roubado e enganado (jogo do pôquer), não sabia dos macetes da nova política, se volta para Vitorino, mata Adrião, se afasta definitivamente de Luísa e acaba numa posição parecida àquela em que se encontrava no começo do romance.

Se a cronologia do romance é fundadora da narrativa e definidora da ação, ou melhor, se os personagens e suas ações dependem da cronologia à qual estão vinculados, então, na periodização estará a definição do personagem por critério autoral: seu tipo historicamente "datável". Seu valor romanesco é dado por esse posicionamento. História no seu conceito último (ou primeiro): historiar é datar e periodizar.

Já se disse que no primeiro capítulo há uma enxurrada de personagens. 14 ao todo. A entrada em cena desses personagens segue uma "antiguidade" na estrutura política: (Valério), Adrião (que jogava xadrez, jogo dos reis e do poder, com Miranda Nazaré), Luísa, Vitorino, João Valério, D. Engrácia, Neves, Nicolau Varejão, Evaristo Barroca, etc. O romance começa, pois, quando João Valério (narrador de primeira pessoa) dá dois beijos no "cachaço" de Luísa, mulher de Adrião, dono de um estabelecimento comercial exclusivo de derivados de cana-de-açúcar (álcool, açúcar, aguardente e "cachaço") no qual trabalha; dados "**no calor de janeiro**". (p. 13).

No capítulo 2, que se passa no dia seguinte aos beijos, ficamos sabendo que Luísa calara sobre o episódio. Em realidade, o capítulo é dedicado a D. Engrácia (sua fortuna, sua posição religiosa [política]) e sua enteada, Marta Varejão. D. Engrácia deixa seu dinheiro depositado no estabelecimento de Adrião, o que o transforma numa espécie de banqueiro também. Na discussão sobre esses depósitos nota-se uma divergência entre Adrião e Vitorino, seu irmão, na condução dos negócios, apesar dos elogios de Valério a Adrião. E nos informamos que Valério tem um romance na gaveta.

No capítulo três, aparentemente uma semana depois dos beijos (p. 16), mas que serem semanas após o beijo, Valério não vai ao serão. Na pensão onde mora, o assunto (tratado de um modo bem naturalista e com ares de machismo) é Clementina (acabara de ter seu primeiro surto no romance) e segundo Dr. Liberato (médico de Adrião) poderia ficar louca por falta de homem. Em poucas linhas lemos sobre fisiologia, desejo e liberação femininos etc. Essas não são, *obrigatoriamente*, ideias de Graciliano, mas sim dos personagens ou do narrador. E temos aí um assunto naturalista, se se quiser ver assim, politicamente articulado: quem se casar com ela se associaria politicamente a Miranda Nazaré (que vejo como uma alegoria do positivismo do Partido Conservador: positivista, antidemocrático). E Isidoro faz a (primeira) sugestão de casamento entre Valério e Marta Varejão (p. 20). Estão presentes, ainda, Pascoal (amante de Maria José, a dona da pensão) e Isidoro Pinheiro. Em comparação com os serões em casa de Adrião, vemos duas sociedades, mesmo que circulantes entre si, divididas: uma classe "dominante" (serões) e uma "classe média", liberal, na pensão. Duas esferas de poder, que interagem e se combatem.

A narrativa (espírita) de Nicolau Varejão (personagem que se torna, mais tarde uma das tendências esquerdizantes do tenentismo, em especial o General Isidoro Dias Lopes) sobre sua vida pregressa (um soldado que lutara na Guerra do Paraguai que, ao reagir a um castigo físico, matou, por isso, um oficial, fugindo, em consequência, primeiramente, para a República Argentina e depois para a Itália, e ali permanecendo 30 anos — o que lhe dá certo ar de Garibaldi às avessas) **data o romance**.

> Como! bradou o Dr. Liberato. Sessenta anos? Não é possível. Setenta com trinta... Caso o senhor tenha morrido e nascido logo que voltou da Itália, não pode ter mais de vinte e seis. E se viveu algum tempo vagando no espaço... Não é por lá que vocês andam quando morrem? Se se calcular isso direito, o senhor está morto, Seu Varejão. (p. 19)

Setenta se refere ao fim da Guerra do Paraguai, trinta ao tempo em que Nicolau Varejão esteve na Itália. Portanto, Nicolau Varejão teria retornado ao Brasil em 1900 e, na melhor das hipóteses, teria 26 anos. O diálogo se dá em 1926. E há o segundo episódio de Varejão (capítulo 11), no qual ficamos sabendo da Revolução de 1922 (Revolta do Forte de Copacabana), de Epitácio

Pessoa e de Siqueira Campos, personagens vivas no momento da narrativa de Varejão: “Vocês não leram nas folhas?” (p. 73).

Após a conversa, Valério vai para o quarto onde resolve, *depois de semanas*, voltar ao livro. Curioso que Valério só escreve, assim como Paulo Honório e Luís da Silva em momentos de derrota política. Valério desmerece o romance dizendo que era uma “prosa chata” e “cheia de erros”. Corrige os erros (como será que ele os reconheceu?) e é resumido em dois parágrafos quase tudo o que se saberá de sua vida pregressa:

> [...]Li a última tira. Prosa chata, imensamente chata, com erros. **Fazia semanas que não metia ali uma palavra**. Quanta dificuldade! E eu supus concluir aquilo em seis meses. Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim! Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, ainda a Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros. (p. 21) [grifo meu]

E mais adiante escreve:

> Corrigi os erros, pus um enfeite a mais na barriga de um caboclo, cortei dois advérbios — e passei meia hora com a pena suspensa. Nada. Paciência. Quem esperou **cinco anos** pode esperar mais um dia. (p. 22) [grifo meu]

No capítulo 4, Valério, ao receber a visita de Evaristo, comenta, bem ao estilo folhetinesco (fraqueza narrativa por parte de Graciliano?), a vida de Evaristo, mas não sem distanciamento e antipatia para com o advogado arrivista.

> (...) **seis anos** que aqui chegou, pobre saído de fresco da academia, sem recomendações, com os cotovelos no fio e os fundilhos remedados. E lá vai furando, verrumando. Grande clientela, relações com gente boa. Construiu uma casa, comprou fazenda de gado e terra com plantações de café, colocou dinheiro nos bancos e veste-se no melhor alfaiate da capital. (p. 28) [grifo meu]

e

> Ia para **seis anos** que conhecia aquele tipo, encontrava-o quase diariamente. Horrível. Empertigava-se para largar trivialidades abjetas, e o pior é que só muito tempo depois de as ter dito me vinha a compreensão de que aquilo não valia nada. (p. 24) [grifo meu]

A visita de Evaristo (chegou a seis anos/ia para seis anos que se conheciam) visava pedir uma opinião (o que Valério pensava do referido

prefeito) e um favor (publicar uns artigos no *Semana* elogiando o prefeito Fortunato Mesquita). Mas ao mesmo tempo em que tenta fazer crer não se interessar por política ("— Com o Prefeito? Que tenho eu com o Prefeito? Isso é política. Eu entendo de política?", p. 25), as outras falas de Valério ("— Ao Mesquita? Que fez ele pelo município, Doutor"; "— Espere lá Doutor. Elogio ao Mesquita? Não convém. O Mesquita é uma besta."; "— Um quartau. (...) E o Doutor vem cantar loas ao Mesquita? De mais a mais Padre Atanásio é levado do diabo...", p. 25) suas falas mostram que para alguém que não entende (e não se interessa) de (por) política, sua resistência foi bastante clara, clara como suas opiniões. E ainda deu a entender que o jornal de Padre Atanásio tinha suas "orientações políticas próprias" e não publicaria os artigos, o que colocaria Valério nas "orientações políticas" do jornal do padre. Aquele que elogia o prefeito se tornará deputado (nova forma de política), aquele que chama o prefeito de quartau (antiga fórmula eleitoral) fica sem nada e o prefeito será destituído por aquele que o elogiou e provavelmente seria mantido por aquele que o chamou de quartau.

Interessante a autoironia de Valério ao confundir o prefeito Fortunato Mesquita com o padeiro Fortunato, apesar de eu desconfiar serem eles uma única pessoa, já que a padaria será reiteradamente aventada em diversas passagens do romance como local toponímico referencial da trama. Se minha opinião estiver correta, para o "político Evaristo", Fortunato é antes prefeito e não padeiro; para o aristocrata Valério, e seu sentimento comunitário, o prefeito Fortunato será sempre o padeiro. E também por achar que o "cavador" advogado Evaristo estaria preocupado com o padeiro, e não com o prefeito: público e privado claramente indefinidos.

Aqui a cronologia pregressa aos beijos do romance está quase que completamente exposta e justificada no texto: estamos em janeiro/fevereiro de 1926. Seis anos antes Evaristo chega a Palmeira dos Índios, pouco tempo depois fica amigo de Valério. Cinco anos antes dos beijos, Valério perde tudo, portanto em princípios de 1921 e seis meses depois começa a trabalhar com Adrião.

Enquanto isso, Evaristo adquire terras, gado, casa e algo mais: **café**. Valério não gosta de Evaristo, chamando-o, inclusive, de ladrão. Graciliano coloca os dois tão diametralmente opostos que se pode perguntar: teria sido

(um) Evaristo o responsável pela derrocada de (um) Valério em 1920-21: chegada de um personagem que revoluciona a situação com a queda de um coronel com laivos de intelectual? Associando a situação diretamente a Padilha/Paulo Honório.

Recordando *São Bernardo*, após narrar sua infância e das suas aventuras no sertão — a vida de cigano — Paulo Honório narra seu retorno a Viçosa, onde inicia o processo de compra da fazenda São Bernardo. Após conseguir enganar Padilha, Paulo Honório **relataria** os dois primeiros anos após a compra (*naquele segundo ano*) e só com a morte de Mendonça, as coisas se resolvem. Após, há o salto de cinco anos. Pensava que Paulo Honório havia comprado a fazenda em 1919, aproximadamente. *Caetés*, no entanto, esclarece o período que está obscuro em *São Bernardo*, como se Graciliano aludisse ao livro anterior como fonte de compreensão do seguinte, dando mais um motivo para sua publicação, mesmo com todos os "defeitos". Evaristo (Paulo Honório) retorna/chega em 1920; no início de 1921 Valério (Padilha) perde tudo, (sendo o "naquele segundo ano" da cena entre Paulo Honório e Mendonça, agora, o início de 1921), enganado por Felícia, de quem nada mais saberemos: falha estética de Graciliano? Seis meses depois Valério (Seu Ribeiro) (só que Valério será sócio e terá oito por cento dos lucros) vai trabalhar com Adrião (Paulo Honório), tendo "flertado" o Mendonça anteriormente. O salto de cinco anos é o tempo entre a perda da herança e os beijos, ou da compra de São Bernardo e a visita do governador. E estamos em 1926, etc. A cronologia mostra o entrelaçamento dos romances no que concerne a estrutura e intenções (histórico/políticas), dando-lhes um caráter de **crônica** dos fatos políticos, alegoricamente estruturados.

Creio ter demonstrado com Paulo Honório, que tenta passar a imagem de *self-made-man*, mas que em realidade sempre esteve ligado ao coronelismo, que ali há realismo político. Mesmo Madalena, que parece ter ascendido por seu próprio esforço, acaba, em realidade, fazendo parte de uma estrutura política ou, é fruto de um *projeto político* (a escola normal) e que mantinha amizade com todos os membros do partido de Paulo Honório.

Em *Caetés*, ao contrário, Evaristo parece não estar ligado a nada: seria um exemplo do que se poderia chamar de **acumulação primitiva de poder político**, um tanto naturalisticamente descrita. E mesmo que imputemos essa

descrição naturalista da ascensão de Evaristo a Valério, Graciliano, até onde minha atenção alcançou, não dá muita informação que contextualize, politizando, a ascensão de Evaristo: a falta de passado (história política) das personagens naturaliza suas vidas e funções sociais, apesar de, "reconhecido" seu papel alegórico, poder-se buscar seus "antecedentes" na história. Mesmo vendo-o como uma figura da modernização na cidade.

Neste ponto (capítulo 4) creio vislumbrar uma "falcatrua" cronológica de Graciliano. Se minha teoria sobre sua forma de escrever está certa, quando Graciliano escreve alguma marca temporal (um dia, num sábado etc.) no início da frase, estabelece-se um hiato temporal. No caso do capítulo 4, após a saída do Evaristo, Valério lê os escritos, não atina em nada, os leva para a redação e os artigos são publicados. Esses artigos impulsionarão a candidatura do advogado-fazendeiro. Então, algum tempo depois ("era domingo", p. 27), que digo agora, se passa após o carnaval, Valério "descobre" que Evaristo é candidato e as sabujices são sua leitura dos artigos já impressos.

Naquele "era domingo", talvez semanas depois da visita, ao caminhar pelas ruas de Palmeiras dos Índios[30], Valério finalmente atina para a manobra: os artigos de "semanas atrás" eram articulação política. Como sempre, Valério, ele mesmo se reconhece como "meio lento":

> Sim senhor, é um alho, pensei. Faz **seis anos** que aqui chegou, pobre, saído de fresco da academia, sem recomendações, com os cotovelos no fio e os fundilhos remendados. E lá vai furando, verrumando. Grande clientela, relações com gente boa. Construiu uma casa, comprou fazenda de gado e terra com plantações de café, colocou dinheiro nos bancos e veste-se no melhor alfaiate da capital. Improvisa discursos com abundância de chavões sonoros, dança admiravelmente, joga o **pôquer** com arte, toca flauta e impinge às senhoras expressões amanteigadas que elas recebem com deleite. Tem recursos para conciliar dois indivíduos que se malquistam, ficando credor da gratidão de ambos. Como advogado, sabe captar a confiança dos clientes e, o que é melhor, a confiança das partes contrárias.
> — Boa tarde Doutor.
> Era uma prova da perícia do Evaristo: o administrador da recebedoria, que passava pela calçada fronteira, macilento, com a mulher de banda, enorme, apertada num vestido de xadrez.
> Ofereceram ao Evaristo aquele cargo de administrador. Agradeceu e indicou para o lugar um colega cheio de necessidades. Naturalmente ganhou com a indicação, pois os negócios lhe andaram sempre de vento em popa. **E estava à bica para deputado estadual**.

[30] Gostaria de ressaltar a toponímia da narrativa: Rua dos Italianos (fascismo?), Praça da Independência, Quadro, cinema, padaria (do Fortunato, padeiro) e Rua Floriano Peixoto, onde reconhece o talento do Evaristo: a república e seus bacharéis. O cinema, carro, eletricidade, luzes, usina etc. mudanças tecnológicas que estão em curso em Palmeira dos Índios.

— Sim senhor, disse comigo. Deputado! (p. 28)[31] [grifo meu]

O Doutor, amigo de Evaristo, não devolve o cumprimento de Valério. Nesse trecho ficamos sabendo que Evaristo é candidato, havendo, pois, um processo eleitoral paralelo aos beijos, dando a verdadeira dimensão da trama: sua ascensão política (já com amigos em cargos de comando).

Valério se dirige a um jantar em casa de Vitorino, mas diz também que Isidoro queria lhe falar. Mas se Valério temia ir à casa de Adrião com vergonha de Luísa, por que ir até a casa de Vitorino, sob o risco de encontrar a cunhada do anfitrião? Pelo menos este receio ele não o expressa. Para ir tão despreocupadamente, Valério deveria saber que Adrião e Luísa não teriam sido convidados. Por que Vitorino faria um jantar sem convidar o irmão, o mandatário da cidade, em pleno período eleitoral e justamente no dia em que seu irmão costumava fazer seus serões, domingo? E qual a importância de haver um jantar (não narrado) na casa de Vitorino? Mostrar que Valério estava alinhado com Vitorino e que este não "convidara Adrião". Nesse jantar foi articulada a candidatura de Evaristo (Vitorino, contando com o apoio de Valério e aliado a Evaristo em oposição a Adrião), sendo Valério preterido pelo advogado, creio, neste jantar. Com os beijos, penso agora, dados como articulação política "pensada" também por Vitorino, Valério foi expulso da casa de Adrião. Mas com seu preterimento em favor de Evaristo, Valério se afasta de Vitorino, e se isola.

O capítulo 5 vai narrar Valério no jornal *Semana* de Padre Atanásio. Além do aspecto da ignorância (como se escreve eucalipto? E da questão do estrangeirismo do y [uma bifurcação ("confluência") política?], um produto para exportação ou produção burguesa e suas relações com a nova forma majoritária de cultura, o papel impresso) temos o problema de plantar eucalipto no Nordeste e perto do açude, por consumir muita água, sendo muito irônico, pois, troca "comida" por "informação" ou "papel" (moeda) além de sustentar uma forma indireta de comunicação entre poder, cidadão e mercadoria. Talvez estejamos diante de uma descrição (metafórica, claro) dos métodos para se manter a assim chamada indústria da seca e da seca sustentar a

[31] Interessante: o "Boa tarde Doutor" deve ser de Valério para o administrador, colega de Evaristo e provavelmente advogado também. Mas não parece haver resposta do tal amigo.

imprensa/política (eucalipto/papel) e de "causar" o êxodo rural que "alimenta", pela fome e seca, de mão-de-obra, a nascente indústria paulista. Fortunato, além de quartau parece ser mal assessorado. Ou, se se quiser, bem assessorado, pois o assessor é Evaristo. Na redação do *Semana* (ironia à Semana de Arte Moderna?), Padre Atanásio fala dos artigos:

> — O advogado, homem, esse Evaristo. Também **você não percebe nada**. *Foram os artigos*, João Valério, *aqueles artigos*. É cavador. Deputado, hem? Não foi senão isto. Os artigos. Quem havia de supor?
> — *Eu conheci logo que ele me mostrou os originais, acudi*. Aquilo não mete prego sem estopa. Não lhe invejo o gosto. Tanta chaleirice, tanta baixeza, por uma cadeira na Câmara de Alagoas. É um pulha. Antes ficasse aqui, explorando os matutos, que fazia melhor negócio. Um idiota.
> — Está enganado, retorquiu Isidoro. Tem talento. *Entra deputado estadual* e sai senador federal. Vai longe. Em três anos será para aí um figurão. (...). Inteligência, e muita, é que ninguém lhe pode negar. (p. 30) [grifos meus]

O diálogo mostra que já há "algum tempo" que os artigos haviam sido publicados e que a notícia de ele ser quase deputado é "consequência" dos artigos. No dia da visita, Valério nada percebera, mas no "era domingo", por *conta do doutor*, descobre a candidatura e na redação ele *é informado* da "origem" da cavação (o doutor): os artigos: você não percebe nada?

Para esse "trambique" proponho uma resposta: os beijos se deram em janeiro e a eleição, (já que estamos em 1926) é, muito provavelmente, a de 1° de março. Valério ("ajudado por Graciliano") estaria disfarçando o verdadeiro motor de sua ação: a eleição, na qual ele foi o candidato derrotado (ou preterido) pelo furacão Evaristo.

Vou montar um esqueleto cronológico desse momento, para mostrar o quanto ele é importante, mas que só se completará páginas adiante.

Depois de deixarem as dependências do jornal, Isidoro e Valério caminham pelas ruas[32] da cidade. Isidoro pergunta a Valério se havia pensado "no que lhe disse[ra] ontem?" (p. 32), sendo "ontem" o dia do jantar. A história de ontem é sobre o sapateiro (da qual Valério havia se esquecido, mostrando a distância política entre ele e Luísa e os outros), havendo ainda a história do empréstimo pleiteado por Isidoro, do qual Valério se mostra um intermediário não muito confiável, empurrando assim Isidoro para Monteiro, amigo de

[32] Mostrando mais espaços bastante interessantes, com nomes alegóricos, da cidade: usina elétrica, bairro de prostituição, rua de Cima, alto dos Bodes, Pernambuco Novo.

Evaristo: a antiga estrutura não tem capital para enfrentar a nova.

Assim, num dia qualquer recebe a tal visita de Evaristo, vai à redação e deixa os artigos. Talvez semanas depois, no “era domingo”, e depois do carnaval, Isidoro o procura pela manhã, e à noite vai jantar e fala com Isidoro. Na segunda-feira, quando *novos* artigos do advogado estão indo para o prelo, “descobre” as consequências dos artigos *anteriores*. Sai com Isidoro da redação e, passeando, conversam sobre o tal assunto do dia anterior, na casa de Vitorino.

O problema (ou solução) está quando Valério diz, no capítulo 5, que era a **terceira vez** (p. 34) que Isidoro falava de Marta, mas só temos duas sugestões até então.

> — E por que não? Que diabo pode ela querer mais? Você é bem-apessoado, tem boas relações, sabe escrituração mercantil e um bocado de aritmética. Oh! demônio! Lá se apagou a luz. (p. 35)

O “ela” é Marta Varejão. E mostra um Valério bem diferente de Evaristo: homem culto, refinado, inteligente, curso superior (advogado), sabia dançar, tocar flauta, galantear (caricatura excepcional de Washington Luís), requisitos fundamentais, segundo a ironia de Graciliano, para se ser um político bem-sucedido. Desta forma, uma das sugestões foi ocultada na narrativa, o que implica haver momentos não narrados, impedindo (ou permitindo) a análise (de) que (não) sejam dias seguidos.

No capítulo 6, quando Adrião cobra o sumiço dele (Valério promete lá ir no domingo, que deve ser o próximo), ouve suas objeções, ao que Adrião responde da seguinte forma: “Ora! Ora! Ora! Vai para cinco anos que você está cá na casa, e só agora pensou nisso.” (p. 38), corroborando toda a cronologia e mostrando que ela não é acidental, pois repetida. Porém, antes, vemos Valério sonhando com Marta Varejão enquanto trabalha (“No escritório dos Teixeiras, passando para o razão diversos a diversos em bonita letra apurada, pensei naquela insistência de Isidoro.” (p. 36), o que mostra sua indolência):

> Queria. **Na segunda-feira do carnaval**, defronte do cinema, fora muito amável comigo. Olhadelas, sorrisos, um provérbio embaraçado, em francês. (...) Estava acabado, ia atirar-me a ela, como diz Pinheiro. (p. 36) [grifo meu]

O motivo do disfarce do andamento temporal aparece: entre os beijos e a eleição há o carnaval. E para confirmar, no capítulo 12:

> E veio-me à lembrança uma noite de **fevereiro**, cheia de movimento e doidice, com automóveis rolando no Quadro, a arrastar longas filas de serpentinas, foliões invadindo o teatro, numa algazarra dos demônios. Nessa noite de carnaval derramei no pescoço de Marta um lança-perfume, e ela me disse qualquer coisa em francês a respeito da facilidade com que se juntam as pessoas que se assemelham. Não atinei logo com o sentido da frase; depois julguei perceber uma alusão à semelhança que talvez exista entre mim e ela. Passados alguns dias, encontrei uma resposta que podia ter aplicado. História velha. Já lá iam dez meses. (p. 78) [grifo meu]

Aqui o funcionário da loja de produtos da cana-de-açúcar joga *éter* no "cachaço" de Marta. Éter, cachaça, água-ardente, álcool mostra o surgimento de uma agroindústria no sistema açucareiro e creio ser Valério seu representante, preso ao sistema financeiro e comercial de Adrião. Muito importante — e que derruba qualquer teoria que tome o amor de Valério como impulsionador da narrativa –, mesmo apaixonado por Luísa, isso não o impediu de se "atirar" para Marta Varejão no carnaval. E sua narrativa vela e desvela essas atitudes: a cronologia desmascara o amor, desmentindo-o, de Valério por Luísa, pelo menos enquanto propulsor *único* da história. E a julgar pelo que diz, o único motivo foi seu dinheiro e, principalmente, seu (de Valério) *interesse político*. E:

> No carnaval estive meia hora a tagarelar com ela e ouvi um provérbio que me atrapalhou, em francês. Desejei-a *depois*, por insinuações do Pinheiro. Nesse tempo ela andava com a cabeça virada para o Mendonça filho, que vale mais do que eu. (p. 108) [grifo meu]

O **depois**, grifado por mim, se explicaria por Valério ter recebido um conselho (capítulo 3), mas ao se atirar, se atirou por conta própria, e que *depois* se atirou por causa dos conselhos. Ou seja, Valério procurava alianças políticas, quaisquer que fossem "elas". E se atirou a Luísa a mando de Vitorino, já que no capítulo 1 diz que segredo a quatro transpira (p. 10): teoricamente apenas três saberiam daquele passo: ele, Luísa e Adrião. O quarto elemento creio ser Vitorino, e por isso vai ao jantar tão despreocupadamente. Assim vejo Valério oscilando entre os dois tipos de coronel (gêmeos), um, "ignorante", reticente a se aliar ao coronel modernizador (Evaristo) e outro, mais culto

(manda a filha estudar pintura), mas tão coronel quanto, mais reformador e aberto a alianças. E esse será o movimento pendular (Adrião/Vitorino) durante todo o romance, sendo que haveria sempre uma terceira via: se aliar diretamente a Evaristo tanto via Marta Varejão (como sugere Isidoro, que vive nos dois mundos), quanto através dos Mendonças.

Após beijar Luísa, perdendo seu apoio, ele tentará no carnaval, uma última cartada, conquistar Marta.

Foi sua ignorância e a independência "dela(s)" que inviabilizaram essa(s) aliança(s), que talvez impedisse(m) a vitória de Evaristo, ou o guindasse ao poder *em* Palmeira dos Índios, pelo menos, como prefeito. Marta Varejão, no carnaval, recusou Valério por estar interessada na pessoa que, filho de um amigo de Evaristo, iria se tornar o futuro prefeito de Palmeira dos Índios: em suma, estamos diante de um narrador não confiável. E "depois quando" esteve Valério interessado, já que, no Natal, tudo leva a crer, seguindo a narrativa de Valério, Marta estava interessada nele, e ele a repeliu? Em realidade ele esteve interessado em Marta até seu retorno à casa de Adrião.

> E mastiguei as evasivas que usamos no armazém para evitar fregueses importunos: "Não pode ser, minha querida senhora. Estou aflito, acredite. Se tivesse aparecido antes, *ali por março ou abril*… Agora é inteiramente impossível. Não disponho de meios." (p. 109) [grifo meu]

Desta forma, se ela houvesse se interessado por ele até março ou abril, eles teriam fechado o "negócio". Até ali, todos só queriam Evaristo e seus aliados. Menos Luísa e Adrião. Assim, houve os beijos, primeiro conselho (capítulo 3), visita de Evaristo e primeiros artigos, **o carnaval** (segundo conselho? Quando ele tenta se associar diretamente a Evaristo via Marta, sendo rejeitado, talvez por querer o cargo do Mendonça), jantar, conversa com Isidoro e o terceiro conselho (capítulo 6), que foi *bem depois* do carnaval, talvez *no momento* da eleição. Mesmo que aos pedaços, disfarçada, fragmentada e, principalmente, com uma dose de imprecisão que despista e impõe uma *interpretação*, **Graciliano Ramos** *data* de maneira cabal e clara o romance. E a cronologia é fundamental para se entender o processo político que corre nas entrelinhas do romance.

Ao burlar o leitor com a cronologia, Valério (Graciliano) estabelece um

“truque” literário, de cunho modernista (rompimento da linearidade narrativa), dando-nos, no entanto, os elementos para reconstituir essa linearidade, sendo o truque, agora, o desmascaramento do truque, uma crítica a esse artifício, pois o truque serve para estabelecer “uma mentira histórica”: o rompimento da temporalidade é retórico. O capítulo 4 até o “era domingo” se passa antes do carnaval e a partir do “era domingo”, depois do carnaval.

E vemos um hibridismo: ao disfarçar a cronologia, para esconder suas ações, e “fragmentar a narrativa”, Valério constrói uma prosa quase modernista. Mas por trás dela, Graciliano coloca seu realismo (cronológico) revelando as intenções políticas desse tipo de discurso, o *disfarce* político. Sendo assim, a falta de precisão cronológica é *má-intenção* (ou, se se preferir, artifício) e não “ignorância” ou psicologia.

E vejo uma teoria de Graciliano: na luta intestina entre os dois tipos de coronéis, abriu-se uma brecha para a entrada dessa nova fórmula de governo no coronelismo tradicional (que já estava duplicado, entre o produtor e o comerciante/banqueiro), e a atitude oscilante de Valério completou o trabalho, especialmente por trair Adrião ao se associar a Vitorino e Evaristo, num primeiro momento. E aqui fica uma provocação: e se carnaval for uma metáfora de eleição e éter uma espécie de boca de urna?

O resto do capítulo 6 é dado a desgraças: uma negra que se queimou (Margarida, uma representante da mão-de-obra açucareira, “queimada” pela mudança de rumo da produção de cana-de-açúcar: o álcool/éter?), um homem — na farmácia do Neves — que põe pus pelo nariz, uma sentinela de um enterro. E mestre Simão que caiu do andaime. Sem contar que Silvério passa por dificuldades. Vê-se que a “questão social”, que se passa na *cidade*, aflora pelas ruas. Quase vemos uma descrição das “ações” anarquistas. No campo tudo “parece” correr bem.

O capítulo 7 revela o principal: Evaristo **é** deputado. Contudo o capítulo tem outras finalidades, entre elas fazer o leitor rir com o padre Atanásio e por tabela dos modernistas paulistas, com o seu Manifesto Antropófago, o que dá a Valério um quê de Oswald de Andrade e sua “namorada” pintora, D. Josefa. (Visto assim, boa parte de *Caetés* teria sido escrita ou emendada **após** 1928). Informa também que o novo prefeito, que assumirá por ordem de Evaristo, Mendonça, dá uma festa pelo aniversário da esposa, para a qual Valério (e o

Padre) **não foi convidado**, mas Isidoro e Liberato sim. (p. 45). Valério está totalmente isolado, politicamente falando.

Sabemos que Valério faz adiantamentos a D. Maria José (além dos empréstimos a Isidoro), a dona da pensão. Para quem ganha 300 emprestar, sem retorno garantido, 500, não é pouca coisa: ou ele tem muito bom coração ou podemos caracterizá-lo como um pequeno agiota, que mente seus verdadeiros ganhos[33]: em palavras dogmáticas, um pequeno cacique político, capaz de "fazer favores". E, querendo ou não, se os beijos não tiveram utilidade prática na vida de Valério (conquistar Luísa, ou conquistar seu apoio político), foi através desses beijos que o romance foi retomado. Mas aqui com nova característica: o romance adquire um quê de alegoria histórica, seus líderes caetés se tornam os líderes políticos da cidade: mais do que uma simples superposição, o que temos é Valério indicando que enquanto os velhos caciques (Padre Atanásio, Adrião e Nazaré) jogam o xadrez, jogo antiquado, por lutar pelo rei ou poder, um novo jogo entra em cena: o pôquer, no qual se blefa, e o ganho é o dinheiro. Enquanto isso Valério se dedicava a um romance histórico sem sentido, de uma história já praticamente morta, meio lendária e, principalmente, sem saber história. E também que, como o já dito no capítulo três, ele deveria se ocupar não dos caciques, pois de cacique – e história – ele nada entendia, mas sim de seus pares na sociedade (p. 22). *Escrever um romance* passa a ser metáfora de articulação política, discurso político, ordenação social e ideológica ou, redutoramente, plataforma política. E Graciliano dizendo que seus personagens são personificações ou alegorias e que ele se ocupa dos caciques, pois, de política e história ele entende? Ou ele trata, como penso, de seus pares, os coronéis, justamente por entender de história e política? E que seu romance é uma ordenação ideológica em um tempo de crise (e derrota) política, uma plataforma política?

E há um novo surto de Clementina.

> Sábado pela manhã Evaristo Barroca partiu para a capital. Ia furar, cavar, politicar. Depois que saíra deputado, andava sempre por lá, farejando. Bem diz o Pinheiro, aquele vai longe. Ao meio-dia Clementina teve um ataque, (...) De sorte que no domingo era provável haver poucas pessoas em casa de Adrião. (p. 42)

[33] Não tenho compreensão completa do que significa o infinito dinheiro que sai da Bíblia e remeto a uma explicação bem plausível em Ieda Lebensztain.

Vou propor uma explicação para que o surto de Clementina esteja no mesmo parágrafo e, portanto, formalmente vinculada à partida de Evaristo para a capital. Valério afirmara que Clementina era fascinada pelos bigodes de Evaristo. (p. 12). Poder-se-ia aqui dizer que com a partida de Evaristo ela perdera seu amor platônico etc., o que também colocaria o surto narrado no capítulo 3 como consequência de "um primeiro rompimento", o que explicaria estar Miranda/Clementina sob ordens de Luísa no capítulo 10. E Clementina terá um quarto (em realidade, dois seguidos) grande surto (o terceiro não é narrado), quando o Castro, aliado de Evaristo, seu noivo na segunda metade do romance, não se decide a casar com ela (p.160). Se associarmos isso à história do administrador da coletoria (que mais parece, da forma como foi narrada, um episódio desligado do todo) então poderia se fazer a ilação de que Evaristo manteve sim um flerte com Clementina e deixou a proposta para um outro amigo "cheio de necessidades". Evaristo (Washington Luís e depois o trabalhismo) flertou com as forças "positivistas" (Nazaré), tentando trazê-los, talvez, para seu lado, parece ser a mensagem de Graciliano. Sabemos da relação Luísa-Nazaré quando Valério insinua que Luísa teria tido um caso com Nazaré, sendo ali, época do Natal, Nazaré e Clementina forças controladas por Luísa (trabalhismo e positivismo), tanto que Clementina será "indicada" a Valério por Luísa.

A frase "depois que saíra deputado, andava sempre por lá, farejando" faz crer que o capítulo 5 é bem distante temporalmente do capítulo 7, pois ela dá a clara sensação de que Evaristo já era deputado *há algum tempo* quando Valério narra o sábado de sua partida. Se a eleição se deu em primeiro de março, já estaríamos bem entrados naquele mês, o que aumentaria ainda mais o tempo de isolamento de Valério. E talvez coloque o capítulo 6 como a sexta-feira anterior à partida de Evaristo: Valério sonha com a aliança *que poderia tê-lo feito vencer as eleições*. Ou seja, o capítulo 7 narra as consequências da partida de Evaristo *algum tempo depois* de eleito deputado.

Valério, em última instância, só retorna aos serões *após* a partida de Evaristo, talvez no tal "março ou abril" do "diálogo pensado" com Marta Varejão, sendo alijado do jogo político enquanto Evaristo *estava* na cidade. E até o próprio "ultimato" de Adrião se dá após a eleição e "já sabendo" da partida de Evaristo. E, se o domingo é mesmo o "próximo", então talvez o

convite tenha sido feito na sexta: sexta convite, sábado partida, domingo serão.

A solidão em que se encontra, no momento pós-eleitoral, sem os serões e sem participar do grupo de Evaristo/Vitorino (festa no Mendonça) mostra que Valério ao oscilar entre os dois, ora tentando atrair Luísa para si, perdendo-a (Adrião), ora ao ser preterido por Evaristo (Vitorino), ora sendo rejeitado por Marta (Evaristo), acabou alijado do processo eleitoral de 1926.

A sociedade local não queria apenas o "pão" do Fortunato padeiro e nem o chá (horrível) de Adrião. E ela começa a apoiar o **café** de Evaristo que assume o poder *nacional*. E realmente vemos, ao longo do romance, que de política, ou melhor, da nova forma de se fazer política, Valério não entende nada. Quando de uma conversa com Pinheiro, no capítulo 10, logo após haver sofrido um cataclisma com Luísa, lemos:

> — (…) Muito perde você, João Valério.
> — Não perco nada. Que me importa essa corja?
> — Quem? O Evaristo…
> — Todos. Uns malandros.
> — Que entende você disso? Exclamou com severidade. Política é escrituração mercantil. Ainda hoje me dizia o Miranda… Não venha com os seus modos de troça, que o Miranda está no segredo da política. (pp. 65-6)

Mesmo "apaixonado" por Luísa, o assunto era Marta Varejão, mas nas entrelinhas da conversa está Evaristo. Já, ao saber do caso entre Valério e Luísa, Pinheiro afirma:

> Pois, menino, o que você me disse é o diabo. Se o Adrião morresse, seria um desastre, sem dúvida, que ele é a melhor pessoa do mundo, mas o seu caso ficava solucionado. Aquilo sim! Casamento esplêndido. (…) Se fosse viúva… Mas com o Teixeira vivo, realmente eu não sei. É o diabo. (p. 163)

A cena se repete, agora com Nazaré. Num primeiro momento Nazaré mostra a superioridade de Evaristo sobre Valério. Após dizer que o Evaristo iria ser secretário, Valério afirma sobre o caso e sobre si mesmo:

> — Safadezas! murmurei despeitado, porque não possuo o talento de Evaristo. Que sorte!
> — Conversa! Que é que falta a ele?
> Mordeu os beiços, contrafeito, esboçou um sorriso cheio de fel:
> — Tem tudo. É bacharel, faz discursos, veste-se bem e sabe furar. (p. 131)

Mas que Valério substituiria Adrião com vantagens, aludindo ao caso

entre Luísa e Valério:

> — Você joga até muito bem, melhor que o Adrião. Branca? Sim senhor, é o que lhe digo, substitui o Teixeira com vantagem. Saia lá seu felizardo. (p. 152)

Pessoas do sistema achavam Evaristo melhor que Valério para o alto comando, mas, por outro lado, achavam que Valério seria melhor que Adrião para ficar com Luísa, em uma posição subalterna, tanto em relação a Evaristo quanto a Vitorino. Ou seja, ele seria a pessoa ideal para controlar Luísa e sua ascensão política. Pode-se, assim, desconfiar de sua sinceridade e do verdadeiro fito de sua narrativa: ela toma ares de detratação daqueles que o apearam do poder em 1921 e o mantiveram longe dele em 1926. Temos um "Padilha" contando sua história. Na cena pouco acima descrita, Nazaré afirma que Evaristo está na política desde que lhe nasceram os dentes, como resposta à afirmação de Valério de que Evaristo entrara na política havia um ano. Pois bem, no diálogo no quarto de Valério, pela visão de Valério, Evaristo nem mesmo havia entrado na política. Muito lento. Talvez, uma interpretação desse problema venha da própria conversa que corria quando da volta de Valério aos serões:

> E eu pensei que o conhecimento daqueles pequeninos bisões de terracota afeiçoados pelos dedos rudes de um bárbaro, há milênios, numa caverna lôbrega entre penhascos era para mim aquisição preciosa. (p. 50)

Importante é algo muito distante no passado. Ou seja, as oligarquias locais não se davam conta da dimensão exata do que acontecia, mas o processo modernizador em curso estava solapando sua antiga estrutura, inclusive eleitoral: os índios, descritos ao final do romance e a destruição do cemitério indígena pela ferrovia mostram que, ao se aliarem àquelas forças, os coronéis se autodestruíam. Os índios e os bisões são os eleitores de Valério.

O capítulo 8, um dos mais longos do romance, evidencia o poder de Evaristo. A cidade perdeu ou está perdendo (na descrição de Graciliano) sua velha liderança local e agora vai ser governada à distância. Há uma nova estrutura social que pode disputar o poder às antigas oligarquias açucareiras. E quase todas as lideranças da cidade foram cooptadas por Evaristo, que representaria essa nova força. E, principalmente, governar desde a capital se

chama centralização do poder.

> — Aqui é que ele não fica, disse Nazaré. Vem, toma conta das posições, coloca os amigos, deixa um testa-de-ferro, o Cesário ou o administrador, dirigindo a entrosa e volta. Depois aparece, dá uma vista às propriedades, ao gado, aos eleitores e torna a voltar. Não fica. Aquilo é ambicioso, trepa. E se os senhores tiverem alguma pretensão, peguem-se com ele. Aceitem o meu conselho: peguem-se com ele. (p. 56)

O verdadeiro motor da história é o processo eleitoral de Evaristo. Ele é o personagem principal, de quem realmente se fala, com quem todos os personagens se preocupam: inclusive Valério. Luísa praticamente inexiste nesse período. E Valério ainda pensa em namorar Marta Varejão, que quer Mendonça filho, filho do futuro prefeito. A única possibilidade de dar ao beijo um valor parecido ao da figura de Evaristo é politizá-lo, vê-lo como uma tentativa de união de forças entre Valério e Luísa. Para demonstrar a importância de Evaristo, arrolo agora as descrições das festas e serões descritos por Valério: os serões na casa de Adrião são dados como um tanto quanto aborrecidos:

> Ficávamos tempo estirado cavaqueando — e era para mim verdadeiro prazer tomar parte em duas conversações cruzadas sobre moda e câmbio. Algumas vezes Luísa falava de contos, versos, novelas. O marido ferrava no sono. Ou então, com enormes bocejos, lá se ia claudicando, a lamentar que a enxaqueca não lhe permitia saborear um enredo tão filosófico. (pp. 11-12)

Mas que, “quando vinha o advogado Evaristo sério, cortês, bem aprumado, a sala se animava” (p. 12, outra das “características” políticas de Washington Luís, homem de salão). Ao final do romance, depois da morte de Adrião, os serões serão na casa de Vitorino e eles serão descritos por Valério da seguinte maneira (curioso que Evaristo aparentemente está na cidade, mas não vai ao serão):

> Depois do jantar, ficamos à mesa, fumando, tomando café, conversando. À noite, na sala, a Teixeira toca, Isidoro recita, Vitorino cochila — serões bem agradáveis. E se temos a Clementina, são aquelas canções ingênuas que ela diz com um fio de voz muito suave, que nos faz bem à alma e nos enche de piedade e ternura. (p. 213)

Podemos ver que nada mudou depois que tudo mudou, com a diferença de que, ao invés do chá de Adrião, temos café. Depois da partida do capítulo 7:

> Nazaré e Adrião volviam as peças com rancor. O Dr. Liberato seguia os lances da partida sem interesse. Padre Atanásio e Isidoro cochichavam. Vitorino dormia. (p. 55)

A política da cidade estava murcha. No entanto, em outro momento, quando Evaristo, já eleito deputado, não está na cidade, ficamos sabendo realmente de seu poder.

> — O Evaristo. Se é verdade o que você pensa, naturalmente há de rebentar por aqui qualquer dia, desmantelar essa geringonça, fazer novo. Agarra-se como sanguessuga. Eu só tenho pena do pobre Xavier. (p. 56)

Evaristo virou o grande cacique que não mais dirige (dirigiria) a cidade pessoalmente, mas sim de longe, com todos os seus amigos em postos de comando. E o poder de Evaristo se mostra total no momento de sua posse, narrada no capítulo 10, quando veremos de novo a descrição da sociedade, agora toda ela reunida:

> Poucos pares. Nas cadeiras, senhoras graves, de ar bicudo: D. Eulália Mendonça e as duas filhas, as xifópagas, como lhes chama o Dr. Liberato, porque andam sempre juntas; a mulher do Juiz de Direito; D. Josefa Teixeira, miudinha, lourinha, a única que parecia à vontade, linda muchacha, conversando com uma criatura agreste, sardenta e de trompa; Clementina, outras. Pelos cantos, indivíduos contrafeitos numa elegância precária: Miranda Nazaré, mais magro, mais curvado, cabisbaixo, sonolento; o Monteiro agiota, com a barba crescida; Mendonça pai, que é Cesário, e Mendonça filho, que é Valentim; eleitores bisonhos, os membros do conselho, sujeitos desconhecidos, de Quebrangulo e Santana do Ipanema. Aprumado e encasacado, Evaristo Barroca discorria com o Delegado Regional. (p. 64)

Ou seja, toda a sociedade que costumava estar na casa de Adrião, e também aquela alijada daqueles serões, estava “agradando” Evaristo ao participar da festa, num espaço público e não mais privado. Democracia (?). E todo um novo poder, que antes era dependente do poder oligárquico, está lá. E este é um problema: em que pese fazer parecer que há uma ruptura de comando, Evaristo age *igual* aos coronéis: deveria haver uma nova forma de atuação, (inclusive com curso superior, de Evaristo e de sua capacidade de formar alianças, sem ser, obrigatoriamente, pela fórmula coronelista de amizade e troca de favores e compra de votos): mas o que vemos é exatamente o contrário: Evaristo, ou melhor, a nova fórmula de comando,

prestando favores, armando capangas e dividindo os cargos de comando entre amigos *e familiares*. Evaristo se torna a imagem do coronel modernizador e talvez industrialista, mas sempre coronel.

Mas a ruptura se dá aí também: não será apenas a mudança de um coronel "liberal" por um "conservador"; um novo coronel se superpõe à antiga política e reestrutura o comando para incrementar, mas ainda em moldes coronelistas, uma nova forma de organização econômica: a indústria citadina. Uma aulinha de história de Graciliano.

E nesse ponto creio que a análise de Graciliano é perfeita: Washington Luís surgiu como um remodelador da política, mas foi tão (ou pior) coronel, quanto seus antecessores. Graciliano "diz" que, ao longo da década de vinte, os cafeicultores tomaram o poder, após São Paulo ter ficado, na prática, cinco mandatos afastados da presidência da República (1906-1926): nunca houve a política café-com-leite. Mas na década de 1920, os Barões do café levaram seu dinheiro para a cidade (bancos, indústria e comércio) desequilibrando, eles próprios, o sistema coronelista. *Esses* "novos" coronéis financiaram a Semana de Arte Moderna (e não os "antigos") e não é à toa que Mário de Andrade se filiou ao PD em 1928, o partido desses "novos" coronéis, e talvez, o fiel da balança na Revolução de 30.

Assim, a "burguesa" Semana, a que cantava loas ao mundo tecnológico, seria financiada pelos homens que estavam industrializando e urbanizando o Brasil em moldes coronelistas na cidade, e não na fazenda (Delmiro Gouveia). E aí a crítica de Graciliano teria dois alvos: o processo do "café-industrial-comercial" (que destrói o antigo sistema açucareiro, ou o invade em busca de mão-de-obra, processo também presente em *São Bernardo* e *Angústia*, mas especialmente em *Vidas secas*) **e a sua "literatura" européia** (fascista?), sem saber história, ou melhor, que transformava a história do Brasil em piada e folclore, com sua técnica dando a estrutura para *disfarce* ou *blefe* político, além de fazer do Nordeste um estudo de caso: é *Valério* quem assume (ou tenta assumir) o discurso modernista, e não Graciliano.

Voltando, proponho uma explicação a um dos trechos mais "naturalistas" de *Caetés.* Defendo a tese de que o naturalismo, que sem sombra de dúvida está presente em *Caetés*, não é, sempre, estrutural, mas temático: os seus personagens são naturalistas, não — obrigatoriamente — o enredo e, por

tabela, o autor. Valério, diminuído pelo sucesso de Evaristo, ao se isolar dos amigos, discorre da seguinte maneira sobre si mesmo:

> E imaginei com desalento que havia em mim alguma coisa daquela paisagem: uma extensa planície que montanhas circulam. Voam-me desejos por toda parte, e caem, voam outros, tornam a cair, sem força para transpor não sei que barreiras. Ânsias que me devoram facilmente se exaurem em caminhadas curtas por esta campina rasa que é a minha vida. (p. 131)

Se Valério escorrega para o naturalismo, Graciliano Ramos não o faz, *obrigatoriamente*: não fica acertado, no romance como um todo, apesar de Valério assim o afirmar, ser Valério um fracassado (ou impotente) por causa do meio físico onde vive, mas sim sua preguiça (p. 10), sua falta de tino comercial (p.14), sua ignorância sobre a história do Brasil (p. 21) ou por não ter o talento de Evaristo (p. 131). Foram seus erros de avaliação e sua incapacidade ideológica e financeira de dar respostas adequadas às "novas questões" sociais, associado ao seu oportunismo político e sua ambição, que o levaram a não ter uma experiência no romance se submetendo totalmente: não alçará voo para a capital. E Evaristo, "no mesmo meio", ascendeu. Em suma, não é uma relação direta do meio físico com o ser humano.

O capítulo 9 é uma ligação entre um momento político e outro, onde nada de fundamental acontece, se "resumindo" o capítulo a confrontar as duas mulheres que estavam na mira de Valério. Ou melhor, as duas opções políticas de Valério: Marta Varejão, um oportunismo religioso com sua fortuna (hipotética) e talvez uma condição igual a de Valério, ela também tentando ascender na escala social via um teatro de carola e casamento, ligada a Evaristo e que de alguma forma vai precipitar a crise financeira narrada nos capítulos do Natal; e Luísa, que no capítulo nove, assume um discurso *quase de socialista*, ou seja, profundamente trabalhista: protege o sapateiro, o Cassiano artesão, boa, franca, pura... As palavras são tão desbragadas que tocam a ironia e lembram a forma de Paulo Honório tratar Madalena. Mas, bem lido, nem Luísa nem Marta queriam Valério. Pelo menos naquele momento.

Disse que Vitorino, um dos *vitoriosos* com a morte de Adrião, parecia discordar da forma de comandar do irmão e que os achaques (o armazém fecha) de Adrião prejudicavam os negócios: "-Ainda haverá novidade? As macacoas deste homem não deixam ninguém descansar." (p. 95). Interpreto

esses achaques como extorsões de Luísa nas subscrições, o preço de possuir uma força daquelas em seu sistema. E vejo Vitorino se aproveitando desse momento de fraqueza e se associando a Evaristo e Valério, para assumir ele o armazém. Aqui já se vislumbra esse coronel duplo: Adrião um violento sem herdeiros e Vitorino um coronel liberal, com herdeira, e intelectualizada, importando a modernidade (artística): mandar estudar rompe a fórmula coronelista. Como dirá Valério: para que estudar, isso só cria novos desejos, e para que saber as coisas? (pp. 166 e 185), ideia repetida ao longo de toda a obra de Graciliano.

Mas Luísa também lucra (muito mais que Valério e talvez Vitorino) com a morte do marido, por se tornar herdeira, ainda jovem e agora viúva e rica, vista apenas como mulher. Mas como trabalhismo, se num primeiro momento (veremos) foi derrotada, ela se libertou do jugo do marido, Borges de Medeiros. E por que uma mulher bonita, inteligente, culta, de "bom coração", de livre-arbítrio e muito jovem, se casou com Adrião, um velho doente, ignorante, voltado apenas aos negócios, aparentemente muito feio? Sua única qualidade, na descrição de Valério, é ser rico. E até onde minha atenção alcançou, não há nenhum diálogo entre ambos: apenas um olhar de reprimenda de Adrião para Luísa quando de uma de suas crises. Em que pese a dura crítica contra a protagonista do adultério de que suas atitudes mais "disfarça[m] e conserva[m]" (Lebensztayn. 2003, p. 7) as diferenças sociais do que as resolvem, dá-se sempre que Luísa não passa de uma infeliz tanto nas mãos de Adrião como nas de Valério. No entanto, Valério diz em janeiro de 1926 que havia três anos estava apaixonado por Luísa (p. 9, portanto desde 1923, época da Revolução Gaúcha), sendo ela ali já esposa de Adrião, e que desde que a conheceu, já ela era do outro: por que tal escolha de Luísa?

Estaríamos diante de um desses casamentos arranjados. A cultura de Luísa, contudo, contradiz essa possibilidade, pois revela ser ela oriunda de uma família, senão rica, pelo menos de algumas posses, que a pudesse educar (ela sabe ler e parece que francês), e de uma extração social que *achasse importante que a mulher fosse educada*, ou ainda, que visse na educação feminina, caso fossem pobres, uma maneira de ascensão social, uma visão de mundo nova. Luísa pertence à nova classe média. Se isso estiver correto, levanta-se então a perspectiva de que Luísa se casou por *interesse*, o que

derrubaria a tese de ser “boa”. Mas, estabelece também a possibilidade, assim como Madalena, de que o casamento com Adrião ter sido um casamento por *interesse político*, mais que pecuniário. Luísa “gerencia” o dinheiro de Adrião de modo muito semelhante ao de Madalena o de Paulo Honório.

Na cena do passeio no capítulo 21 (páginas 146-7), D. Josefa narra como eram os casamentos de **antigamente**, “costume” que Luísa parece desconhecer. Mas por que surpreender-se se no campo isso era comum? Porque Luísa é, muito provavelmente, citadina. Sendo assim, ficaria também explicado o fato de Valério ter simplesmente conhecido Luísa quando ela já era de Adrião. E como os dois tinham idade próxima, fica impossível que não se conhecessem na pequena Palmeira (Luísa não é, por exemplo, amiga de infância de D. Josefa, já que também elas têm, aproximadamente, a mesma idade). Uma cena que parecia de costumes se torna uma janela para entender Luísa: ela se casou porque quis e é, muito provavelmente, de fora da cidade rural e oriunda de uma classe média: sua semelhança com Madalena só aumentaria e a transforma, pela descrição e por suas ações, na imagem do trabalhismo em *Caetés*, trazendo-a para dentro do jogo político, dando-lhe contornos de uma força política, a classe média e até, talvez, parte do proletariado, interessada na estabilidade e diversificação social e econômica e na democratização e centralização de sua administração.

A problemática sobre o passado dos personagens, sendo o mais berrante o de Felícia, que depois de “roubar” Valério desaparece do romance sem deixar vestígios, não se estabelece aqui: Luísa seria uma alma boa e pura, ou uma arrivista política que se casou por interesse e com suas subscrições consegue manter *sob seu controle* uma força política insatisfeita (uma classe operária ainda um tanto quanto artesanal, na figura do sapateiro), e com ela ascender politicamente e ainda, talvez, chantagear (achacar) o poder instaurado através de seu poder sobre a “questão social”, *forçando sua permanência no círculo de poder*? Do ponto de vista alegórico, e mirando-a como trabalhismo, que surgiu no bojo do Partido Conservador (ou PRR), Luísa pertence a Adrião desde sempre, é sua *cria*. E uma interessante interpretação se configura: a ordenação de forças que se oporiam à industrialização paulista, de certa forma, também lhes incrementava o poder, ao criar uma força que poderia proporcionar as condições de existência política da classe média, ou

seja, o trabalhismo, que serviria inicialmente para desestabilizar o projeto, acabou viabilizando-o: com a ascensão de Washington Luís o trabalhismo se libertou, e aqui vejo a verdadeira ruptura ocorrida em 1926: uma nova força política, totalmente diferente das anteriores entrou na cena política, como protagonista: Getúlio Vargas. Se minha interpretação estiver certa, vemos a acurada capacidade de análise política de Graciliano, feita no exato momento em que as mudanças ocorriam.

Anselmo Pessoa trata Valério desde o princípio por herói, ligando-o diretamente ao herói problemático de Lukács, "corrigindo" assim Coutinho: "Possuir a mulher do patrão (...) é ato de herói problemático (...) João Valério [o] conseguirá pela ousadia, inconformismo, vigor físico e intelecto." (Pessoa. 1999: p. 34). "Possuir" não é lá muito elegante. Será que se poderia reduzir o conceito herói problemático — e a trama de Graciliano Ramos — a uma vingança social pelo viés sexual (acoitando com a mulher do chefe) e ganho pecuniário? No "possuir" e "entregar-se", além do machismo, há também uma interpretação da obra; tudo giraria em torno de *um* adultério, um acessório. E que mudanças essa atitude traria (o acoitar-se) ao panorama social da cidade? No herói problemático, a vitória tem que ser existencial, uma experiência, com questionamento social. E por que Valério, depois de sua "conquista", se transforma num animal que se ajeita? (Pessoa. 1999: p. 36).

Leio, quando Erwin Gimenez escreve que "o capítulo 30 encerra, ironicamente, o ciclo malogrado em que gira o pobre-diabo João Valério. (Gimenez. 2005: p.104) e que "as frases finais resumem bem o espírito *vagabundo* de um povo, incapaz, portanto, de mudar *heroicamente* sua história". (Gimenez. 2005: p.107) [grifos meus], uma dura crítica às conclusões de Pessoa. Para um herói, para outro pobre-diabo fracassado. E mais, com o seu "Caetés", Valério *entrega* Luísa como adúltera e sem que ela tenha voz: é um relato de primeira pessoa, e o narrador tem muitos motivos para estar rancoroso, e que, já vimos, oculta e distorce acontecimentos.

E também não sei por que todas as mulheres são dadas como "simples mulheres", passivas, usadas e pisadas pelos homens. Quero dizer que vejo de novo machismo em não se aceitar que Luísa (e as outras mulheres do romance) faça parte do jogo político: *ela é politicamente ativa*. Em minha opinião se poderia até recriminar Graciliano por transformar cenas de sexo (e

“amor”) em alianças políticas (coisa que ele evita em *SB*, mas retoma em *Angústia*), por, talvez, desnecessárias ou de mau gosto, mas o importante é que foi Luísa quem aceitou o namoro e depois o encerrou, assim que ela assumiu a empresa, mesmo que a dividindo com Vitorino. Voltarei a esse ponto.

Mas, e se ela, com “ousadia, inconformismo, vigor físico e intelecto”, **acoitando** com Adrião, Nazaré, Valério (e talvez até Evaristo) e tantos quantos fossem necessários, tivesse conquistado sua condição de herdeira da fortuna do suicida e incrementado uma série de *melhorias* trabalhistas na cidade, mereceria a alcunha de “heroína problemática”? Ou receberia outro nome? Creio que receberia o mesmo nome que foi dado a Marina por Luís da Silva. Teria sido ela assim mesmo ‘possuída’ por Valério? E Evaristo? Luísa, com laivos de discurso social, não se identificaria com Evaristo? Fica claro que não se trata de homem/mulher: Luísa é a grande rival de Evaristo: trabalhismo versus coronelismo industrialista (urbano).

Se olharmos com atenção, Valério perdeu Adrião e não parece ter conseguido uma situação tão confortável com Vitorino após a morte de seu antigo protetor. Não sei de onde se tirou que Valério se tornou sócio majoritário da empresa ao final do romance (Valério afirma que passou a sócio da empresa - *o que ele já era*, mas que a razão social não foi alterada, ou seja, nada mudou. [p. 212]. Creio, mesmo sem comprovação no romance, no máximo, deve ter conseguido um aumento em sua participação. Ou, no máximo, sua *antiga* participação aumentou seu poder de barganha como fiel da balança). E a relação de Luísa com Valério (uma força de coronéis com uma força trabalhista) se dá num momento muito próximo do processo que conduziu Getúlio Vargas ao cargo de Ministro das Finanças. Sem contar que o paralelo cronológico permanece quase total com *São Bernardo*.

Esses capítulos (1 a 8 ou 9) se *justificam* como um bloco por sua posição *cronológica*: eles estão isolados nos meses de janeiro, fevereiro e se “estendem” até fins de março, talvez abril do ano de 1926, dividido em dois momentos: antes e depois do carnaval/eleição (os dois momentos mais importantes não são narrados, grande Graciliano). *Formam*, no entanto, um bloco por narrarem o processo eleitoral de Evaristo e suas consequências para Valério (e também sua atuação). Ou seja, o que o faz um bloco, na minha

leitura, é mais a *ação* e menos o tempo que ele descreve. E o que vejo como **ação** é Valério, aliado a Vitorino, tentando conquistar Luísa (talvez, para ser candidato a deputado) movimento que o fez perder Adrião/Luísa; tentando, posteriormente, talvez por esse erro ou fracasso, e também pelos artigos, Marta (para se opor a Mendonça), sendo também por ela rechaçado, depois sendo preterido, em favor de Evaristo, por Vitorino, e deles se afastando (ou *sendo* afastado) e com isso se isolando politicamente, naquele momento.

Assim fica terminada a cronologia e os aspectos históricos e políticos desta primeira parte.

A segunda parte do romance, sempre tendo em vista a minha proposta de dar à cronologia do romance um caráter fundador do significado da narrativa, o colocaria também internamente dividido em dois **núcleos** narrativos, centrados, respectivamente, em dezembro (época do Natal) de 1926 e em março de 1927 (época do adultério), sendo o capítulo 10 um introdutor desse bloco e o 18 a ligação entre os dois momentos do bloco. E mais uma vez o motivo não é (somente) o temporal, mas a ação, pois aqui vejo Valério buscando se reposicionar no jogo político (a ação do bloco), se aliando a Luísa, por vê-la como única força política capaz de lhe dar um papel de protagonista na cena política

Terminada a eleição Valério se reaproxima de seu velho grupo e nesse bloco o veremos se alinhando com Luísa, que agora tenta, por suas próprias forças, assumir o controle da situação, pois com a vitória de Evaristo, Adrião está “morto” e Luísa livre: se aliando a Valério e Miranda, num primeiro momento, Luísa quase consegue assumir o controle do armazém e depois, diretamente com Valério, se enfrenta a Evaristo, é derrotada e perde Valério, deixando de ser a *única* dona do armazém.

Mais uma vez, por trás do desejo de Valério por Luísa, importantes acontecimentos — mudanças — políticos estão ocorrendo, colocando *Caetés* e *São Bernardo* outra vez muito próximos.

O capítulo 10, que confirma toda a cronologia até aqui estabelecida, quando Luísa afirma que Valério “vive aqui há cinco anos.” (p. 62), começa com a cena no jardim em que, segundo insinuação de Valério, Vitorino tenta lhe empurrar a filha, D. Josefa, que acabara de deixar o colégio onde dava aulas de pintura. (p. 60, além de sua descrição na festa de Evaristo, p. 64,

ocorrida no mesmo dia da declaração no jardim). Vitorino se retira com a chegada de Luísa (medo?) e Valério se declara. Ela o rechaça, indicando Clementina, que depois de rechaçada por Evaristo se aliara a ela. Em que pese Valério dizer que Luísa o ama, a próxima entrevista entre ambos se dará apenas a 21 de dezembro (p. 69). Valério recusa a indicação. Explico. Pela época da morte de Adrião, que se dá em junho, ao perder Castro, que prometera casar-se com ela, pouco antes de junho/junho (p. 131), Clementina terá novo surto após *mais de seis meses* (p. 160), estabelecendo a época da entrevista/Natal como referência, e tenta retomar o antigo tratamento com **valerianas**, agora pagas por Isidoro, daí crer que Valério recusou a indicação e haver ali um surto não descrito. Valério não queria fazer parte de um grupo, queria ser cacique sem saber sê-lo.

Durante o *affaire*, há um diálogo entre Valério e Luísa.

> — O Valério não compreende. Nunca imaginou...
> Sentou-se na cama, e a camisa escorregou-lhe de um ombro. Engoli em seco e lamentei intimamente tanto ano perdido, os tormentos que passei.
> — A cena de novembro, ali no jardim, Valério. Não percebeu?
> — Não percebi, confessei constrangido. Amor de irmão... (p. 143)

O amor de irmão não foi aventado na cena do jardim, e sim o filial. Com isso se poderia contrapor que Luísa se refere a outra cena qualquer. No capítulo 11 vemos D. Josefa ir à redação do *Semana*. Esta visita serve, entre outras coisas, para datar claramente o romance: 20 de dezembro (de 1926), pois no dia seguinte seria o aniversário de Vitorino: "— Exatamente, vinte-e-um de dezembro, está aqui. Onde eu ando com a cabeça? A senhora caiu do céu D. Josefa." (p. 69)

No capítulo 12, que narra os acontecimentos da festa em casa de Vitorino, a 21 de dezembro, lemos: "(...) lembrou-me [D. Josefa] que fazia um mês que viera do colégio e ainda não me vira ali" (o que revela estar ele excluído daquele grupo) e reforçado pelo dito por Valério, na redação do jornal que ele a vira "*dias antes* no baile da Prefeitura" (p. 67). Esse "dias antes" é, em realidade, um mês, ou pouco mais. A essa cronologia proposta soma-se ainda a confirmação dos acontecimentos do carnaval: "História velha. Já lá iam dez meses." (p. 78).

Posso então afirmar que a entrevista no jardim se deu em 20 de

novembro, um mês antes da conversa na redação e da festa de Vitorino. E a datação é política: somente depois de meses de ter voltado a frequentar a casa de Luísa, de março/abril a novembro, Valério se decide a dar uma explicação para os beijos de 10 meses atrás (tentar nova aliança, depois de derrotado e isolado dentro do grupo de Evaristo), escolhendo *justamente* o dia da festa de Evaristo. Os **momentos** nos quais Valério se aproxima de Luísa não são contingentes: são **necessariamente** políticos. Na Primeira República, em 15 de novembro, os políticos eleitos a primeiro de março eram diplomados e tomavam posse, inclusive o Presidente. Se a festa era para comemorar a diplomação de Evaristo, já devia estar anunciada com alguma antecedência. Desta forma, quando Valério se declarou a Luísa ele *já sabia* da festa e das mudanças políticas em curso: troca do Fortunato Mesquita pelo Mendonça e do comandante do destacamento de polícia, demissão do promotor. Aliás, mudanças semelhantes às implantadas por Washington Luís. A declaração não é espontânea e Palmeiras dos Índios se torna um microcosmo do país: sua velha estrutura desabava e o jogo das alianças fervilhava.

Como Vitorino, saído da casa de Adrião, se dirige à festa de Evaristo, infere-se que ele lá esteve de passagem, politicamente pensando, para buscar (recuperar) mais um reforço (o último) para a nova situação: oferece sua filha (parentela, aliança política) para que Valério bandeie de lado outra vez e com isso, talvez, já naquele momento, derrotar Adrião. Mas Valério agora vai se aliar ao trabalhismo, talvez porque não visse possibilidade de ascensão na estrutura proposta por Vitorino, mas via grandes perspectivas em Luísa: com Luísa derrubaria Adrião e Vitorino e Evaristo: mas ele poderia existir num mundo de Luísa?

Valério se dirige para a pensão, mas no caminho encontra o administrador da coletoria (amigo de Evaristo, e outra vez, apesar de aparentar indiferença ao tal homem, apenas Valério o cumprimenta e ainda tem que lhe dar fósforos) e depois o Neves, que lhe diz: "— (...) É conveniente ir, agradar o Evaristo. Esse sarapatel de política..." (p. 63). Valério diz que não participará da festa (em sua descrição parece bem arrogante), mas a música o atrai para lá: teria sido ele atraído pela música ou pelo desejo de se associar aos vencedores? Em realidade, Valério não participa da festa (assim como Luísa e Adrião) por estar ligado a Luísa, mas creio que o desejava.

No capítulo 11 temos uma anedota mostrando como funcionava a imprensa local. Assim como em *São Bernardo*, uma nova imprensa surge, mais independente do poder local, por sediar-se na capital, e que corrói a estrutura de informação existente (e a incrível figura do Costa Brito, prova de estreita relação entre ambos os romances). Mas também mostra o tremendo atrelamento que a imprensa teve ao governo naquele período.

Há a conversa também sobre a caridade (texto de Luísa?) e a intervenção da polícia contra a mendicidade (texto de Valério, de certa forma associado a Nazaré). Nazaré, ao discorrer sobre o assunto e propondo a eutanásia social se mostra (associando ainda seu conhecimento de Comte, suas posições sobre voto e poder etc., muito provavelmente, como um representante do positivismo ou do integralismo ou do fascismo. E Valério pensa igual a ele, mas acha (talvez por ligado a Luísa) que deveria se associar a formas caridosas de procedimento, ele "dança" segundo o discurso. Se apaixonará por outra caridade no Natal). Temos a já referida narrativa sobre a revolta do Forte, que acena para duas das novas forças que surgiram naqueles anos: o tenentismo e o Partido Comunista.

O capítulo 12 narra o dia 21 de dezembro e é um dos mais longos e complexos do romance. Sabemos que no dia 20 de dezembro Luísa levara um pacote (dinheiro?) para o sapateiro, o que teria causado o novo "achaque" em Adrião. Em minha opinião, o principal assunto do capítulo é o referente à educação (e Evaristo controla a educação, através de Castro, que não ensina nada e nunca entrou numa escola, Presidente da Junta Escolar. Com miolo de pão?, p. 84), que, por ter como condição, para se ser eleitor na Primeira República, ser alfabetizado, se tornava o pilar central de todo o sistema eleitoral. E é neste diálogo que o "embate" entre Evaristo de um lado e a sociedade local do outro se mostra bem claro. Evaristo quer um "governo moral e sã política", se colocando com isso na linhagem de José Bonifácio e de Rui Barbosa, quer uma tradição republicana; eleitores conscientes e democracia verdadeira, alfabetizados, esclarecimento das massas, governadas por uma elite de gênio (novos jornais?), ensino obrigatório e profissionalizante: a base da modernização, e creio ficar claro que Graciliano não gostou *nada* das mudanças propostas por Washington Luís.

Já a sociedade local é contra a alfabetização (Adrião diz que quem sabe

ler tem vergonha de pegar na enxada e Nazaré, que quer um governo forte, provavelmente uma ditadura, afirma que quem aprende a ler aprende a roubar), pelo voto de cabresto (Vitorino diz que “tendo quatro soldados e um cabo, o senhor tem tudo”), Valério se diz contra a democracia, Padre Atanásio quer apenas o ensino religioso (e estava preocupado com a perda de leitores de seu jornal, que podia ser em decorrência da diminuição dos alfabetizados, como da aparição de algum concorrente). Esta sociedade está convencida de que educar o “povo” é dar armas para que eles se tornem bandidos: algo como ensinar a mulher a escrever é permitir que ela namore. E tudo indica, vendo a conversa de Valério com as senhoras em seu passeio pelo campo, que ***elas*** *não pensam assim*. A sociedade que apoiava Evaristo (que age como coronel, mas quer modificações) é tão coronelista quanto, porém, mais retrógrada que Evaristo (*sic*).

Mas se havia tanta diferença entre Evaristo e a sociedade local, como ele assumiu o poder? As mulheres, o maior trunfo do processo burguês.

Porém duas novas alianças políticas se configuram: Castro tenta se aproximar de Clementina, talvez porque Miranda forçasse a condenação de Manuel Tavares (veremos a importância disto mais adiante). E Marta, segundo Valério, se aproxima dele, causando ciúmes em Luísa. Vejo o súbito interesse de Marta por Valério de duas formas. Ou ela, por algum motivo, foi afastada do grupo de Evaristo e por isso tentou se associar a Valério, ou, em se sabendo que Valério havia se atirado para ela, foi “enviada” para outra vez tentar trazê-lo ao grupo vencedor, retirando-o, a um só golpe, das relações de Adrião, Vitorino e Luísa, agora numa posição realmente subalterna (e sem grandes perspectivas de ascensão) e talvez por isso essa nova aliança tenha sido rejeitada por Valério. Mas também pela crise econômica que subjaz ao entrecho: D. Engrácia, e por tabela Adrião, está sem fundos e creio, sem grandes comprovações no romance, ser Valério um dos agentes dessa crise, por, pelo menos, ser o fomentador da boataria. À aproximação de Marta também se dará, capítulos adiante, o convite de Mendonça, recusado. Valério aqui está traindo Adrião e Luísa, a um só tempo.

Assim, vendo Luísa como força atuante, a recusa de Valério em se relacionar com Clementina, causou a perda de Nazaré/Clementina para o grupo de Evaristo, já que Castro a conquistará no Natal, “enfraquecendo

Luísa". Ou seja, o ciúme de Luísa tem dois motivos: a perda de Clementina e a aproximação com Marta.

O capítulo 13 se passa no dia 22 de dezembro (p. 91) e narra a doença de Adrião (por que Liberato não ficou com Adrião e sim em casa de Mesquita, um adversário de Adrião? Além da insinuação que não só não o tratava corretamente como contribuía para sua doença). Há o convite pelo negro, a idade de Valério (24 anos, p. 97), que Marta era opção para Luísa e de uma sociedade que o desdenha:

> Uma estopada. O Presidente da Junta Escolar aprovando tudo, *Clementina e D. Josefa conversando por cima de mim*, Evaristo Barroca a mexer política, Padre Atanásio aperreado com instrução, o crime de Manuel Tavares e o homem das células, Miranda Nazaré falando nas barbas de Abraão... Isso me faz pensar em José de Alencar, que também foi um cidadão excessivamente barbado. (p. 99).

O parágrafo transcrito resume os dois últimos capítulos. E temos a hilária cena da buchada e sua dura crítica ao modernismo: como saber o que se passa na cabeça de um antropófago? O capítulo 14 se refere à noite do dia 22. Valério, atrelado a Luísa, tenta uma saída: "Parecia-me que Luísa alcançava as infidelidades da minha imaginação." (p. 102). A sociedade se reúne, mas a velha ordem não morre assim tão facilmente:

> Mas a conversa arrastava-se com dificuldade. O plano fechado, o tabuleiro do xadrez esquecido, o desaparecimento do Dr. Liberato, que, após duas visitas curtas, voltara ao Mesquita, tudo concorria para alterar a feição do lugar. Além disso três personagens novas vinham aumentar a impressão de estranheza que aquilo dava: D. Priscila Fernandes, D. Josefa, ausente o ano inteiro, e o Dr. Castro, íntimo de todos. (p. 102)

Quando todos se vão, Luísa acompanha Valério até o portão, numa inversão dos acontecimentos da tarde, quando ela, segundo Valério, não deveria tê-lo convidado a jantar pelo negro. Agora, indo fechar o portão, ela fazia o papel de negro, uma sedutora forma de adulação e de compreensão do ego de Valério. Para Valério, negro é negro. No rápido diálogo que se dá no portão, o empurrão na cabeça faz Valério se sentir amado pela loira. (Aliás, quase todo mundo é loiro em Palmeira dos Índios). Valério bebera muito:

> (...) Na escuridão surgiu um colo decotado, o vento agitou uns cabelos louros, uns olhos azuis brilharam. Longos dedos brancos tocaram-me o rosto. Recuei titubeando. (...) Presumo que estava realmente embriagado. (p. 104)

A embriaguez de Valério poderia justificar as palavras sem sentido: por que seria “o fim das coisas”? Por que as coisas deveriam acabar? Lembra a frase de Padilha, também bêbado (segundo Paulo Honório) ao dizer: “tudo rico, vai ser uma desgraceira”. O que ia acabar, tanto para Valério (quanto para Padilha) era a ordem do açúcar, *com a união proposta*: o processo político da década de 1920, e a adesão dos coronéis a ela, liquidaram com uma cultura inteira. Então fala: Aurora, aurora, aurora. E complementa: “aquelas trevas eram absurdas”. (p. 105)

“Trevas” é o total isolamento daquela sociedade ou a cultura açucareira? E luz (Luísa) a modernização? E seria essa aurora uma referência à Revolução Bolchevique, ao navio Aurora, a ligação entre uma aristocracia decadente e um discurso de cunho social, falsamente dado como socialista, uma forma desesperada e ignorante de combater a burguesia ascendente, de retomar o poder? E interessante, em vez de ser pragmático, ele se põe onde sempre esteve: numa mentalidade romântica (ironizada aqui com a cena da estrela Aldebarã e outra crítica de Graciliano aos coronéis, o seu romantismo, deixando-se levar facilmente por discursos), romantismo aqui dado como sistema político, e em vez de defender seus interesses e sua cultura, se “entrega” para alcançar o poder, *mudando-se para a(o) capital*. Mas a paixão de Luísa descoberta por Valério não se dá apenas pelo empurrão na cabeça. Ela vinha desde a cena no jardim, no capítulo 10.

Naquele momento, Valério, reiteradamente, dá a entender que Luísa não fora definitiva, que ela teria deixado uma brecha na recusa, de maneira cifrada. Ao sair da casa de Adrião as palavras de Luísa no jardim vão ecoando nos ouvidos de Valério, numa sequência que mostra toda a maestria de Graciliano, revelando que o livro tem *muito* para ser lido como uma obra-prima:

> (...) Ouvi distintamente alguém invisível dizer-me: “Pobre rapaz. Tem sofrido muito”. Passados instantes, a mesma voz continuou: “Por que havíamos de ficar inimigos? Uma leviandade sem consequência.” (p. 62)
>
> “Pobre rapaz. Deve ter sofrido muito...” martelou-me a voz aos ouvidos. E pensei nas marteladas do sapateiro, que Luísa ouve. (p. 63)
>
> Havia agora alguma ordem nas minhas idéias. As palavras de Luísa

> acompanhavam-me. Consegui dar a elas uma significação, o que ainda não tinha podido fazer. (p. 63)
>
> Por que me deixara Luísa entrar depois de longa ausência, na intimidade do casarão dos italianos? Que podia ela esperar de mim? "O Valério é como se fosse um filho." Despropósito. Depois a lembrança de querer impingir-me a Clementina. E hesitação, ambiguidade. (p. 64)
>
> Por que me dissera Luísa aquelas palavras equívocas? (p. 65)

Luísa aceitava a aliança, mas indiretamente, via Clementina, recusada, como penso, por Valério: assim como no caso de Evaristo, só atinava na manobra de Luísa muito depois. Lento demais. Pela primeira vez percebeu que Adrião (e Vitorino) não era a única opção de governo, ou opção de aliança para ele. A aliança com Luísa e o fim de Adrião não significavam o "fim das coisas", mas o fim das trevas, e por isso o armazém (a economia local) por causa da aliança, não desaba. Comparadas as duas cenas, a do jardim e a do portão, vemos que Valério, mesmo vendo um futuro melhor, tanto social (fim das trevas, o armazém não desmorona), como pessoalmente (poderia assumir o negócio do ex-patrão), continua refratário às mudanças propostas, e o motivo parece ser, por um lado, empáfia, pois queria ser o cacique, e por outro, ideológica, por não conseguir deixar de ser coronel: trabalho de negro é de negro.

Vemos então que o que move *Caetés* não é a estagnação, mas o processo desenvolvimentista que estava em curso: o romance se passa em 1926, ou seja, nos anos finais que levaram à Revolução de 30. O país estava em ebulição, em meio a reformas constitucionais, "revolução industrial", explosão urbana, movimento modernista, institucionalização dos partidos de esquerda, revoltas, quarteladas e colunas as mais variadas. E que, na "cidadezinha estagnada", tinha carro, usina elétrica, prostituição (proletários), cinema, mulheres independentes e que já começava a ser comandada (e "noticiada") diretamente da capital, o que imputava uma forte mudança dos conceitos de liderança política, sem contar que as "antigas" lideranças estavam sendo obrigadas a tergiversar com as novas fórmulas de política.

Voltando aos capítulos do Natal, um mês após o que tomo como sendo a diplomação de Evaristo, quatro mulheres entram na mira de Valério: Clementina, por indicação de Luísa; a própria Luísa; Josefa, por oferecimento

de Vitorino e Marta Varejão, por insinuação da própria, lembrando as opções de Paulo Honório. O que causou esta súbita valorização de Valério? Sua participação nos negócios de Adrião. Valério parece se tornar uma espécie de fiel da balança. Infere-se que Vitorino saberia que se Valério se associasse a Luísa, esta se tornaria majoritária, "assumindo" o poder (e Graciliano insinuando que houve uma espécie de tentativa de golpe de Vargas já em 1926, associado aos pequenos coronéis, ou descrevendo como Getúlio conseguiu se impor no governo?), então lhe oferece a filha, para estabelecer a aliança. Clementina seria uma possibilidade, não aceita e perdida totalmente no Natal, em função da aproximação de Marta, que não se realiza, em parte, "por causa" de Luísa e "seus ciúmes", pois com Marta, Valério estaria bandeando para o grupo de Evaristo, o verdadeiro rival de Luísa.

Em minha opinião, os dois meses de amor intenso por Luísa (capítulo 18) são os dois meses em que Valério, associado a Mendonça e Marta, causa a crise econômica, o que obrigará a viagem de Adrião e ensejará sua aliança com Luísa. Ao ligar-se a Marta, por esta lhe entregar o *Marino Faliero* (a derrocada de um "governo", por tentar "plebeizar" Veneza. *Caetés* e sua intertextualidade: Adrião, Adriático.) e espalhar boatos de uma crise econômica, em realidade, destrói a conta de D. Engrácia. Talvez, uma prova de que estivesse a serviço de Vitorino/Evaristo, naquele momento, seja a cena em que atrasa uma escrituração por uma semana (p. 135), sendo admoestado por Vitorino e não por Adrião. Além do mais, ao abandonar a redação e o "caetés", parece que deixou de ser um ativista do grupo de Adrião, atitude idêntica àquela em que se encontrará ao final do romance, quando abertamente subordinado a Vitorino. Insatisfeito com sua nova posição, Valério procurará outra vez Luísa e esta, isolada (perdera Clementina/Miranda e Valério), não terá outra opção senão aceitar a aliança direta.

Graciliano vai mostrando que os coronéis do açúcar, ao oscilarem entre as duas grandes forças que travavam o embate político *local*, acabaram por permitir a entrada de Evaristo, enfraquecendo as duas, que se destruíram. Mas num segundo momento, ao enfraquecerem os coronéis tradicionais em favor do novo coronel, em sua ânsia de poder, para substituir Adrião, Valério ajudou o trabalhismo, ali isolado e sem os recursos de Adrião, a soerguer-se.

O capítulo 15, 24 de dezembro (a visita ao presépio, a história do filme

(milagres de Cristo), a missa da meia-noite (Missa do Galo) etc. dão a certeza de que é a noite de 24 de dezembro, em que pese não haver nenhum Feliz Natal) e mostra *ainda* o poder de Luísa sobre Valério. Vemos D. Josefa e sua nova arte religiosa.

No capítulo 16, 25 de dezembro, Valério recebe o convite para ir trabalhar com o Mendonça, fato que também confirmará toda a cronologia e mostra a importância de Valério e a magnitude do passo que está prestes a dar. E traz uma informação histórica importante: Valério já tentara, em 1921 (p.133), logo após perder a herança, se aliar àquele grupo, *mas não havia sido aceito*. O capítulo 17 narra o dia de Natal, mas já à meia-noite. E padre Atanásio está ladeado pelo novo poder da cidade: *Juiz Substituto, Dr. Castro, Fortunato Mesquita (ainda presente) e o Monteiro*, o que me parece ser um quadro do novo poder do qual Valério ou não estava participando, ou se sentia escalonado abaixo do seu "valor".

Apenas como ressalva, esses capítulos do Natal são um tanto quanto cifrados e por serem muito longos, um processo talvez excessivamente detalhado, correm o risco de serem dados como pitorescos e de embutirem um afrouxamento narrativo. Mas como ele é o principal do romance, creio que Graciliano vê, ali, nas atitudes de Valério, o erro final que permitiu a destruição da estrutura local, subordinando-a definitivamente a Evaristo via Vitorino.

O capítulo 18 é outro desses capítulos-painel, onde o narrador graciliânico faz passar o tempo de um bloco narrativo a outro.

> Desejei-a **dois meses** com uma intensidade que hoje me espanta. (p. 135) [grifo meu]

Até que o capítulo 19, confirmando novamente toda a cronologia, retoma a "ação":

> Em **princípio de março**, Adrião foi à capital acertar contas com os fornecedores e pedir a restituição de uns títulos resgatados. (p. 137) [grifo meu]

Adrião fica fora uma semana (p.142), o que propicia (seria uma contingência?) o início do *affaire*. Seriam os títulos resgatados os de D. Engrácia, do capítulo 2, que confirmariam uma crise econômica subjacente ao

processo político e dariam mais organicidade ao entrecho: crise-*affaire*? Através de Valério, Marta estaria conseguindo transferir o dinheiro de D. Engrácia para um *banco*, destruindo Adrião? E Adrião enfrentando dificuldades de financiamento? O capítulo, apesar de fortemente conectado com os capítulos de Natal, trazendo coerência cronológica para o bloco narrativo, apresenta, no entanto, a única marca temporal que traz problemas para a cronologia estabelecida.

> - E há cinco anos vivemos nisso! Exclamei novamente despeitado. (p. 139)

Se estamos em março de 1927, então Valério estaria apaixonado havia quatro anos e não cinco. E se a frase remete ao tempo em que se conheceram, então teríamos cinco anos e meio. Na narrativa do *affaire* transparece algo naturalista no "súbito afrouxamento dos nervos irritados" (p. 140) associado ao antirromantismo com a diminuição de Aldebarã (fato idêntico para Marina, de *Angústia* e Madalena, de *São Bernardo*).

A cena da "sedução" é de um romantismo que tange o ridículo: "Não posso", "que estremecimentos cortavam" etc. Mas dois fatos são importantes. No meio desse romantismo há o rumor de carros e da usina elétrica, marcas de um progresso que parecem entrar na relação entre eles, além do relógio. E na hora do beijo, ele pensa em Adrião (podendo, pois, tratar-se de remorsos), mas também pensa na estrutura política da cidade (p. 140). E ainda que Valério sabe que é Luísa quem está se aproveitando dele. (p. 142). E uma pequena passagem sem importância, mas que mostra uma possível mentira de Valério: antes de se beijarem, Zacarias (que pelo "Sinhá" e pelo tratamento "negro" mostra a relação escravocrata ali instaurada) fecha as janelas (p. 138). Já altas horas, quando se despede, Valério "cerra" as janelas (p. 140). E curioso, a "posição" em que eles se encontravam era "incômoda". Os capítulos 20 e 21, que se dá num domingo (p. 145) quando aparentemente não teve serão, podendo assim supor-se que Adrião ainda se encontrava fora da cidade, complementam a narrativa do *affaire*.

Sobre o romantismo das frases de Luísa, veja-se como o palavreado de Luísa durante o passeio, com sua forma direta e bastante deselegante, além de agressiva, de se referir às pessoas, e de ser muito dissimulada, somada à sua

forma de agir e falar no capítulo 22, quando Valério pensa em partir da cidade, destoa daquele ar de desamparo romântico que Valério quer imputar quando comparadas às falas de Luísa nos capítulos 19 e 20, o que dá um ar de *estilo* à descrição do *affaire*, especialmente se comparada à Luísa do capítulo 22.

Com isso passo ao terceiro bloco, que tem a cronologia mais difícil de ser seguida. Os capítulos 19 a 21 parecem narrar a semana em que houve o *affaire*, mas nada impede que o capítulo 21 seja bem depois daquela semana, por uma marca característica de Graciliano que cria um hiato temporal: "um domingo" (p. 145). No entanto, no capítulo 22 vemos Valério dizendo que no último mês e meio apenas se avistou com Luísa três vezes sendo que nenhuma delas é a cena do passeio (p. 152), transformando-se o capítulo 21 no "meu capítulo painel". Na primeira possibilidade, estaríamos em maio/junho (metade de março + um mês e meio), na segunda, estaríamos em junho ("eu ouvi [o tiro], mas pensei que fosse bomba, agora *pelo* São João", p.189, capítulo 21 dado como painel) e tendo o bloco (capítulos 22, 23, 24, 25, 26, 27 e 28) um espaço de poucos dias, talvez dois ou três, mais oito dias de agonia do Adrião.

Saído da casa de Miranda (cap. 22), Valério vai ter com Luísa e diz que tenciona deixar a cidade. No capítulo 25 temos a briga na casa de bilhar do Silvério. Não há nenhuma marca de quanto tempo transcorreu entre a visita ao Miranda e essa briga, mas penso serem muito próximas. No capítulo 26 temos a carta anônima e a demissão de Valério, assim como nova confirmação da datação geral do romance ("eu o julguei amigo seis anos." (p. 177)), que é muito próxima à efetuada por Valério no capítulo anterior ("(...) De mais a mais — que diabo! — não se quebra assim do pé para a mão um hábito de seis anos sem motivo", p. 162). Curiosamente, ao procurar Mendonça, o que também confirma toda a datação (p. 184), Valério joga pôquer (última tentativa de alcançar alguma posição mais alta?) e depois procura Luísa. No dia seguinte, capítulo 27, Adrião tenta o suicídio e no capítulo 28, Adrião morre.

Dois fatos me parecem inverossímeis nesse bloco. O primeiro se refere apenas à minha visão do romance: Luísa se torna comanditária ("assume" o governo) apenas em junho, após a morte de Adrião, sendo que, no caso de minha leitura ser aceitável, ela "teria" assumido em janeiro/março, como Madalena (*São Bernardo*) e Vargas (ao assumir a pasta da Fazenda), e ainda,

ela “deveria” estar associada diretamente a Evaristo. E o suicídio (ou tentativa) de Adrião é tão inverossímil quanto o de Madalena, assim como a posterior morte: por que a morte leva oito dias para ocorrer; por que ela se dá por nevrose e por complicações econômicas (mesmo que seja apenas uma desculpa para o público, se bem que ache ser o motivo principal); por que ele não morre do tiro (p. 199), tendo tido inclusive uma recuperação surpreendente? Por que Adrião simplesmente não matou os dois?

Essa última pergunta tira o texto de um processo romanesco comum (Adrião, que era uma fera (p. 163), não se mataria e sim mataria) aventa outro sentido. Historicamente, não sei a que fato tão dramático, em meados de 1927, ao qual Graciliano está se reportando (a única possível relação que encontrei seria com a Lei Celerada, de junho de 1927, na qual ficavam proibidas reuniões políticas sem autorização governamental e restringia o direito de greve – em realidade, substituiu o estado sitio de Bernardes – e que levou esse nome por ter sido feita em surdina e de maneira “acelerada”). E também não vi nenhuma resposta plausível em nenhum comentarista.

Sobre o suicídio, talvez já esteja um pouco hiper-interpretando, há várias pequenas insinuações de que Valério poderia ter cometido um assassinato, ou mesmo Vitorino (sua camisa manchada de sangue, p. 189) e Valério. Valério afirma que após o pôquer vai até a casa de Adrião (sem coragem de entrar) e fica numa vigia prolongada (p.185), afirmando que tinha vontade doida de encontrar Luísa: mas por que, se como ele mesmo afirmava, já não a amava tanto? Por ter perdido tudo, outra vez, tanto pela demissão como pelo pôquer. No capítulo 27 afirma ter voltado tarde para casa, deitou-se vestido e só às cinco conseguiu dormir, mas que antes do despertador tocar (ele trabalhava a partir das oito, podendo, pois, supor-se que o despertador tocasse entre seis e sete), o Isidoro o acordou. (p. 186). Isidoro bate à porta e Valério se levanta precipitadamente. E Isidoro fala: “De madrugada quase estouro aqui, berrando. Você estava morto? Que negócio é esse?” (p. 186), apesar de ter dito anteriormente que “tenho o sono leve” (p. 103). Estaria Graciliano dando pistas para desconfiarmos da narrativa? Em realidade, se há um assassinato, Valério não tem álibi e estava perto da cena do crime. Em realidade, ele morava em frente de Adrião.

Onde estava Valério, que confessa ser o causador da morte, mas não

sabe “a natureza de [sua] culpa” (p. 190)? Talvez na vigia. Ou matando, com ajuda de Vitorino, Adrião: Valério, quando demitido, mudou de lado outra vez. Foi ter com Luísa, e ele, que temia a opinião pública, se assustou com a decisão de Luísa de enfrentar a situação. Ao ser delatado e demitido, tenta Evaristo/Mendonça, mesmo que por imposição de Adrião, mas é roubado no pôquer. Além de metafórico (damas, reis e ases) um jogador conseguir quatro reis, enquanto o outro consegue quatro ases na mesma mão, dá a impressão de jogo com cartas marcadas. Então volta para Vitorino.

E teríamos, outra vez, uma unidade temporal, porém, ainda sendo a ação a sua verdadeira razão: com o *affaire* Valério, em minha leitura, tenta, mais uma vez, aliado a Luísa e sob suas ordens, se enfrentar com Evaristo: o trabalhismo se alia aos pequenos coronéis para derrubar o grande coronel Evaristo: um golpe de trabalhismo e pequenos coronéis em meados de 1927? O golpe fracassa por terem os pequenos coronéis (Valério) traído o trabalhismo (Luísa), por não terem tido coragem de enfrentar a situação.

Dois entrechos se entrecruzam – que aparentemente são distintos, mas que julgo ser um só movimento – neste bloco: a fofoca sobre o *affaire*, que culminará com a carta anônima e o caso Manuel Tavares.

Explico agora os motivos de minhas desconfianças sobre a participação de Manuel Tavares no assassinato dos pais de Valério, expostos no quadro da cronologia As três primeiras aparições do assassino se dão na festa de aniversário de Vitorino. Duas delas quando o doutor Castro explica a Nazaré o caso de um assassinato (p. 80, havendo ainda uma referência ao artigo 39, isolada). A terceira aparição será ao final do capítulo (p. 90) e é quase uma repetição da cena anterior. Mas fica de novo a impressão de que Nazaré está indignado com a atitude do Castro. Mas dessa segunda vez Castro especifica o crime. “Provará que o réu cometeu o crime contra ascendente, descendente, cônjuge, irmão…” (p. 90). A indignação do Nazaré com o promotor, e com Evaristo, começa quando Evaristo vai para a capital sem Clementina e acabará quando Castro fica noivo de sua filha. Mas no meio do capítulo padre Atanásio (que mudará de lado ao final do romance), que falava sobre células, Comte, educação religiosa, etc., sem que nem por que, mas talvez instruído por Adrião, pergunta sobre o processo de Manuel Tavares:

> — Então o julgamento do Manuel Tavares foi adiado, hem?
> — Isso! Confirmou Adrião em voz baixa, deitando **uma olhadela de través ao Evaristo. Protetores fortes**. E indignação geral. Adiaram. Na sessão vindoura o homem é absolvido. (p. 86) [grifo meu]

A descrição de Valério leva a crer que Adrião quer a condenação de Manuel para implicar Evaristo. Quem interrompe a discussão é o Castro, promotor. A participação seguinte é por ocasião da visita que Valério faz a Nazaré. "Após" as possíveis insinuações do tabelião sobre o *affaire* de Valério com Luísa, este se irrita e comenta:

> Desejei vingar-me, insultar Nazaré — canalha, pau-d´água, ladrão; lembrar-lhe o que deve aos Teixeiras e não paga, o que **furtou aos órfãos e os quinhentos mil-réis que recebeu para abafar um caso.** (p. 155) [grifo meu]

E vemos que provavelmente, por trás da pressão de Valério, está todo o interesse de Luísa (e de Adrião) para que o caso tomasse outro rumo, *para enfrentar Evaristo*. E assim vejo a visita de Valério a Miranda como o primeiro passo para chantagear Miranda (também implicado) no caso Manuel Tavares e obrigar a "justiça" a condená-lo. E ele recebe uma contra chantagem, com a insinuação do *affaire*. Deve-se observar que na entrevista entre os dois, Castro estava ali presente, com Clementina, num canto do quarto, na penumbra.

Manuel Tavares matou uma família inteira e depois furtou dos órfãos. Valério, um coronel decadente, não tem família e foi furtado como órfão. Fica insinuado que Manuel Tavares, a mando de Evaristo, em cumplicidade com Valério e acobertado por Miranda, matou a família de Valério (em 1921, Valério teria 19 anos) para pegarem a fortuna, sendo Valério, no entanto, roubado depois disso (onde entra Felícia?) e sua fortuna "transferida" para Evaristo. Como em *São Bernardo*? Como morreu Salustiano Padilha? Evaristo tem algo a ver com aquelas mortes, por isso protege Manuel Tavares, assim como Paulo Honório (também chamado de assassino) é acusado de um crime que não é obrigatoriamente o de Mendonça, e protege Casimiro Lopes? Depois disso, na página 111, após afirmar ser Nicolau Varejão um santo, talvez por fazer política miúda nos arredores pobres da cidade (religioso, vai virar protestante), Valério pergunta ao Castro pelo processo de Manuel Tavares, mas não espera a resposta. Naquele momento, e tudo leva a crer, a mando de Evaristo, por intermédio de Castro, e após ser libertado, Manuel é nomeado policial.

Nessa altura dos acontecimentos, o boato do *affaire* entre Valério e Luísa é difundido, pois no capítulo 22 Nazaré o insinua; no 23, Pinheiro. Creio que a pressão de Valério (incluindo aí o artigo anônimo para os jurados, não publicado por não ter os meios, já que o Padre estava bem relacionado com o Evaristo e não publicaria nada contra o novo aliado (p. 165) e, ironia, tendo sido o próprio Valério quem introduziu Evaristo no jornal), levou a uma carta anônima, para delatar Valério e seu *affaire*. No capítulo 24 Manuel Tavares é absolvido e então no capítulo 25 a cena do jogo de bilhar, do qual Valério se arrependerá mais tarde: ou seja, há uma interligação entre a boataria e a briga e a absolvição, onde Manuel Tavares e o *affaire* são moedas de chantagens.

O quase inacreditável é que, no capítulo 26, o mesmo da carta anônima, vê-se Valério conversando, sossegadamente, no escuro, no Xucuru "que é quase deserto" (p. 183) e onde a polícia amunheca (p. 180), com Manuel Tavares, que recém-absolvido, já se tornara homem da lei. E mais contraditório, ficamos sabendo que Valério, que tanto lutou pela sua condenação, além de não temê-lo, ele um fraco (p. 183), e de ter-lhe enviado dinheiro quando Manuel Tavares estava na prisão (os quinze mil-réis serviriam como pagamento para implicar Evaristo no processo?), dinheiro que lhe seria devolvido, diz que ainda poderia contratá-lo para que "desancasse o boticário" (p. 183) por cinquenta mil-réis. A explicação para Valério querer condenar Manuel Tavares[34] não é, fica claro, por um sentimento de justiça em relação ao crime cometido por Manuel Tavares, mas sim, para poder implicar Evaristo (e/ou Miranda) naquele crime. Esse era seu golpe (e de Luísa e até talvez Adrião), *que fracassou pelo seu recuo*.

O caso da carta[35] é longamente debatido *no romance*, vários suspeitos levantados e nenhum autor foi achado, tendo alguns de seus desdobramentos podido trazer consequências tão graves quanto a própria carta. Supondo que nenhum dos acusados fosse realmente o autor da tal denúncia, então seria *qualquer pessoa*, e faríamos uma análise sociológica/psicológica do comportamento humano (a maledicência, por exemplo) e o fortuito artístico na palavra de Machado de Assis. Mas, se pensarmos que fosse o autor uma

[34] Personagem, e também assassino, de uma crônica de "Traços a esmo", de Graciliano Ramos, datada de 1921, como muito bem percebeu Ieda Lebensztayn.
[35] Sigo aqui, sem citações, a discussão empreendida por Anselmo Pessoa.

pessoa específica (um dos suspeitos), interessada nos acontecimentos e sabedora de que aquela denúncia tinha não apenas um valor “humano”, mas também político, a carta estaria, então, dentro do “principal (...) dos caracteres e dos sentimentos”, sempre seguindo Machado. Graciliano era um assíduo leitor de Eça e Machado e seguramente sabia da crítica de Machado a Eça: teria ele cometido o mesmo erro imputado a Eça por Machado, no referente a *O primo Basílio*? Então o quem enviou a carta, a partir de uma denúncia política e não do ponto de vista de um *affaire*, passa a ser algo realmente basilar na obra. Por que só um correligionário de Evaristo poderia ter interesse em acabar com a aliança de Valério com Adrião através da denúncia de uma aliança secreta de Luísa com Valério: essa denúncia não interessava a Evaristo, a Vitorino, a Marta, aquela que apagou as provas de qualquer crime? (p. 200) E talvez até mesmo a Luísa para forçar uma tomada de posição de Valério, já que ela queria enfrentar a situação e foi extremamente descuidada durante o *affaire*, sendo, segundo Valério, a culpada pela revelação do caso.

A carta passa a ser fundamental no romance, mas Graciliano deixa o episódio no ar. A autoria da carta, se revelada, poderia retirar a pecha de circunstancial a esse episódio. Graciliano, apenas esclarece ser uma carta política, de cultura bacharelesca, (e curioso, Evaristo chegou à cidade justamente no dia da carta, p. 181): ou melhor, quem escreveu queria a moralidade na *urbe* e deve ser alguém com essas intenções políticas, de política sã etc. Importante salientar que a carta é escrita três meses depois do caso “praticamente” terminado, portanto parece que em função das ações de Valério em relação a Manuel Tavares.

Assim, como um possível roteiro de assassinato, Valério, depois de demitido, de ter de Luísa a “ameaça” de que o caso devia ser revelado, de perder no pôquer (e sempre dando que Valério *não* queria deixar a cidade), se dirige a Vitorino e os dois matam Adrião. Isto explicaria o final do romance, Valério ligado a Vitorino, sem D. Josefa (agora, apenas uma vaga promessa ou possibilidade) e separado de Luísa: tudo, talvez, por temer a opinião pública. E explicaria o choro de Luísa: ela chora o poder perdido.

Porém a conversa com Adrião no leito de morte invalidaria qualquer tipo de suspeita, a não ser que tenhamos aí o nosso narrador de primeira pessoa mentindo, e muito, já nada de assassinato é aventado. No entanto, a despedida

de Adrião, pedindo desculpas a Valério é bem pouco razoável, já que “ontem” (p. 193) ele o havia obrigado a se demitir, passar um mês na cidade com os adversários e depois exilar-se na Bahia. E ainda pedindo que Valério atestasse a inocência (da conjuração ou do adultério/aliança?) de Luísa. Mas por que um homem que tenta se matar por ter sido traído pela mulher (traição que extrapola o puramente sexual), pede, no leito de morte, que o adúltero ateste a inocência da esposa, ainda podendo sobreviver?

Os oito dias de morte de Adrião se transformariam num grande ritual de se ajeitar o poder após a reestruturação (lembra a internação de Tancredo Neves) e talvez para abafar o caso. O fato de a cidade não ter sabido do adultério, talvez seja indício de que tanto o adultério, quanto a sua denúncia, circularam “apenas” nas esferas do poder.

O romance tem três capítulos finais. O capítulo 29, dois meses após a morte do patrão, narra a despedida de Valério e Luísa, outra vez a mando de Isidoro e também a inépcia e a solidão de Valério. No capítulo 30, Valério diz que Vitorino não *pode* dirigir a casa só, *pois não tem a maioria acionária*, segundo minha leitura: vejo Graciliano, muito mau, dizendo que o choro de Luísa é devido à decisão de Valério se associar a Vitorino, e ela se tornou “apenas” comanditária, e não *a* dona. (p. 212). E que Valério aceitara o convite da cena no jardim, mas a promessa (D. Josefa, ela não aceita casamento arrumado!!!) parece que não será cumprida assim tão facilmente.

Ainda no capítulo 30, três meses após a visita, Valério continua sozinho. Interessante também aqui é que Valério abandonou definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte. (p. 212), apesar de continuar o golpista de sempre: “as vezes desenterro-*os* da gaveta”.

O capítulo 31 (que Antonio Candido diz estarmos diante de Graciliano) tem uma frase que me intriga:

> Por que procurei os brutos de 1556 para personagens da novela que nunca pude acabar? Por que fui provocar o Dr. Castro sem motivo e fiz de um taco ivirapema para rachar-lhe a cabeça? (p. 217)

Primeiro, Valério deixa claro que a carta que o delatou foi fruto de seu ataque a Dr. Castro e, portanto, uma denúncia política. E a política que o levou ao ataque foi a sua novela (que leio como ação política): ao tentar recriar um

passado romântico e folclórico para sustentar seu presente, Valério se perdeu? Ao ceder aos novos desejos e discursos vazios se deixou levar? (p. 216). Ao tentar assumir o discurso moderno (modernista) se afastou de sua identidade?

Creio que em se lendo o romance alegoricamente, nenhum dos defeitos que lhe foram imputados aparece, apesar de concordar que ele não se equipara, em complexidade estrutural, aos romances posteriores. E o desgosto de Graciliano com o romance parece lembrar o desgosto que teve com quase todos os outros romances seus.

Capítulo 5: O hibridismo em *Angústia*

Este capítulo não tentará fazer uma análise inovadora e nem exaustiva do romance *Angústia*[36], mas apenas estabelecer o substrato histórico que o romance contém: o entendimento deste romance, a meu ver, em vários detalhes, é tão impenetrável (talvez mais) quanto o de *Vidas secas*, crendo eu que muitos de seus segredos estejam perdidos.

Farei um paralelo entre a cronologia histórica e a cronologia interna do romance partindo, como o dito até aqui, do princípio de que a cronologia histórica é atributiva do personagem — e, portanto, da trama —, trazendo uma interpretação diferente daquela dada pelo narrador às ações por ele narradas; narrador este sempre dado como interessado, ou melhor, sempre como um narrador politicamente interessado, articulador de uma alegoria histórica, sendo ele próprio um ator histórico, ou, **O Ator** histórico, e, portanto, aquele que está sendo tematizado e questionado na narrativa. Com isso penso poder propor alguns parâmetros diferenciados dos até aqui estabelecidos pela crítica, oferecendo novos horizontes para futuras interpretações do romance.

Em *Angústia*, mais ainda que em *Caetés* – onde alguma dúvida pode ser levantada sobre o fundamento histórico (já que mesmo a cena descrita de Varejão é uma interpretação) – e diferentemente de *São Bernardo* – em que somente *a interpretação* pode levar ao momento histórico latente da trama – o momento histórico da narrativa é dado documentalmente: estamos em 1935, ano da Intentona Comunista no Brasil.

Para confirmar a assertiva, cito conclusões de Marco Antonio Rodrigues em sua corajosa dissertação de mestrado*, Não só, mas também: criminologia positiva em* Angústia*, de Graciliano Ramos*. Após dizer que em *Angústia* estão descritos os dois tipos de cangaço – o econômico e o social – que Graciliano exaustivamente apresenta e discute em seus textos não-literários (especialmente em *Linhas tortas*), Rodrigues continua:

> Outra referência contemporânea ao cangaço relaciona-se a um documento específico: a foto de Cirilo de Engrácia, chefe de um subgrupo de Lampião,

[36] Utilizarei a 21ª edição da Editora Record de 1979.

> morto e **decapitado pela polícia a 5 de agosto de 1935**, em Mata Grande, Alagoas. A data do fato e da foto coincide **com o período final de redação** de *Angústia*, o que indica que as informações foram incorporadas de imediato à narrativa. A alusão ao cangaceiro decapitado, repetida posteriormente no formato obsessivo característico da narração de Luís da Silva, surge pela primeira vez durante a perseguição a Marina, logo após sua consulta à parteira D. Albertina.
> "Marina estava como uma defunta em pé. Pensei em Cirilo de Engrácia, **visto dias antes em fotografia** – um cangaceiro morto, amarrado a uma árvore. (…)" (Rodrigues, p. 91) [grifos meus]

Mas Rodrigues cometeu um erro (a data do fato e da foto coincide com o período final de redação de *Angústia*), que lhe custou a alegoria histórica, se é que ele a quereria empreender: a redação final de *Angústia* se dá em 1936, com meses de diferença da redação final de Luís[37]. A morte do cangaceiro se dá no mesmo instante da trama, sendo, pois balizadora da trama e não de sua confecção. A morte de Cirilo de Engrácia pode engendrar diversos vieses de interpretação, mas, para a estrutura do romance estabelece a datação do entrecho: 1935.

Ao conhecer Marina, Luís está "pegando" 35 anos, expressão muito comum nos romances de Graciliano para designar uma idade "em movimento". Ao final sua idade está claramente estabelecida.

> Trinta e cinco anos, funcionário público, homem de ocupações marcadas pelo regulamento. (p. 34).
> Um homem lido e corrido, pegando trinta e cinco anos, amolecendo, preocupando-se com aquela guenza. (p. 34).
> Em trinta e cinco anos de vida (…) (p. 191).
> Eu não tinha trinta e cinco anos: tinha dez anos. (…) (p.195-6).

O "pegando 35 anos" e o "trinta e cinco anos" assumem duas funções, segundo minha leitura: associando-a à data da fotografia de Cirilo de Engrácia, do ponto de vista biográfico de Luís da Silva, a trama começa em 1900, com o seu nascimento. Com as duas informações acopladas temos a cronologia anterior ao encontro de Marina e Luís:

> **1808-9-10**: Nascimento do velho Trajano, pois morre contando quase 100 anos (p. 11), provavelmente pouco antes da ida de Luís para a escola, em 1910;
> **1885-6**: Como estamos em 1935-6 e Vitória conta então 50 anos (p. 29),

[37] Seguindo o escrito por Graciliano em *Memórias do cárcere*, quando foi preso em março de 1937, teria ele acabado de escrever o romance.

então ela nasceu pela Lei do Sexagenário, e passa a ser uma continuação de Domingos;
1900: Nascimento de Luís da Silva, e segundo minha leitura, a questão do encilhamento, tão forte para Graciliano; e a descrição, em algum momento anterior a 1910, das cenas da natação, da cobra no pescoço de Trajano e outras reminiscências infantis;
1908-9(?): morte de Germana;
1909-10(?): morte de Trajano que se dá pouco mais de um ano após a morte de Germana;
1910: Depois da morte, Luís da Silva e o pai foram morar na vila (quanto tempo após a morte de Trajano?), início do aprendizado de leitura com Antônio Justino (p.13), início das salvações de Hermes da Fonseca;
1914: morte do pai;
1914-1918: Vida de cigano, professor, ensinando nas fazendas aquilo que aprendeu com mestre Antonio Justino. Nesse período viveu com d. Conceição, Teresa e Maria. Delas não sabemos muito, apenas que dona Conceição é esposa de um assassino, Teotoninho Sabiá (um herói para Luís, p. 22), e que a garota que amava como um bicho ali morava, sendo que a descrição desses amores leva a crer que havia violência. – "Rasga, diabo! Vai fazer isso com tua mãe, peste!" (p. 36) que, segundo Luís parecia uma cigana ou bicho, e recebeu o adjetivo de "desbragadíssima". (p. 36). Essa fase remeteria a Riobaldo?
1919: Exército, e possivelmente uma forte referência ao início do tenentismo; Epitácio Pessoa assume a presidência;
1920-21(?): Ida para o sul; encontro com Berta. A frase "resolvi desertar para uma dessas terras distantes" (p. 23) se refere a Rio de Janeiro, São Paulo ou Minas Gerais, referidas na linha anterior do parágrafo, mas não dá a informação exata nem de local nem de data de sua partida e destino. Assim como não sabemos em que localidade estava a pensão de D. Aurora.
Assim, não vejo como comprovar essa data, mas *após o exército* Luís vai para o sul (1920-1) e no caminho é "roubado" por Berta. (O que me leva a pressupor um roubo, mais do que as palavras de Luís, que de maneira geral são bem positivas em relação a Berta, mesmo insinuando ser ela uma prostituta, ou talvez por isso, é o fato de ele se preocupar com o dinheiro no bolso e de ter ficado sem nada depois, dizendo, no entanto, e mesmo assim, que Berta era melhor que Marina.), sendo que a próxima parada cronológica é 1921, portanto esse "roubo" deve ser próximo de 1921 (pp. 22-3);
1921-26: "Há 15 anos" (p. 10), escrito em 1936, coloca o ano de 1921, e se estende até 1926, pois quando a frase "como estaria Dagoberto depois de dez anos de separação" (p. 173), escrita em 1936, portanto 1926;
1926: xale de Vitória, pois em 1936 tinha 10 anos (p. 30);
1926-1930: tempo não narrado, provavelmente permanece no sul;
1930: em algum momento desse período retorna a Maceió, pois "mais tarde, já aqui em Maceió" (p. 27) volta a pedir emprego, dizendo que "escrevi muito atacando a república velha" (p. 27) o que dá a certeza de que aqui já estamos depois de 1930. Como a revolução só foi concluída em novembro, provavelmente voltou para Maceió em 1931, ano que a

mulher da Rua da Lama começa a se prostituir;
1931: “Há quatro anos” dito em 1935 (p. 80), a garota da Rua da Lama entra na prostituição;
1933: “Há três anos”, escrito em 1936, conhece Vitória. (p. 29);
1935: em janeiro, conhece Marina

1900 é a data do nascimento de Madalena (em *São Bernardo*), de (pelo menos muito próxima) João Valério e de Luísa (em *Caetés*, 1902-3), tornando-se Luís uma espécie de continuação de Valério e talvez de *Luís* Padilha. E é também a data da virada de Paulo Honório ao esfaquear João Fagundes em *São Bernardo*. **1921**, se realmente depenado por Berta, se associa a Valério ao ser depenado por Felícia e a Padilha, que foi depenado no jogo pelos amigos e por Paulo Honório na venda da fazenda. O período 1921-**1926** baliza o período que esteve com Dagoberto na pensão Aurora (o “aurora” de *Caetés*?), em que trabalha na banca de revisão e é muito parecido, se não idêntico, aos 5 anos de Valério na pensão de Maria José e ao salto de cinco anos em *São Bernardo*, e sua quase total solidão é idêntica ao dos outros personagens. Até a “vida de cigano” associa-o a Paulo Honório (e também à de Riobaldo) em um tempo parecido, sendo o tempo de exército paralelo às ações contra Sampaio. Sua vida lembra também a de seu Ribeiro, nos bancos das praças, trabalhando em jornais etc. Só que Luís não foi resgatado por nenhum coronel.

Isso tudo dá às obras de Graciliano um caráter orgânico, de projeto ficcional, que se vai escrevendo, não *a posteriori*, como em Balzac e em Flaubert, mas paralelamente à História (como, em alguns casos, em Machado, ver *Quincas Borba*), como num diário, ou como eu gosto de dizer, crônica: os seus personagens percorrem um roteiro histórico preestabelecido, roteiro que mudou os destinos daqueles indivíduos *enquanto classe* até o momento histórico que o autor quer discutir: 1926-7, 1930-32, 1935, três crises nacionais.

Assim, a coincidência dos fatos pregressos da vida de Paulo Honório, João Valério, Padilha e Luís e até seu Ribeiro (todos eles coronéis em decadência) invalida qualquer tentativa de *biografismo* para essas personagens, mesmo que elas se assemelhem (no geral) à biografia de Graciliano: eles seguem uma cronologia *histórica* bastante rígida que se relaciona com as fases do processo de sucateamento do sistema coronelista naquele momento, segundo a visão de Graciliano, estando, no máximo, diante

de uma biografia política e intelectual, ou de uma biografia que fundamente os romances. Ao argumento de que *Infância* seria uma elucidação do biografismo de *Angústia*, pode-se sempre contrapor que a educação daqueles jovens ex-futuros coronéis não devia se diferenciar tanto assim. Parece-me que as descrições da infância desses personagens, além de metafóricas, são ilustradoras da formação de uma ideologia de classe e de sua afetividade, explicitando os fatos históricos que marcam seu desenvolvimento até sua derrocada, e não uma rememoração saudosista do tipo psicanalista.

Sobre a cronologia, a narrativa nega um dado de maneira a insuflar muita curiosidade numa pessoa como eu: a idade de Marina. Houve um momento em que ela poderia ter sido dada sem nenhum problema, quando Luís pensa na notícia do casamento: "Querem casar-se Luís Pereira da Silva, com trinta e cinco anos, etc. etc., e Marina Ramalho, etc., etc.". (p. 69). Mas a idade é negada mais instigadoramente em outro momento: segundo a narrativa, seu Ramalho tinha três grandes momentos na vida. O casamento, a viagem e o sarampo da filha. O casamento fora quatro anos antes da viagem, o sarampo de Marina tinha sido dez anos depois da viagem. Mas essa história *parece* ser próxima de um fato que se deu entre 1910-11.

Disse de *São Bernardo*, que o único discurso socialista no romance, se se o quiser ver assim, é o de Padilha. Se associarmos Padilha a Ramalho (um coronel progressista que se uniu ao socialismo para combater a emergência burguesa) e sabendo que Padilha em 1930 se uniu à revolução, então poderíamos estabelecer uma cronologia que incluiria uma data nunca anteriormente aventada por Graciliano, mas que traria outras duas muito caras ao seu "roteiro" histórico: o casamento se daria em **1917**[38], quatro anos depois, em 1920-21 há o descarrilamento (Valério e Padilha, assim como seu Ramalho, perdem tudo) do coronelismo com sua "ida para a cidade" em se utilizando do mecanismo que os derrotou, o trem (uma das metáforas mais recorrentes de Graciliano como fator de destruição daquela estrutura) e em 1930-31-32 há o sarampo (doença vermelha): Marina seria a expressão de que o socialismo no Brasil está associado a ações de coronéis, ou como penso que Graciliano vê, o grande equívoco dos coronéis. Mas essa datação é só uma

[38] Ano fundamental na história das mobilizações proletárias no Brasil.

curiosidade. E Marina contaria 18 anos em 1935.

A segunda função da idade de Luís é a de acertar que o tempo de sua relação com Marina é de um ano; com uma “fórmula” bastante esclarecedora, já que a sua idade é espalhada “espacialmente” ao longo do livro (da página 34 até a 195-6), para não restar dúvida do tempo percorrido na narrativa. O andamento cronológico interno é fundamental na economia dos três primeiros romances de Graciliano, e não é uma informação casual:

> Em **janeiro do ano passado** estava eu uma tarde no quintal, deitado numa espreguiçadeira, fumando e lendo um romance. O romance não prestava, mas os meus negócios iam equilibrados, os chefes me toleravam, as dívidas eram pequenas — eu rosnava com um bocejo tranquilo:
> Tem coisas boas este livro. (p. 32) [grifo meu]

> Foi lá que vi Marina pela primeira vez, **em janeiro do ano passado**. E lá nos tornamos amigos. (p. 38) [grifo meu]

> Foi entre essas plantas que, **no começo do ano passado**, avistei Marina pela primeira vez, suada, os cabelos pegando fogo. (p. 16) [grifo meu]

> Julião Tavares se julgava superior aos outros homens, porque tinha deflorado várias meninas pobres. Pelos modos, imaginava-se dono delas. Contrassenso. Então Marina era dele? Tolice. Era a mesma que eu tinha conhecido **um ano antes**, vermelha, com os cabelos pegando fogo, entre as roseiras maltratadas. Evidentemente. (p. 174) [grifo meu]

> Marina entra com um estouvamento ruidoso. Entrava. Agora está reservada e silenciosa, mas **o ano passado** surgia como um pé de vento e despia-se (…) (p. 127). [grifo meu]

Digo agora a cronologia interna deste ano, de maneira dogmática, pois Graciliano deu um nó tamanho nela, que não a consigo desamarrá-la passo a passo, prometendo depois tentar comprová-la. Em janeiro de 1935, Marina, Julião e Luís se conhecem e um ano depois, portanto em janeiro de 1936, Luís escreve sua história. A relação deles dura seis meses. Então presumo que em princípios de junho Luís pede Marina em casamento, em princípios de julho temos a cena da janela, em princípios de agosto temos o rompimento definitivo. Se Marina aborta em fins de agosto (dias após a morte de Cirilo) e Luís mata Julião três meses depois (três meses sem pagar aluguel), Luís matou Julião em novembro. Essa conta também pode ser feita pelo inverso: em janeiro, 30 dias após seu restabelecimento – restabelecimento em dezembro, portanto – e após

semanas (que podem ser tomadas por um mês, mais ou menos) em novembro, assassinato; semanas de delírio com restabelecimento em dezembro; 30 dias após, início da escrita.

Com essa análise chegamos a uma cronologia do período:

> Em **janeiro de 1935**, digamos a 17 de janeiro, Luís, com 34 anos, vê Marina pela primeira vez.
> Em **princípio de julho**, os dois, justamente no dia de se marcar definitivamente o casamento, começam a se separar.
> Em **princípio de agosto** há o rompimento final, com um mês de relação de Julião e Marina
> Em **fins de agosto**, há o aborto.
> Em **fins de novembro** Luís assassina Julião, início do delírio de algumas semanas.
> Em **fins de dezembro** Luís se restabelece do delírio.
> Um mês depois de se restabelecer, **fins de janeiro**, começa a narrativa.

Essa cronologia não é muito distante da cronologia histórica da Intentona (além de se aproximar "perigosamente" da escrita de Graciliano do romance, sempre seguindo o dito em *Memórias do cárcere*): depois de algumas reuniões clandestinas, surgiu a ANL, cujo primeiro manifesto público foi lido na Câmara Federal (Instituto Histórico?) em janeiro de 1935 e divulgado ao público em fevereiro, mas já em 17 de janeiro a sigla ANL foi usada pela primeira vez. Em junho as movimentações se acirram sendo Luís Carlos Prestes aclamado seu presidente (o cabelo de Marina estava pegando fogo). No dia 5 de julho, a ANL promoveu grandes manifestações públicas para comemorar o aniversário dos levantes tenentistas de 1922 e 1924. Nessa ocasião, contra a vontade de muitos dirigentes aliancistas, foi lido um manifesto de Prestes propondo a derrubada do governo e exigindo "todo o poder à ANL". Vargas aproveitou a grande repercussão do manifesto para, com base na Lei de Segurança Nacional, promulgada em abril, ordenar o fechamento da organização, que foi para a clandestinidade. Em fins de novembro eclode, e é abafada.

A ANL tinha na suspensão do pagamento da dívida externa do país, a nacionalização das empresas estrangeiras, **na reforma agrária**, na proteção aos pequenos e médios proprietários; na **industrialização**, na garantia de amplas liberdades democráticas e na constituição de um governo popular

(deixando em aberto, porém, a definição sobre as vias pelas quais se chegaria a esse governo) seus grandes pontos programáticos. No mês de março, constituiu-se o diretório nacional provisório da ANL, composto, entre outros, por Herculino Cascardo (que nasceu em 1900), seu presidente.

Existem dois elementos bastante obscuros na configuração da história desse movimento. Primeiro a participação do PCB. Há duas formas de vê-la nesse período. A primeira, como o motor do movimento. A segunda, com um papel secundário, devido à sua minguada estrutura e influência, mesmo entre as camadas proletárias, mais ligadas, à época, aos anarquistas. Se *Angústia* for, como eu penso, uma alegoria daquele momento histórico, então, pode-se concluir que o Partidão não teve grandes participações no movimento, seguindo-se, claro a visão de Graciliano.

O segundo ponto, muito obscuro, e intrinsecamente ligado ao primeiro, é a figura de Prestes. Há o consenso de ser ele a alma do movimento (enquanto representante dos movimentos tenentista ou pequeno-burgueses), mesmo sem dele participar ativamente desde o seu início, pois estaria (?) na União Soviética até março de 1935 (por já ser marxista ou por ser rejeitado pelos comunistas). O problema não é saber, pois, ser ele o grande catalisador ou não, mas que tipo de catalisador ele era.

Mas parece que o próprio Prestes reconhece não ser ele ainda um marxista em 1935 (apesar de ser lendário já ser ele um comunista quando de seu exílio na Argentina, em 1929, lenda essa duramente atacada por Otávio Brandão, o chefão do Partido então), em que pese sua (possível) estadia na União Soviética, o que colocaria a virada para o socialismo de Prestes em época próxima à de Graciliano. A importância de sua posição no movimento advinha da sua participação na Coluna Prestes, seu enorme prestígio entre os “tenentes”, sua fama nacional. Mas o partido comunista o considerava um Chang-Kai-Chek (daí, talvez, as seguidas referências à revolução chinesa no romance, nas páginas 46, 221, 222, 224), um traidor, um homem que entregaria os comunistas aos leões. E foi seu discurso intempestivo que desencadeou a reação do governo e do integralismo, foi seu desastrado movimento no Rio, sem planejamento e cheio de falhas, que levou à prisão e morte da maioria dos revoltosos, enquanto ele escapou, incrivelmente, “ileso” (dizem as más línguas que nem torturado foi, enquanto centenas de

anarquistas foram torturados e depois mortos ou deportados para a Amazônia). A Intentona tem, pois, dois vieses; o de movimento comunista, como entrou para a história (Herculino Cascardo afirma que o movimento *passou* para a mão dos comunistas com a declaração de sua ilegalidade), e o de uma quartelada que se transformou numa reação pequeno-burguesa, um movimento dos resquícios do tenentismo nacionalista.

A partir dessa análise: teria sido a Intentona um movimento articulado para fracassar e assim desarticular o anarquismo e deixar o Partido Comunista, que um dia se aliaria a Vargas, e dado muitas vezes como fisiologista, como articulador, por mais "político", dos movimentos operários?

De qualquer forma, e o mais interessante para o entendimento de *Angústia* como eu o proponho, o que se pode depreender dos estudos sobre o assunto é que a Intentona foi um misto de forças oligárquicas, com o tenentismo pequeno burguês, e os movimentos dos trabalhadores e de esquerda, entre eles o PCB. E essa colocação é idêntica à da sociedade descrita por Luís. Creio que o romance mereceria atenção dos historiadores.

Há ainda a dualidade física em Marina, pois seus cabelos são ora loiros, ora vermelhos, liberalismo[39] e comunismo. Somando-se a isso sua origem oligárquica, tendo o pai se tornado um proletário (da usina elétrica, um coronel controlando a energia elétrica?), permite que a figura de Marina abarque os três sustentáculos da ANL: a burguesia "pequena" (a vida que leva em Maceió) e a patriótica (Julião), o proletariado (pai) e a oligarquia decadente. Como ela – assim como a ANL – surge na narrativa em janeiro, passo a ver Marina como uma alegoria daquele movimento, o que a colocaria no mesmo caminho de Luísa e Madalena, mas agora sendo os oligarcas os fomentadores da ideia "socialista". Além do mais, quando se despiu para Luís era como se ela estivesse vestida com um manto preto (pp. 123 e 124), trazendo a suposição, não muito difícil de inferir, de que Graciliano via, por trás do "esquerdismo" da ANL, um movimento de direita, tão fascista quanto o governo que eles queriam derrubar.

Antes de tentar comprovar a cronologia, uma análise se faz necessária. Se somadas as citações sobre o tempo de um ano (transcritas acima) à que

[39] Podendo também significar um grevista que "fura" a greve, ou sindicatos pelegos.

abaixo transcrevo, vemos uma interessante formulação retórica de Luís, a de reproduzir no presente frases que provavelmente não foram assim "pensadas ou faladas" no passado, ou *de levar ao passado* conclusões tomadas *posteriormente*, anacronismos que são uma excelente forma para eliminar responsabilidades e confundir sequências de ações.

> O suor, o catarro, a poeira, as lágrimas e as tintas rolavam no enxurro, e Marina era outra, vermelha, o espinhaço levantado, **como um ano antes**, quando havia surgido entre os canteiros, empinando-se, os cabelos pegando fogo. As visões do sono tinham dissipado. (p. 137) [grifo meu]

Na frase vemos misturados três tempos. Janeiro do ano passado (*como um ano antes*, a partir de 1936, ano da escrita), quando Marina tinha o espinhaço erguido; por volta de agosto "do ano passado" (já que o aborto se dá dias depois da morte de Cirilo), quando se descobriu grávida (*o suor, o catarro, a poeira, as lágrimas e as tintas rolavam no enxurro*); e no janeiro da narrativa, com o "um ano antes", onde ela não é descrita. Curioso que Marina parece continuar sendo vizinha de Luís (por exemplo, pp. 9, 10, 14), após todos os acontecimentos do romance. Mas ela desaparece da trama. Nunca percebi em nenhuma crítica a preocupação de se saber do seu destino: mulher "chula" não merece consideração, mas um canalha (e assassino) que vende propaganda política, frequentador de prostitutas, sim. Sobre o assassinato, poderíamos "justificá-lo" se fosse por questões políticas, como na guerra de guerrilha ou na guerrilha urbana: mas no caso de Luís é dado (tenho certeza que não é) como puro ciúme. Por mais que justifiquemos ser Julião um "burguês" que merece morrer, Luís não é o agente que mereça o cargo de justiceiro:

> Provavelmente me deixei influenciar por **leituras românticas**. Esqueci que ela **um ano antes** invejava as meias de seda e os vestidos de D. Mercedes. **Agora** tinha tudo: meias, vestidos, um filho no bucho, um filho que nasceria gordo, bochechudo e safado, como o pai, como o avô, o Tavares dos Tavares&cia, uns ratos. (p. 140) [grifos meus]

O "um ano antes", quando Marina gostava de dona Mercedes, coloca o janeiro de 1936 como *momento da narrativa*. O "agora" se refere não a janeiro de 1936, *momento da narrativa*, mas a agosto de 1935, quando escuta a conversa no banheiro (gravidez de Marina), *como se* Luís se transportasse para o passado; o "agora" expressa a certeza, em janeiro de 1936, de que o pai

da criança é Julião, mesmo que em agosto de 1935, o comportamento de Marina negasse ser Julião o pai. ("E estranho que elas não houvessem aludido uma única vez a Julião Tavares. Nenhuma referência àquele patife. Era o que me espantava quando saí do banheiro, já muito tarde. Nesse dia faltei ao ponto", p.139). Estamos diante de um fato *retórico* de suma importância para o entendimento do romance.

E para comprovar que opiniões posteriores podem ser levadas para o passado, mesmo antes do primeiro beijo já vaticinava: "Unhas pintadas, beiços pintados, biblioteca das moças, preguiça, admiração a d. Mercedes – total: Rua da Lama." (p. 43). Todas essas "contas" são escritas em janeiro de 1936, portanto, *a posteriori*. Será realmente verdade que, ao vê-la, pensou tudo isso, efetuou as contas? Nesse pensamento "matemático", temos uma das falácias de Luís, esse naturalista personalista romântico. Quando leva d. Aurora e a neta ao cinema, faz as contas direitinho de quanto havia gastado, e delas se lembra mais de 10 anos depois (p. 34, sem contar o "fluxo de consciência" que se repetirá o romance inteiro: mulher do Cavalo Morto, três formigas, Berta, Aurora (sobrinha), Marina, todas "prostitutas" que lhe levaram o dinheiro). A certa altura, porém, diz não se apegar a números ("nunca pude saber com precisão a data da morte do moleque. Isto não tinha importância: não guardo números, e a angustiada confusão de seu Ramalho irritava-me", p.110), em que pese ter decidido se casar quando os "números" de sua vida estavam bons. Mas afirma ainda que "o que eu queria era convencer-me de que [eu] não tinha razão. Desejava que Moisés estirasse argumentos e seu Ivo se revoltasse. - Números. Nada de tapeação. Estatística." (p. 48). Se Moisés é claramente um socialista, e se Luís não gosta de suas ideias, por que ambos "trabalham" juntos?

> Torcia o corpo, defendia a virgindade com unhas e dentes.
> - Está direito. Então é melhor apressar o casório.
> - Com que roupa? disse Marina.
> - Que é que falta?
> - Tudo. Eu sou uma noiva pelada, meu filho. (p. 67)

Além de defender a virgindade com unhas e dentes, no primeiro beijo (o fato de Marina ser loira e ficar com um seio à mostra a transforma numa mistura de Germana com Mariana, os símbolos da Alemanha monarquista e

França republicana), a atitude de Marina faz Luís pensar que fora a primeira vez que alguém tocara seus seios (p. 62), o que faria dela, pelo menos naquele momento, uma mulher ainda “pura” e não a “guenza” descrita até ali e posteriormente, em que pese seus modos extravagantes e que é ele, Luís, quem a está desencaminhando. Paralelamente às previsões de prostituição vêm as confirmações de pureza e é o próprio detrator que afirma a pureza da detratada. Porém, podemos relacionar trabalho (assalariado) a prostituição (vender o corpo ou força de trabalho) e aquela seria a primeira vez que Marina iria trabalhar, podendo se relacionar a recusa de fazer sexo à de trabalhar. E consegue que Marina “entre”, prometendo casamento: Marina estava “fadada” a perder a pureza, mas o agente será diretamente Luís, ou indiretamente ao introduzir Julião, estando aí embutida a sedução do assalariamento.

Luís prepara o leitor para as futuras agressões verbais que Marina sofrerá, naturalizando a culpa dela: ela já era culpada antes mesmo de cometer o “pecado”. Isso pensando Marina enquanto mulher: mas, se pensarmos Marina alegoricamente, como a ideia (de proposta) da revolução que se avizinhava, então o conservador Luís, sabedor de seu significado, já sabia que ela era uma caída por, enquanto coronel, não aceitar as “liberdades” que essas ideias traziam. E talvez por “propor” a reforma agrária e ações anti-imperialistas, imperialismo com o qual Luís compactuava.

E para selar a inocência dele próprio (convenhamos, podemos, mesmo que com “muita dose” de preconceito, duvidar de um neto de coronel sobre uma mulher que o rejeita), Luís traz o testemunho do próprio pai da pretendida (outro coronel decaído) – de que quem se casasse com ela faria *negócio* ruim. Nessas passagens ainda rebaixa Marina intelectualmente, além de sirigaita, burra. Ou seja, Marina é burra, fútil ou uma prostituta (trabalhadora fabril) em potencial. E *mesmo sabendo-o desde o princípio*, mesmo sendo avisado, Luís *propôs*, de livre e espontânea vontade, casar-se (aliar-se) com ela.

Interessante, se Marina tiver em torno de 18 anos, como nas contas acima desenvolvidas, então ela pode ser uma normalista desempregada e todas as invectivas contra ela, fruto dos preconceitos dos coronéis contra mulheres educadas e **votantes**. Marina é uma mulher com direitos políticos.

Mas Marina não é a burra inocente que Luís descreve:

> De todo aquele romance as particularidades que melhor guardei na memória foram os montes de cisco, a água empapando a terra, o cheiro dos monturos, urubus nos galhos da mangueira farejando ratos em decomposição no lixo. Tão morno, tão chato! Nesse ambiente empestado Marina continuava a oferecer-se negaceando. Conservava-me preso, fazendo gatimanhos, esticando a saia estreita que lhe mostrava bem as coxas e as nádegas.
> - Marina, esse procedimento é incorreto. Porque não me larga? Dê o fora, desocupe o beco.
> - Está roendo courama. Coitadinho dele. (p. 83)

O que a última frase pode querer dizer? Qualquer que seja o seu significado, Marina não é nem tão frágil e muito menos tonta: ela exerce um poder sobre Luís (que não só o sexual) e o obriga a se relacionar com ela, mesmo já estando, nesse momento, articulando com Julião. Lembrando sempre dos "gatimanhos", que ressoam no gato da cena do roubo e à datilógrafa com olhos de gato.

A descoberta da retórica traz o retórico para a cena do crime e Luís se autoacusa ao ser descoberto como retórico. Resta a suspeita de que a disseminação dos acontecimentos ao longo do texto, inversões na sequência dos dados, "fragmentação da narrativa", intercalação e justaposição de tempos distintos, "fluxos de consciência" etc. não são *apenas* por questões psicológicas do narrador, vanguardismo, fragmentação do ser ou algo do gênero, **mas a utilização consciente pelo narrador de técnicas literárias para *disfarçar*** acontecimentos-chave que poderiam levar a justificativa de Luís ao desmentido. Em minha opinião, o alvo é o Modernismo e suas "técnicas" que, ou dissimulam seus objetivos políticos, ou ajudam outros a dissimular.

Exemplifico: Carolina Duarte Damasceno Ferreira fala a determinada altura de seu mestrado que "a neblina diante do mostrador acusa a indeterminação das horas, indicando a presença do tempo psicológico." (Ferreira: 2005, p. 53) Ela está comentando o trecho abaixo que reproduzo da mesma maneira como foi transcrito por ela em seu mestrado:

> Três pancadas. Olhei a parede, mas não consegui distinguir as letras e os ponteiros. Aproximei-me, estirei o pescoço para o mostrador, fiquei nas pontas dos pés. Pensei em Cirilo de Engrácia e recuei até a mesa sem ver as horas. Com os diabos! Tinha ouvido distintamente três pancadas. [...] Aproximei-me novamente da parede: uma neblina diante do mostrador. [...] Teria ouvido as três pancadas? *Então aquilo tinha acontecido de meia-noite a três horas!* (Ferreira: 2005, p. 196) [grifo meu]

Obviamente que se pode dizer que aí está o tempo psicológico. Mas não

creio que Graciliano fosse homem afeito a tempo psicológico, pequeno burguês. Interessante notar, porém, que a estudiosa oculta duas passagens: a primeira “enchi o copo e continuei a beber” e a segunda “felizmente agora estava fumando, quase tranquilo”. Luís não vê as horas porque está bebendo (bêbado) e a neblina é fumaça de cigarro: muita análise pode ser feita aí, mas vejo Luís, um bom escritor, se utilizando (e Graciliano parodiando) das técnicas vanguardistas, de psicologia, de maneira satírica: a neblina entre o meu ser e o mundo real (relógio) é fumaça de cigarro e minha incapacidade de compreensão ou percepção, bebedeira e com isso ele disfarça sua mensagem, se faz de pessoa com complexidade psicológica e evita que leiamos a História e o tempo cronológico de *três horas*, ***dada*** *no romance*: com a **técnica discursiva do tempo psicológico ele disfarça suas ações (políticas) e o assassinato**. Ele cometeu um crime (seja matar Julião ou trair a Intentona) e agora o disfarça com uma narrativa psicologizante, evitando assim que a cronologia de suas ações seja rastreada. Mas (Graciliano) escancara o “método”: “Então aquilo tudo tinha acontecido de meia-noite a três horas” (p. 196), conclui Luís.

Ou, como querem alguns, se não matou, cria a sensação de que matou.

Aqui vejo (**a minha tese para o estudo do romance**) que o **hibridismo** descrito em *O Coruja* e em *Caetés* também se aplica em *Angústia*. Graciliano monta um romance realista (Intentona, cronologicamente exposta e a participação clara de Luís em seus momentos agudos), mas coloca um narrador que se utiliza das técnicas vanguardistas, levando essa técnica ao ridículo: fumaça de cigarro. Mas ao contrário de Aluísio, que monta um romance realista (três horas) para que um discursador romântico se enforque, Graciliano dá o seu romance realista a um realista (e Luís é extremamente realista, pois afere tudo a dinheiro), mas esse narrador, que é realista, se *traveste* de vanguardista. E ao assumir o discurso vanguardista, o escopo de Luís é o de se (re)integrar ao sistema discursivo (político), se explicar (disfarçando) àqueles que ele está se aliando e traindo - Moisés, a quem, em realidade, se opõe.

Luís e Julião se conheceram por “aquele tempo” (p. 43) (da primeira visão no quintal, em janeiro de 1935) no Instituto Histórico (ou a instituição que faz a história, o congresso), trombando-se na escada, conversando e saindo

juntos. E quando Julião, após dizer tudo sobre si mesmo, coisas que Luís – em realidade – já sabia, causando em Luís certo asco, chamando ao novo conhecido e ao seu *pai* de ratos e, de maneira paradoxal, ao invés de responder à pergunta de Julião sobre suas atividades, dizendo simplesmente que era funcionário público, dá seu endereço. Se Luís não quisesse falar com Julião, que não lhe desse seu endereço. Não há outra explicação aqui além de se concluir que Luís está mentindo para seus leitores.

Mas, fato pouco comentado pelos pesquisadores, o que fez com que Julião se interessasse por Luís foi a exposição de suas ideias políticas: assim a relação que se estabelece é política: Luís traz esse homem para dentro de seu círculo ou leva (oferece) o seu círculo para Julião e o movimento que se desenhava. Luís se torna aqui um intermediário entre a proposta política oriunda do coronelismo com as ideias políticas (talvez até socialismo) citadinas.

> **E divergi dele**, porque o achei horrivelmente antipático. **Ouviu-me atento e mostrou desejo de saber o que eu era**. Encolhi os ombros, olhei os quatro cantos, fiz um gesto vago, procurando no ar fragmentos da minha existência espalhada. - Luís da Silva, Rua do Macena, número tanto. Prazer em conhecê-lo. (p. 44). [grifos meus]

Por que o prazer em conhecê-lo? Seria Luís, um hipócrita? Principalmente porque Luís já o conhecia:

> Ouvi-o, na festa de aniversário de um figurão, conversar com uma sirigaita. Eu estava bebendo cerveja no jardim, e eles num caramanchão diziam besteiras horríveis. Como falavam alto, percebi claramente as palavras de Julião Tavares. Não tinham sentido. Como o discurso do Instituto Histórico. (p. 49)

Cena de *Brás Cubas*. Porém, mais estranho que um pé rapado dar seu endereço, sem mais nem menos, a um ricaço, especialmente por não querer falar com ele por considerá-lo um rato, é o ricaço ir à sua casa. Luís oculta que ele *fora, propositalmente, se encontrar* (e aqui podemos começar a duvidar da narrativa, especialmente por que ele não voltou mais ao Instituto) com Julião para com ele se associar, que assume, agora, o papel de articulador da ANL, patriota, cristão, literato e bacharel, filho de um deles, reacionário e católico, de educação diferente e que "fala[va] sobre a política do país" (p. 75). E o que teria a oferecer? Marina. A ANL surgiu de dentro (em parte ou em função) (n)das oligarquias? E, se minha análise estiver certa, Luís não matou um

“burguês nojento” qualquer: ele matou o (um) articulador da ANL! Continua desculpável? E o filho abortado seria a revolta fracassada e por ele traída.

E como Paulo Honório em particular e os coronéis no geral, Luís via (fantasma) comunista em toda a parte: quase todos os personagens, com quem se “alia”, estão de vermelho. E até Julião tem laivos de esquerdista: “Era um sujeito gordo, *vermelho*, risonho, patriota, falador e escrevedor, (p. 43) e “*vermelho* e com modos de *camarada*” (p. 47).

Neste ponto, o entendimento do entrecho (até onde minhas pesquisas alcançam; pesquisas nem tão exaustivas assim e que esbarram na falta de informações da época), só pode ser alcançado a partir de uma forte interpretação. Mas esta dubiedade não traz grandes problemas para a ideia central da análise, pois o mais importante está bem claro: Luís *é* ou *pode ser* o pai do filho de Marina.

A duração da relação de Marina com Luís é balizada pela relação de Luís com Julião. Se a relação entre Luís e Julião começa “ao mesmo tempo” da relação de Marina e Luís (não obrigatoriamente como namorados) e que acabaram juntas, então a relação entre Luís e Marina durou seis meses, tempo em que Luís se relacionou com Julião, portanto, até julho:

> E assim ficamos **seis meses**, roendo as unhas Pimentel, o jornal dobrado Moisés, a pena suspensa, ouvindo opiniões muito diferentes das nossas. (p. 45) [grifo meu]

Aqui a descrição é pau. Primeiro ponto; tomo a afirmação “pouco a pouco nos fomos afastando, um mês depois éramos inimigos. (p. 87)” como sendo da cena da janela (pouco a pouco) até o rompimento final (éramos inimigos), mês descrito nas páginas 83 a 91, se estendendo de 5 de julho (dia do discurso de Prestes) até agosto, ou de janeiro a 5 de julho, seis meses e depois até agosto. Segundo ponto, seguindo Luís, a relação entre Julião e Marina durou “mais de um mês, quase dois meses em intimidade um com o outro.” (p. 102), portanto de julho até entrado em agosto. Terceiro ponto, Marina aborta dias depois de cinco de agosto, data da morte de Cirilo, sendo, então, o aborto agora vários dias após a morte de Cirilo. (em *Caetés* o “alguns dias atrás” de Valério são, em realidade, um mês)

Existem várias outras possibilidades de interpretar a datação desse

trecho, especialmente por Luís narra, após datar, os fatos que levaram àquela data em *flash back*, o que torna muito difícil segui-la. O problema aqui, no entanto, é saber do por que de Luís/Graciliano ocultarem de maneira tão hermética a cronologia dessa passagem. Minha resposta: porque o pai da criança é Luís, ou pelo menos, há uma enorme chance de ele o ser.

Na descrição da relação entre Marina e Julião, em que pese Luís afirmar que estavam em intimidades e que haviam dormido juntos, nunca é dito que tenham estado a sós: participam de eventos públicos ou jantam na casa dos pais de Marina, o que "impossibilitaria" relações sexuais. Ao longo do mês após a cena da janela, Marina levou, sempre seguindo o narrador, uma vida dupla, de dia ficava na janela com Julião à noite se encontrava com Luís, o que criaria uma superposição das relações. E, como podia Marina passar o dia na janela se ela deveria estar trabalhando?

Quarto ponto; na mesma noite do dia em que aconteceu a maior decepção de sua vida (a cena da janela), Luís vai ter com uma prostituta da Rua da Lama, Rua da Lama que seria o destino de Marina (assim, ironicamente, quem acabou na Rua da Lama foi Luís), que tomo como metáfora de trabalho na fábrica, mostrando que Marina (ANL) defendia a industrialização: consumismo. Tomada como alegoria da classe trabalhadora que "vende" sua força de trabalho desde 1931 (com a CLT), já que em 1935 ela estava há quatro anos "naquilo" (p. 77) e mesmo assim passa fome (assim como é prostituição se casar (aliar) por dinheiro), a cena traria uma afirmação reiteradamente colocada nesta tese: Luís, um "aristocrata", no momento de sua derrota política para Julião (perda de Marina), vai se unir à classe operária (mulher da Rua da Lama), mas com ela não consegue efetuar uma aliança, pois ele recusa o trabalho assalariado (a mulher da Rua da Lama não é *relógio*) e, principalmente, se recusa a fazer parte desse sistema industrial. Talvez aqui a definição do socialismo de Graciliano (e dos coronéis), uma recusa radical da vida industrial e citadina *e do assalariamento*, ao contrário do discurso progressista do comunismo (e também do trabalhista) da época. Mesmo com o trabalhador dono da fábrica: o confronto é entre dois mundos, o citadino-industrial assalariado e o rural-agrícola de pertencimento. E também, que aquele movimento (ANL) acabaria tendo de se aliar aos proletários! Mas se ele sabia que Marina, aqui ANL, era uma caída, por que se meteu na revolta?

Luís mandou Marina para lá ao dar-lhe um emprego e *salário* (ou quando introduziu Julião), pois se torna "prostituta" no momento em que "começou a vender a sua força de trabalho", sendo seu primeiro rebaixamento efetuado por Luís, enquanto "pequeno capitalista" (ter conhecimentos e conhecidos para conseguir empregos, favores, é um capital, uma forma coronelista de ter capital, fazer favores). Marina vivia dentro de um sistema de pertencimento, mas se libertou do jugo do pai, ao ganhar seu dinheiro. Marina inicia um processo de emancipação, via proposta capitalista, ou seja, independência *via dinheiro* e teria, com o tempo, se voltado para Julião e contra os seus antigos pares. Vale lembrar que o emprego conseguido por Luís para Marina foi numa loja de fazendas. A tal loja de fazenda poderia ter sido a do tio de Moisés. Mas também, como Luís trabalhava no Tesouro, pode ser o Ministério da Fazenda. Sem contar a linha algodão (na fazenda), fazenda (tecido), fazenda (economia), metáfora idêntica à que descreverei em *Vidas secas*.

Na década de 30, inicia-se um forte movimento de emancipação feminina, com o direito a voto tendo sido conseguido em fevereiro de 1931, mesmo que ironizado por Pagu como sendo um ganho da mulher burguesa, já que a trabalhadora continuava a ser analfabeta (excluída do voto, pois), explorada e violentada. Graciliano era a favor da emancipação feminina? Luís certamente não. Porém, a certa altura da relação de Julião com Marina, Luís faz um longo discurso sobre seu direito de ser livre e que ele até a aceitaria de volta. Essa seria uma posição mais citadina na relação homem/mulher, onde a moral feminina não deveria estar ligada ao seu comportamento sexual, mas a chama, covardemente, de puta quando ela aborta (por pior que seja uma pessoa, por mais fútil que ela seja, como ninguém falou que Marina após abortar, sozinha, foi chamada de puta no meio da rua? Machismo da crítica, incluindo aí *as críticas*? Esse aborto foi uma ordem de Luís?), e, covardemente, sentindo medo do guarda e da cidade, a deixa só outra vez. Aqui, o processo de naturalização da culpa de Marina atingiu plenamente seu objetivo. Vemos que esse aparente liberalismo se choca com imagens mais profundas de Luís, como a da avó, d. Adélia, a mulheres de sua infância. Ideias (ou discurso?) novas, sentimentos antigos. Os desejos dos outros parecem ser uma agressão ao seu poder de coronel, alguém que deseja torna-se um contestador da

propriedade que o coronel via neles. E lembra a saudade por Madalena de Paulo Honório: depois de morta (ou perdida), ele a aceitaria de volta, mas a vida toda a tratou mal e no seu relato, só fala mal: Paulo Honório desanca Madalena o romance inteiro (mulher só não vai com carrapato porque não sabe qual é o macho), mas, como diz, em momentos-chave, que sentia falta dela, então ele a ama: discurso totalmente descolado de atitudes. Luís segue o mesmo programa.

E o desejo feminino, em especial, sempre foi um dos grandes problemas da humanidade masculina. Luís repete à obsessão que as mulheres de seu avô, as negras e sua avó, **pertenciam** ao velho Trajano. E me parece que esse desejo feminino está ligado à liberdade burguesa e seria uma metáfora da destruição do mundo do velho Trajano e seus cangaceiros. Luís parece sempre contrariado com a liberdade das pessoas poderem circular, de as mulheres poderem andar de carro com homens, poderem andar por lugares ermos com homens, poderem se "agarrar como bichos" em espaços públicos sem ficarem faladas. Ele *diz* que elas têm o direito, mas ele *sente* que são sem vergonha as que namoram em público, as que fazem sexo por prazer, como sua vizinha.

Logo após a "descoberta" de que Marina estava grávida, Luís começa a perseguir Julião Tavares, já com a corda no bolso. Afirma que Marina ia a lojas com outras mulheres. E que os dois ainda se encontravam. Uma mulher que se sabe grávida e que acha que isso é o fim do mundo, simplesmente não faria isso. O que ela faz é o que qualquer mulher independente (moderna?) faria: um aborto e a vida continua. Marina é a expressão da liberdade burguesa. Mas talvez também, de alguma forma, uma expressão de uma mulher socialista, dada como guenza por um aristocrata reacionário. E se Marina, mesmo após o acontecido, estiver ainda com Julião ou casada com outro feliz e grávida?

E Dolf Oehler diz que a liberdade de uma sociedade pode ser mensurada pela liberdade feminina, e essa liberdade não passa pelos sistemas aristocráticos. A liberdade de locomoção, de desejo, de sexo, de escolha do marido, de educação e de consumo. No mundo de Luís as mulheres não aprendiam a escrever para não namorar e só conheciam o marido no dia seguinte ao casamento. E podiam receber ferro quente na cara caso saíssem da linha. E parece que Luís não lida muito bem com isso. Interessante, Luís, mesmo dizendo que o cinema é uma indecência, parece frequentá-lo bastante

e é para lá que leva “suas” mulheres.

Ainda sobre o tema sedução, leio em Graciliano que as relações homem/mulher não são apenas uma relação amorosa/carnal, mas também uma alegoria de relações políticas. Assim, Julião Tavares seduzir muitas mulheres é uma alegoria de suas conquistas políticas (a cena de Julião, acenando do bonde (por que um ricaço andaria de bonde e voltaria a pé, por um lugar ermo? Ele tinha carro.) para os transeuntes, imagem de um político conhecido, p. 180); na política “citadina” as conquistas se dão de maneira que o conquistado queira ser conquistado ou, pelo menos, o aceite, ou ainda, se deixa enganar “conscientemente”.

Quinto ponto, Luís segue Marina até o local do aborto. Fica em frente à parteira, tomando cachaça. Fala mal do comunismo, se diz distante de tudo aquilo (vamos ver sua opinião sobre os vagabundos; ele se revela o típico policial provocador que num discurso inflamado, que incita os outros a dizerem o que pensam para depois prendê-los, como em 68 e com certos líderes daquele tempo que hoje são famosos, sendo que o bodegueiro para reconhecer essas atitudes policialescas), odeia a todos que por ali circulam e se vê diferente deles. Além de a bodega, onde ele toma cachaça enquanto aguarda o desfecho do aborto, ser muito parecida com a bodega onde ele conversava com os vagabundos (p. 113), aliás, vagabundos empregados; em realidade, vagabundos, para mim, são os ativistas de esquerda. Luís imagina dali a ação das duas, de D. Albertina e Marina. Sua descrição é tão boa que parece que ele está ao lado da ação, vendo o que se passa. O narrador, sorrateiramente, passa uma informação importantíssima, que em minha opinião muda por completo a estrutura da história, sempre dentro do velar-desvelar da minha leitura.

> — Quantos meses? Perguntava D. Albertina. (p. 166)

E páginas adiante, para disfarçar, **dentro de um processo de técnica literária**, após rememorar, por exemplo, que ele lia os livros de Dagoberto sobre medicina, justificando assim seus conhecimentos para saber exatamente o que se passava lá dentro, vem, finalmente a resposta.

> — Dois meses? Perfeitamente. Agora a **senhora** toma precauções, usa isto, usa aquilo. (p. 169)

Aqui temos algo muito original, que por certa forma confirma minhas teorias, e por outra cria uma tensão que as leva até quase o falseamento: Luís é um claro narrador de primeira pessoa que assume a postura de um narrador de terceira: o narrador de terceira é aquele que sabe tudo. Como ele sabe o que se passa dentro do "consultório"?

Essa relação entre primeira e terceira pessoa foi bastante discutida pela já citada Carolina Ferreira. Ela demonstra que a narrativa de Graciliano é vanguardista, assumindo assim suas características: "o anseio de quebrar a coerência superficial do mundo empírico em busca de camadas mais profundas e essenciais, embora menos delineadas e ordenadas, pede, no entanto, a dissolução e a desintegração de algumas convenções, como as noções de tempo, personalidade e causalidade." (p. 13) (Como crítica a Carolina, perguntaria: o que é mais essencial, o mundo interior do idiota do Luís, ou a pobreza e violência em que quase todos vivem no romance?). De todos os exemplos que arrola (incrivelmente o trabalho dela, assim como o de Ieda Lebensztayn sobre *Caetés*, segue uma trilha exatamente igual ao meu, se diferenciando, no entanto, radicalmente do meu, por causa de minha entediante ênfase na alegoria histórica), o que mais interessa agora é a cena da companhia lírica. Como a própria Carolina mesma diz, é "remota" a possibilidade de Luís ter visto a peça, porém, *nada o impede*. Luís pode narrar *como se fosse de terceira pessoa onisciente* se ele já houvesse visto a peça (em outro ano talvez), se alguém lhe tivesse contado (mesmo que de orelhada), ou se tivesse lido o folheto, ou até mesmo uma crítica num jornal, ou *depois*. As cenas da peça (e a maneira como ele as descreve) não exigiriam a presença dele. Seria possível fazê-lo apenas pelo hábito de se ir à ópera e em se conhecendo o folheto. A companhia permaneceu cinco dias na cidade, o que aumenta em muito a chance de Luís saber exatamente o que se passava em cena. **Ou, simplesmente, escutou a ópera no rádio**: "Depois um rádio começava a trovejar óperas". (p.108) E talvez a escutasse enquanto cavava... Agora, digamos, o artista descrito tivesse tropeçado e caído naquela noite? Então a narrativa de Luís estaria acabada, pois isso ele não poderia ter ficado sabendo, concomitante ao ato de cavar no jardim. E outro engodo: a

companhia lírica veio pelo meio do ano de 1935 e Luís escreve em janeiro de 1936, ou seja, ele teve todo o tempo do mundo para montar aquele *artifício narrativo*. Para que ele realmente o tivesse feito (narrar em terceira pessoa sendo ele um narrador de primeira) algo de muito especial deveria ter sido narrado, que comprovasse que ele podia se *transmutar* em narrador de terceira. Mas isso apenas se o narrador de primeira estivesse narrando fatos de *sua atualidade* e **não de seu passado** (como em *A escrava Isaura*). A partir do momento em que um relativo longo tempo transcorre, *essa transmutação se torna um efeito retórico*. O que ele faz é algo como as cartomantes: ele diz o óbvio e nós contamos o resto da história, ou melhor, assumimos o discurso vanguardista. Será que ele interrogou a parteira?

> O dinheiro do trabalho fora recebido adiantadamente. Marina dera nome falso e endereço errado, temendo a exploração de d. Albertina. (p. 163)

Como sabe ele disso tudo? E, se uma parteira fizesse isso, nunca mais faria abortos.

Mesmo a cena de Marina e Julião dormitando no teatro é passível de ser inferida. Primeiro, defendendo Luís e seguindo a crítica oficial, os dois eram fúteis e provavelmente só iam ao teatro para fazer cena e curiosamente (parece que foram todos os cinco dias)[40] *como todos os outros burgueses, nas outras vezes que Luís fora à ópera, faziam*. Ou, tomando a narrativa como a tomo, o desdém de Luís em ter sido trocado o faz difamar Marina: assim, com sua descrição o que lemos é, eu pobre Luís, homem culto e cheio de verdades e possuidor de um valor, não tenho 20 mil reis para ir ao teatro porque aquele *anjo azul* (e é isso que vemos em Marina) me dilapidou, ela, a burra e puta (inferindo-se aí que puta não gosta de ópera), nem entende e nem se interessa em entender a peça: por que Luís pode afirmar que ela se entediaria? Marina era alfabetizada e gostava de ler. Se tivesse narrado como suposição, ele a estaria difamando, mas como “ele estava lá” (em terceira pessoa onisciente, o artifício literário de verdade imparcial), ele *viu*, então é verdade. Com esse artifício retórico, o que ele diz assume ares de verdade. E um adendo: Luís, em outro momento do romance, afirma que ia ao cinema gratuitamente, por ser da

[40] Recomendo a leitura dos capítulos iniciais de *1930, os órfãos da revolução*, onde se lê uma descrição idêntica dos espectadores de ópera à dada por Luís em *Angústia*.

imprensa. Ele poderia ter entrado de graça na ópera?

Mas o principal é que Luís não vai, pelo menos não narra, à ópera. Ou melhor, ao não narrar sua presença na ópera (a partir do segundo ato) ele mantém o efeito, pois se ele narrasse os momentos em que lá ficou, o efeito de terceira pessoa acabaria.

Arriscado dizer, mas a grande heroína de *Angústia* é Vitória, pois, ela, negra, provavelmente oriunda da mão-de-obra açucareira, enriquece apenas trabalhando e vivendo estoicamente, como Margarida em *São Bernardo* (as moedas coloniais de Vitória (e mais as libras esterlinas) comprovam que ela é o sistema colonial e imperial, escravocrata), elogio indireto a um mundo, que *nós*, *citadinos*, execramos. E a descrição dos níqueis que se "perdem" pode ser uma cândida metáfora de Luís dizendo que ele roubava níqueis de Vitória: Vitória tinha que opções de vida? Tudo o que ela "quer" é uma vida de resistência heroica aos prazeres burgueses. Seja como for, Luís rouba Vitória para ir à ópera, o que é convenhamos, um ato vil. Mas ele não quer ver a ópera, ele quer seguir Marina; agora o ato é ignóbil.

Estas cenas todas, se dadas apenas como fruto do ciúme e despeito são até interessantes, mas um tanto quanto anedóticas: o patrão roubar da empregada para ir à ópera vigiar a ex-noiva e aparentemente sem a menor chance de que nada de novo possa ocorrer ali. E nos divertiríamos com a capacidade narrativa de Luís/Graciliano. Ele iria à opera sujo, fedendo, atrasado e se colocando num lugar ruim. Mas alegorizando, vemos que Luís conseguiu, se não a virgindade, pelo menos a nudez de Marina *em cima das riquezas coronelistas tradicionais*, e rouba de seus pares para tentar estabelecer um último contato com as forças que poderiam restaurar-lhe o poder (sem se esquecer que ao pensar em namorar Marina, além de seus bons números, também calculou a fortuna de Vitória, p. 41), mas que ele sabia que naquela estrutura ele não teria lugar. Luís toma exatamente a atitude que Graciliano tanto recrimina no coronel, a tentativa de se associar (ou competir com o) ao mundo burguês. E o desgosto de Vitória, será por apenas haver dinheiro a mais ou por ter sido realmente roubada?

Durante aqueles momentos, Luís mostra que até o seu corpo é inadequado àquela sociedade, lembrando em muito Fabiano indo para a Festa. E até a frase é idêntica ao do final de *Vidas secas*: "Tenho comido toicinho com

mais cabelo, declarou Fabiano desafiando o céu, os espinhos e os urubus.” (p. 133) e em *Angústia*: “Tenho comido toicinho com mais cabelo.” (p. 107). Fabiano começa a se figurar um Luís antes de sua ida para a cidade, ou depois de retornado. Vemos em Luís um Fabiano, um pequeno intelectual, de família oligárquica decaída, atropelado pelos acontecimentos da industrialização e das mudanças sociais, migrando para a cidade, onde seu jeito matuto, seu sotaque, sua maneira de agir com as mulheres, sua maneira de pensar, sua arrogância de coronel, seu espinhaço dobrado (suas vértebras estão soltas) e sua consequente resistência ao modo citadino de viver e de se comportar o fazem ser ridicularizado, tornando-o um transtorno, um inimigo latente (p. 129).

O mais interessante ainda é o gato, esse símbolo do diabo, pois Luís havia mandado Marina para o diabo, sem que ela fosse. Enquanto cava, além de relacionar gato com gatuno, duas mulheres lhe aparecem: Marina nua e a datilógrafa com olhos de gato, o famoso fluxo de consciência, sempre com os mesmos “elementos” de sua estrutura política. Aqui se configura uma espécie de pacto com o diabo (sendo o gato/diabo muito provavelmente o trabalhismo ou o fascismo, por ser negro), que preparava a (contra)revolução, roubando os seus pares. Ou seria o pacto com o diabo que lhe daria os poderes de se transmutar em terceira pessoa? Em minha opinião, é nesse instante que Luís trai a Intentona e se associa ao diabo.

O encontro com a prostituta da Rua da Lama serve para algo bem mais substancial em relação ao romance: Luís, no mesmo dia da cena da janela, ao se encontrar com a prostituta, rememora a nudez de Marina:

> Na escuridão do quintal **os meus beiços avançavam na pele**, que se cobria de borbulhas pequenas como pontas de alfinetes. (p. 77) [grifo meu]

Ou seja, Marina já se despira para ele ***antes*** de se enganchar com Julião. E durante um mês os encontros se repetirão. Assim como as recordações.

> Se Marina tivesse a ideia de se banhar ali àquela hora da tarde, eu não lhe veria o corpo. Talvez visse apenas uma sombra, como acontece no cinema quando se apresentam mulheres nuas. Este pensamento, esquisito — **Marina, despida, arrepiada, coberta de carocinhos** — bole comigo durante alguns minutos. (p. 14) [grifo meu]

> Um empréstimo, era o que me valia. Pensei nas minhas entrevistas com Marina, alta noite, no quintal. Certamente ela havia esquecido aquilo, mas eu me lembrava de tudo muito bem. As formigas rendilhavam as folhas. Um grilo saltava no canteiro. A iluminação da cidade chegava ali muito reduzida. Quase não tínhamos necessidade de roupas. — "Vamos entrar, meu coração." As luzes se apagaram e **eu conseguira que Marina se despisse**. Beijara-a da cabeça aos pés, sentira nos beiços os carocinhos que se formavam na pele macia. Ela curvava-se e cobria os peitos com as mãos. Olhava-a e apenas distinguia uma sombra que se torcia junto ao tronco da mangueira. Parecia que Marina estava vestida de preto.
> Ali, perto da raiz, ao pé da cerca, no canteiro das alfaces, escondia-se a fortuna de Vitória. (p. 115) [grifo meu]

> Quando Marina **se desnudou junto de mim**, não experimentei prazer muito grande. Aquilo veio de supetão, atordoou-me. E a minha amiga opôs uma **resistência desarrazoada: cerrava as coxas, curvava-se, cobria os peitos com as mãos, e não havia meio de ficar quieta**. (p. 127) [grifos meus]

A cena tem algo de violência. As relações de Luís com as mulheres parecem estar sempre relacionadas a prostitutas (dinheiro), ou violência: "- Rasga, diabo! Vai fazer isso com tua mãe, peste!" (p. 36), com a mulher do Cavalo Morto. Por que uma mulher que faz sexo consensual diria para o parceiro ir fazer aquilo com a mãe dele? Essa frase é quase idêntica à proferida por Marina (p. 86), imiscuindo a ideia de um estupro ou sexo com violência.

A narrativa de Luís é sempre mistificadora. Por um lado faz crer que descobriu (em realidade teria intuído) a gravidez ao trombar com uma mulher portando uma criança pelo braço e outra na barriga (pp. 128-31). Por que será que aquela mulher olhava Luís com tanto ódio? (p. 128) Seria a criança no braço, ou ambas, fruto de uma relação de Luís no passado? E antes, em duas oportunidades, já aludira a uma possível gravidez, sendo a primeira, de uma tão falsa dissimulação que chega ao ridículo, no 'capítulo' em que Marina vomita (pp. 122-3), sendo ali pouco provável estar Marina grávida de Julião, a ponto de vomitar. A segunda:

> As exclamações iam de um lado para outro. Só queriam saber se ainda estava inteira. As opiniões variavam. Discutiam as modificações do tipo: *a grossura da barriga, o modo de andar*. **Eu, com os ouvidos abertos, simulando indiferença, escutava palavra aqui, palavra ali**.
> - Que é que temos, Antônia? (p. 91) [grifo meu]

Cena que lhe dá ares ou de fofoqueiro ou de policial. E já no *começo* da relação de Julião com Marina se procuravam sinais de gravidez ou se

percebiam esses sinais? Por que Marina estaria com marcas de gravidez nos primeiros dias de sua relação com Julião? Ou ele instigava esse pensamento? E confirma que já vira Marina excitada:

> O gato amava nos telhados, gato ordinário. Uns miados estridentes, indiscretos: - "Rasga, diabo!" Marina, quando se excitava, enrolava-se como uma gata e miava. Miava baixinho, para não acordar a vizinhança. (p. 86)

Mas ele "descobre" a gravidez na cena entre Marina e D. Adélia, que Luís escuta de seu banheiro. Curiosíssimo nesse relato, Luís ficava ouvindo Marina pela parede dos dois banheiros, inclusive com várias passagens escatológicas. No entanto, acha importante esclarecer, reafirmando ser um homem de intenções dignas, nunca haver visto, nem mesmo querido ver (como se ficar ouvindo fosse muito diferente de ficar vendo) Marina naquelas atitudes (banho, urinando, etc.), informando ainda haver um pequeno tijolo que ele poderia remover, se quisesse, e ver o outro lado. Mas, repito, naquele momento, Marina já se despira (e miara) para ele. Por que, então, não olhar o que ele já vira? Retórica. Se ele não quisesse ver, por que não consertava o tal tijolo? E como aquele tijolo se tornou removível? E desde quando? A narrativa dos atos de Marina no banheiro é muito *pictórica, como no cinema*, como se ele a olhasse. No meio da narrativa da discussão entre Marina e D. Adélia, Luís escreve:

> - Pois sim disse Marina *com um risinho*. Bonita criação. Está vendo? (p. 131) [grifo meu]

Como ele sabia que Marina deu aquele risinho? Pela voz? E Luís estabelece a primeira dúvida sobre a paternidade da criança:

> É estranho que elas não houvessem aludido uma única vez a Julião Tavares. Nenhuma referência àquele patife. Era o que me espantava quando saí do banheiro, já muito tarde. Nesse dia faltei ao ponto. (p. 133)

E se Marina tivesse acusado ser Luís o sedutor, ele o escreveria em seu relato? Luís segue Marina até a parteira. Ora, para segui-la é necessário que ele tenha total disponibilidade e que, como vimos, no dia seguinte ao da conversa no banheiro entre Marina e a mãe, Luís faltou ao ponto. Se Marina se

abriu com a mãe e no dia seguinte (ou alguns dias depois) fez o aborto, então as duas, muito provavelmente, conversaram disso naquele momento.

Voltando ao aborto. Se Marina tem certeza de que estava grávida há dois meses e que sua relação com Julião não durou dois meses, então temos duas leituras: ou Marina engravidou logo no início da relação com Julião (menos de dois meses de "intimidade, mais alguns dias até o aborto a partir do esfriamento da relação = dois meses), ou ela já estava grávida. E a certeza de "dois meses", pode mostrar que Marina teria certeza absoluta de quando teria engravidado, ou uma única relação sexual (as frases grifadas acima dão a impressão de uma só relação sexual), não havendo dúvida assim sobre a paternidade.

Quando Marina faz o aborto, essa palavra nunca aparece, a exemplo do visto com a palavra coronel em *São Bernardo*, etc. Ou melhor, só aparece como paráfrase: "Depois voltariam as regras" (p. 162), ou "o filho de Julião Tavares rebentaria como um tumor" (p. 163) ou "o filho de Marina morria, talvez já tivesse morrido". (p. 167) Mas Luís também estabelece outro motivo para duvidarmos da paternidade:

> O filho de Julião Tavares era necessário ao patriotismo. (...) Se não fosse isso, dentro de vinte anos a criatura mofina estaria volvendo à direita, volvendo à esquerda, decorando os nomes das peças de um fuzil e passagens gloriosas do Paraguai. Filho de casal direito, com pai rico, faria discursos no Instituto e declamaria versos; mas assim, coitado, nasceria às escondidas e não passaria daquilo - direita, esquerda, ordinário. (…) (p. 169)

A vida no exército daria a paternidade a Luís, pois fora ele que ali ingressara; a vida de patriota seria filho de Julião. Aqui fica um paralelo com o estudado em *A normalista*. Se minha análise estiver correta, claramente o narrador imparcial naturalista não pode deixar a paternidade em aberto, mas insinua a complexa relação entre "os pais". Aqui o filho de Marina é fruto de uma relação a três, relação que tomo sempre como uma aliança política entre forças distintas: uma burguesia progressista/nacionalista e uma aristocracia com algo de socialista. Ambos se tornaram "os pais" da criança abortada, a Intentona. E assim, segundo a análise de Graciliano, o movimento fracassou antes de ter sido deflagrado, quando teria havido uma cisão dentro do movimento: o que historicamente é verdadeiro, cisão dada, seguramente, pelo

discurso de Prestes, discurso que deve ter assustado muito os coronéis que dela iriam participar e que não se sublevaram quando das quarteladas no Nordeste, que, em minha opinião, era o sinal *para* a deflagração. E uma última insinuação de Luís, em trocadilho:

> Às vezes ficava trombuda, aparentando gravidade. (p. 83)

Sua estratégia de dizer que Marina não prestava, por trocá-lo por Julião, desabaria em grande parte com a explicitação dessa informação, pois, se Marina já se "entregara" a ele, sua mudança de "homem" se daria com muito mais consciência, do que simples questão monetária. Ela tomou uma decisão que implicaria riscos.

Se Luís for o pai teríamos várias leituras: ele consegue a virgindade de Marina, como ele reiteradamente insinua, e após o conseguir, a deixa, mas para não parecer um cafajeste, joga a culpa sobre Marina, por estar ela enganchada com Julião. Ou ainda menos moralisticamente: mesmo tendo "perdido" a virgindade, Marina se enganchou com Julião, como uma mulher independente o faria, o ato sexual, não a compromete. E para um homem do campo isso seria impensável. E politicamente: Marina viu que Luís era um retrógrado, a partir de seu ponto de vista, e preferiu o "progressista" Julião. E usando os termos de Luís: para se fazer a revolução era necessário dinheiro, e Julião o tinha. Ou idealisticamente: para se fazer a revolução, ideias novas eram necessárias.

A narrativa (ou melhor, a leitura dos críticos sobre a narrativa) de Luís estabelece também várias falácias, além das já apontadas. Uma das mais interessantes é a da dilapidação de sua fortuna. É dado como certo que Marina dilapidou as economias de Luís, a fútil. Porém, grande parte dos gastos foi feito para ele mesmo: calças de seda, camisas de seda e outras ninharias (p. 72), tanto que ele dá o seu sapato para seu Ivo e termina com "Marina aplaudia a transformação que se ia operando no ***meu*** exterior" (p. 74). Essa transformação se dá justamente para poder aparecer ao lado de Julião. Estamos diante do travestimento de um oligarca em liberal, ou talvez, socialista, lembrando Fabiano. E a falácia continua. Como se sabe, foram os gastos excessivos de Marina que levaram Luís à bancarrota. Porém, ao exigir

de Marina economia, ele decide fazer ele mesmo as últimas compras. E, ao invés de seguir os conselhos de Moisés, compra a prazo do tio dele. Mais uma vez foram as atitudes de Luís, e não, pelo menos, apenas as de Marina, que levaram Luís às suas dificuldades econômicas. (p. 85). Assim como, parte de suas dificuldades financeiras advêm daí, de ele ter abandonado o trabalho e não apenas das despesas.

E, curioso, Julião aparecia sem ser chamado a qualquer hora do dia: por que somente naquele momento é que eles se interessariam um pelo outro, já que (provavelmente) se viam constantemente ao longo de cinco/seis meses? Ou será que só interessou a Luís *delatar* o *affaire* naquele momento?

E também se desdiz ao afirmar:

> *Entrara-me em casa sem ser chamado e deixara-se ficar*, interrompendo o meu trabalho, afugentando os amigos. Aproveitando a minha ausência, seduzira Marina. E azulara. Mostrava-se raramente, em visitas rápidas, com certeza receando que a moça cometesse um desatino e lhe atrapalhasse a vida. (p. 133) [grifo meu]

Foi ele quem lhe deu o endereço e foi ele quem se aproximou de Marina. Há aqui uma dúvida. Primeiramente Luís acusa Julião de haver azulado assim que Marina ficou grávida. Contudo, afirma que aquele ainda frequentava sua casa e que desconfiava que os dois se viam em segredo (p. 154) e que após o aborto eles iriam se encontrar: por que Marina iria encontrar o “sedutor” que a engravidara após o aborto? Por que se veriam em segredo, se Marina estaria grávida dele e, principalmente, se Marina se sentisse usada por ele? E escondidos de quem, já que os pais de Marina não mais exerciam grande poder sobre ela? Seria a clandestinidade da ANL e Luís o policial (delator) que os perseguia?

A crítica, de maneira geral, defende desbragadamente Luís, talvez por ser ele um derrotado (e um nordestino, o que, do ponto de vista sulista, pode assumir um ar de preconceito positivo), talvez por ser ele um escritor (excelente, diga-se de passagem) ou um mendigo, talvez por ser ele um anti-burguês (se utilizando assim de um preconceito contra nós mesmos, burgueses), mas, e principalmente, por ser ele identificado com o próprio Graciliano, ainda que não abertamente posto.

E assim, Marina se associa às nossas outras grandes heroínas, cujo

único pecado é serem mulheres: Capitu destruiu o amoral e insensível **aristocrata** Bentinho, Madalena destruiu o assassino e violento **coronel** Paulo Honório, Diadorim destruiu o casado e infiltrado Riobaldo. Eles as amam, depois de mortas claro, e depois de mortas eles contam a sua história de amor e da "traição" delas. Depois de mortas, frise-se. E frise-se: elas os traíram. Mas eles as amam. Por trás dessas análises vejo o ideologema do machismo criando bases no discurso literário e da crítica literária que o (o que se relaciona com discurso ou ideologia) cria.

Disse acima que vejo em Luís um agente da polícia política. Agora temos uma possibilidade de interpretação de uma cena que parece bastante supérflua, a da datilógrafa de olhos verdes (Diadorim?), com quem Luís esbarra várias vezes "casualmente", sonhando com ela viver etc. Mas se Luís for um policial, então, seus encontros deixam de ser "acasos", ele a está vigiando. Se ele a está vigiando, uma datilógrafa, no ano de uma revolução, é, provavelmente, uma pessoa que datilografa panfletos políticos:

> (...)a gente se cumprimentava, embora sem saber que rumo cada um ia tomar. (...) Outras vezes chegava-me de supetão a ideia de que ia vê-la. E acontecia acertar. Sumiu-se umas semanas. Se não se tivesse sumido, é possível que a minha vida fosse hoje diferente. E talvez não fosse. Duas criaturas juntam-se um minuto, *mas entre elas há um obstáculo*. Provavelmente a datilógrafa dos olhos verdes, enquanto sorria para mim no bonde ou na esquina, pensava numa espécie de Julião Tavares que iria visitá-la horas depois. Morava numa casa de quintal sujo, *lia romances tolos*, admirava uma quenga semelhante a d. Mercedes. O pai era um pobre homem carregado de achaques e consumido pelo trabalho, a mãe lavava roupa e queixava-se da carestia. (p. 87) [grifos meus]

> Agora estava escuro. Debruçado à janela, eu fumava sem ver a rua. Via seu Ivo, Pimentel, a datilógrafa desaparecida. Onde estaria a datilógrafa? Bonitinha, com uns olhos de gato que acariciavam a gente. E amável, *sem fumaças*. Quando eu tirava o chapéu, respondia com um sorrisinho modesto. O meu desejo era sair de casa, ir procurá-la. Talvez estivesse num cinema de arrabalde, com o namorado. Coitadinha. Provavelmente nem pensava nisso. O dia inteiro batendo no teclado com os dedos entorpecidos, e duzentos mil-réis por mês. Talvez tivesse *irmãos pequenos*. Invadia-me uma ternura, queria ligar-me àquela moça que vestia roupas ordinárias e andava à pressa, com uma pasta debaixo do braço. Seríamos felizes. Ela trabalharia menos. Ao chegar a casa, fatigada, distrair-se papagueando com o Currupaco, meteria as mãos doídas no pêlo do gato. Eu escreveria um livro de contos, que ela datilografaria nas horas vagas, interessando-se. Convidaríamos Pimentel e Moisés. *Quando a corja estivesse na sala vizinha, bebendo, nós conversaríamos sobre literatura. Moisés atacaria os livros feitos com frases bem arrumadas. A arte deveria estar ao alcance de todos, a serviço da política.* - "Que diz, seu Pimentel?" Pimentel responderia estirando o beiço. Escrevendo, *é capaz de demonstrar qualquer coisa*. Diante da folha de papel, em mangas de camisa, trabalha como um carroceiro, os dedos grossos pegando a caneta com força. Depois fecha o cérebro e desenruga a testa. - "Que diz, seu Pimentel" Não diria nada. Para que um homem discutir, se

não é obrigado a isto? *Do outro lado da parede, risos, tinir de copos.* Nós continuaríamos a conversa tranquilamente.
Onde andaria a datilógrafa dos olhas agateados? O que é certo é que eu precisava mulher. Devia acabar aquela maluqueira e meter-me na farra. (pp.92-3) [grifos meus]

Os olhos do gato brilharam outra vez em cima do muro de d. Rosália e ficaram parados, redondos e fosforescentes. *Pensei na datilógrafa que tinha desaparecido. Talvez estivesse doente. Ou morta.* Franzina, com aquele peitinho estreito, batendo na máquina.(p. 117) [grifos meus]

"Proletários, uni-vos." Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula, o traço? O conselho estava dado sem eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía. *Talvez a datilógrafa dos olhos agateados morasse por ali, num dos becos que iam ter à rua suja.* Escondida num quarto escuro a datilógrafa dos olhos agateados ocupava-se em bater na máquina *um boletim subversivo. Um irmão decoraria dele a frase mais incendiária, que seria copiada a carvão no muro de uma igreja de arrabalde*. (p. 157) [grifos meus]

Marina pôs-se a andar como um mamulengo.
O homem cabeludo só cuidava da sua vida; a datilógrafa dos olhos de gato copiava *um boletim* na máquina estragada; d. Albertina guardava os cem mil-réis na gaveta; as crianças que voltavam do grupo escolar soletravam as legendas estiradas nas paredes. (p. 167) [grifo meu]

Descobri por acaso que Julião Tavares tinha feito nova conquista. Foram duas ou três palavras soltas na rua que me deram a revelação. Pensei numa das filhas de Lobisomem e na datilógrafa dos olhos verdes.
(...)
Porque se tinha escondido a datilógrafa dos olhos verdes? *Fugiria da policia?* Ou estaria de cama com a hemorragia produzida *pela intervenção* de uma d. Albertina? (...)
O bodegueiro cabeludo, com os cotovelos pregados no balcão, não via nada, só cuidava da sua vida. E Julião Tavares farejava as datilógrafas como um bode. (p. 171) [grifos meus]

- Isso não vale nada, Julião Tavares. *Marina, a mocinha sardenta, a datilógrafa dos olhos de gato, não valem nada.* O que vale é a tua vida. Foge. (p. 182) [grifos meus]

A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas agitavam-se na parede como borboletas espetadas e formavam letreiros com outras pessoas que lavavam garrafas, enchiam dornas e faziam coisas diferentes. A datilógrafa dos olhos agateados tossia, as filhas de Lobisomem encolhiam-se por detrás das outras letras, Antônia arrastava as pernas grossas cobertas de marcas de feridas, a mulher da Rua da Lama cruzava as mãos sobre o joelho magro e curvava-se para esconder as pelancas da barriga escura. (p. 216)

Copiei todos esses trechos para demonstrar algumas coisas: essas são todas as referências à datilógrafa que encontrei e fica claro que ela era uma "subversiva" sendo o subjuntivo um disfarce retórico. (Ao "fugir da polícia" ou "sumir", ela fugia de Luís, que a queria (teria) prendido e matado?). Afirmo que

ela é uma subversiva também por Luís sempre se recordar dela em meio a atos políticos *seus*, de Luís. Ou seja, a assim chamada livre associação de ideias de Luís não é uma associação de ideias livre: ela tem sempre os mesmos elementos, os elementos que compõem tanto sua história (que digo ser política) e a estrutura social na qual ele vive (da mesma forma que a cronologia dos personagens é sempre a mesma). Marina o faz recordar de Berta, que o faz recordar da datilógrafa, de Antonia etc. É sempre um e o mesmo círculo de associações. Ou seja, outra vez se está diante de um *engodo discursivo*.

Os caminhos diferentes que tomam se dá por Luís, de certa forma, querer seguir o caminho do socialismo, mas não poder. Quer porque tem "solidariedade" (na minha opinião os vê propriedade e os quer libertar do burguês para si, como a datilógrafa) com aqueles seres (caridade de Valério), ódio aos burgueses, mas não pode porque é um coronel, lhes é superior, e deles se distancia (negro é negro). E se distancia também dos objetivos daqueles seres.

E ainda, usa de recurso retórico bastante interessante:

> E os dois lá iam até o fim da rua, grudados, ela desconjuntando-se, enrolando-se, torcendo-se como uma cobra de cipó. Dobravam a esquina, a rua ficava deserta. Reapareciam. Com certeza tinham desistido do cinema. Quando se aproximavam, é que eu notava o engano: era outro casal. Julião Tavares e Marina transformavam-se por momentos nas pessoas que vinham da Praça Deodoro, mas eu continuava a vê-los longe, em diferentes lugares.
> (...)
> Julião Tavares e Marina tinham entrado no Livramento e lá iam juntinhos, esfregando-se. Cadeiras na calçada. Era necessário saltar no paralelepípedo. Um passo em falso, topada na sarjeta, e os dois corpos se chocavam. Diante da igreja, nos bancos da praça miúda, gente esquisita: homens sujos, mulheres sem companhia. E crianças abandonadas pelos cantos. Cochichos, palavrões, descontentamento, frases incendiárias. Na calçada estreita da igreja as crianças abandonadas apinhavam-se. Automóveis parados, choferes adormecidos, vagabundos, exposição de prostitutas à entrada da Rua da Lama. (p.92)

Luís *finge ter ficado em casa* (ao dizer que outro casal voltava), mas narra (em muitos momentos ele usa o subjuntivo, como se quisesse dizer que sabia sem estar lá) tão detalhadamente, que o que temos é Luís *seguindo* (como um policial o faria) os dois: o ano é 1935, um momento revolucionário numa ditadura policialesca. E é ele mesmo que diz que os seguia:

> Depois que Julião Tavares tinha deixado de frequentar a casa vizinha, qualquer ausência de Marina me trazia a suspeita de que os dois iam encontrar-se. *Tomava o chapéu e acompanhava-a, escondendo-me, encostando-me às paredes, receando que a* ***espionagem*** *fosse descoberta.* Evidentemente as relações dos dois estavam *reatadas*. O homem gordo ia virar uma esquina e dar o braço à amante, levá-la a uma casa de recurso. A evidência esmorecia. Marina andava como as outras mulheres, olhava as vitrinas, entrava nas lojas. Ia esperá-la no primeiro poste cintado de branco. Minutos depois a *perseguição* recomeçava, até que ela se recolhia. Sentia-me a um tempo aliviado e logrado. Era claro que eles iam juntar-se em qualquer parte. Acusava-me de não ter prestado bastante atenção à rua. Com certeza tinha-me escapado uma porta meio aberta, uma escada sombria onde aquele sem-vergonha atocaiava. O meu desejo era voltar, examinar os arredores, as esquinas, as árvores da Rua Augusta. Estava certo de que, enquanto eu *vigiava* Marina, Julião Tavares me vigiava de longe, parando, escondendo-se. (p.147) [grifos meus]

Além de usar a palavra **investigação/espionagem** (p. 173) (descobri por acaso que Julião Tavares tinha feito nova conquista. Foram *duas ou três palavras soltas na rua que me deram a revelação*. Pensei numa das filhas de Lobisomem e na datilógrafa dos olhos verdes, p. 171) para o fato de ter descoberto que Julião se relacionava com a mocinha sardenta (irmã de Marina?). Interessante, boa parte dos personagens tem codinomes: mocinha sardenta, datilógrafa, o homem cabeludo etc.

Luís quer a datilógrafa para ela ser o que a sua avó foi para seu avô, uma empregada (do nosso ponto de vista), ela vai datilografar os livros *dele*, a sua plataforma política e não a *dela*, e isso ele *nunca* teria nela (p. 92). Mas ele também a instrumentaliza, queria se associar a ela para enfrentar a sociedade de Julião (p. 92). Também transcrevi todas essas passagens para mostrar que: *como sabe Luís que ela é uma datilógrafa*? Luís é um policial, um agente duplo, por assim dizer. Sem contar que ela desaparece logo depois de sua primeira aparição.

Aqui vejo Graciliano afirmando que, ao cair nas mãos dos comunistas, com a declaração da ilegalidade, os coronéis, não só abandonaram a Intentona, mas também passaram a trabalhar para Vargas: será que os historiadores poderiam seguir esse caminho de estudo?

E tomando o romance como plataforma política ou conformação ideológica, os romances bestas aos quais Luís sistematicamente se reporta, no início da narrativa seriam romances burgueses (os discursos e plataformas da ANL) ou socialistas?

> Os armadores rangiam. O que eu precisava era ler um romance fantástico, um romance besta, em que os homens e as mulheres fossem criações absurdas, não andassem magoando-se, traindo-se. Histórias fáceis, sem almas complicadas. Infelizmente essas leituras já não me comovem. (p. 86)

Sei que é difícil, mas Graciliano vê o mundo maravilhoso do socialismo como leitura romântica: um mundo onde ninguém se faz mal.

E com isso temos outra explicação: a extraordinária cena de Luís paralisado na rua: leio uma descrição de Luís, um ativista político, sendo fotografado na rua, ele também sendo vigiado. Se ela é uma datilógrafa do ativismo político (Pagu?), e desenvolvimentista, podemos agora entender a dualidade de seus devaneios. Ela se associaria com Julião, por ser ela representante de uma nova mentalidade, mas sempre lutando pela *independência* da mulher e do progresso, digamos, tecnológico: uma sociedade comunista (socialista, ou qualquer outro tipo) industrial onde a mulher atingiria sua liberdade, mas mesmo assim, não burguesa. Sei que este ponto é complicado, mas o que impede Luís de se associar a ela é a mentalidade: o desejo real de Luís é o de um "socialismo natural" (o mesmo que impulsiona Paulo Honório e Fabiano) para uma vida muito simples, dormindo numa cama de vara etc. (p. 150), sonho reiteradamente repetido pelos três, numa vida simples e despojada, estoica, longe do consumismo e liberdades que o mundo industrial (seja capitalista, seja comunista) proporciona. Em realidade se a luta contra o mundo burguês (e a pobreza e desvalorização que sofrem) os une, por outro, os objetivos pelos quais lutam os separam: ela permanecerá uma citadina, enquanto ele quer o retorno do mundo dos seus pais e avós. Num mundo coronelista, qual o papel de uma mulher independente, sexualmente livre, com ideias políticas próprias, que sabe ler e escrever e que luta pela sua liberdade de decisão e desejo de poder? A mesma de um coronel num mundo socialista. E que enfrenta os homens: os sorrisos dela poderiam ser os sorrisos de alguém que sabe que foi encontrada? E por isso sumiu?

Ao atacar a Primeira República (e ter sido preso) para conseguir emprego (p. 86) (provavelmente depois de 1930), ao defender o imperialismo (p. 119) (e tentar desdizê-lo diante do "novo" governo) e ao querer criticar a Revolução de 30 (p. 94), mas vergando-se, pois trabalhava num jornal do

governo (o que poria em dúvida seu caráter, pois quantos foram presos ou morreram defendendo suas ideias, ou pelo menos, não se aliaram ao inimigo, como o próprio Graciliano?) e, principalmente, ao ironizar, desmerecendo e judaizando o socialismo (Moisés) e sabendo que um coronel como ele não teria lugar num mundo socialista (ou capitalista), mesmo tendo "seu pequeno valor social" (p. 38), Luís parece se afastar do socialismo e do capitalismo, querendo, em uma magnífica metáfora de Graciliano, voltar para o Oeste (pp. 11 e 74): ora, a marcha (*ida* e não *volta*) para o Oeste era o ideal republicano (vários títulos de livros e romances o confirmam, especialmente os conservadores) de integração nacional, de desenvolvimento, de modernização: para Luís (e talvez para Graciliano?) a *volta* para o Oeste é a recuperação de uma identidade perdida, porém, parece que também, utópica, pois Luís (e Graciliano) não a efetua (se Fabiano sim, baldada), o que poderia levar a uma mitificação daquela região e daquele tempo, e que, sendo minha análise correta, além de não ir para o Oeste, ele está trazendo os seus conterrâneos para o Leste, numa interessantíssima análise do *lá* e *cá*. As palmeiras estão aqui... e este não é o meu lugar, quero estar onde não as há, no sertão. Sabiá é um cangaceiro, morava no sertão, e está morto. Mas aí entra Graciliano. Nesse mundo mítico existia muita iniquidade: como salvá-lo acabando com uma de suas bases, o poder desmedido que podia fazer um menino ser sangrado até a morte "apenas" por ter deflorado uma garota, mesmo que filha de um coronel. Ou melhor, o que aconteceria com Luís, se for ele mesmo o "deflorador" de Marina, filha de um coronel importante (seu Ramalho), se eles não vivessem nesse novo estado de direito?

Porém isso não acontece. Sobre esse passado, que em algumas críticas é dado como "melhor" e que seria o desejo de Graciliano de para "lá" retornar, creio importante serem destacados alguns detalhes descritos no romance. Concordo que Graciliano queria a volta daquele tempo, ou melhor, entre o desenvolvimento burguês e o coronelismo eu creio que ele optaria pelo último. Pelo menos por muito tempo. Porém, Graciliano não era nenhum romântico saudosista e idealista, ele é realista e bastante pragmático. Atentando-se à descrição da infância de Luís (sem contar as inacreditáveis coincidências com *Infância*), pode-se arrolar uma série de episódios, marcados pelo puro autoritarismo (a forma como o avô tratava a todos na fazenda), personalismo (o

pai lendo Carlos Magno), mandonismo (a retirada de jagunço da cadeia a força), falta de cidadania (o caso do pai que teria deflorado a filha, acabando preso e condenado, apesar de inocente), violência (muitas vezes gratuita, como a da tortura do menino que teria deflorado uma garota), brutalidade (os jagunços e as histórias de José Baía, dado como irmão de Luís, o que o coloca como um jagunço urbano), falta de justiça (as histórias de seu Evaristo que se enforcou): seu Domingos "melhorou" sua condição de vida após a Abolição, mas continuou um ex-escravo, as negras eram abusadas pelo patrão e seus filhos vistos como suas propriedades (mesmo se não fossem seus filhos) transformando-se em cangaceiros, assassinos de mulheres brancas (Teotoninho Sabiá), idolatrados. Até mesmo uma possível relação idílica com a natureza é descartada pela cena do tanque e a total falta de descrição da paisagem. E a total falta de "ternura" feminina: as mulheres inexistem. Ao deixar Luís exortar sua infância (exortação com a qual ele justifica seus procedimentos violentos), Graciliano alinhava uma crítica radical àquele sistema social e econômico e, principalmente, mostra quão tacanha era a mentalidade de Luís. Mas creio, Graciliano vê heroísmo nesse mundo, haveria algo a salvar ali. E é essa ideia de heroísmo que Guimarães Rosa irá atacar.

Na confusão entre Graciliano e Luís chega-se a afirmar que Graciliano queria os avós, o que pode ser verdade. Porém, em *Angústia* quem quer os avós é Luís, que não é Graciliano: é a classe à qual pertence Graciliano que não consegue ver uma forma de restaurar sua estrutura no futuro.[41]

Na relação de Luís com as mulheres, na maior parte das vezes prostitutas, vejo uma crítica de cunho psicanalista, de que os coronéis seriam impotentes: psíquica, sexual e afetivamente. E para completar, a coincidência das três loiras, bonitas e de olhos azuis, após "possuídas", são "desprezadas" e "diminuídas". Tanto Luísa, como Madalena quanto Marina se tornam menores após o contato sexual. A crítica de Dolf Oehler à classe média francesa do século XIX talvez também caiba integralmente à classe média urbana oriunda do coronelismo.

Aos dez anos aparecem as primeiras mulheres na vida de Luís da Silva, as três moças (parecidas com formigas que reiteradamente voltam à trama,

[41] Essa discussão está muito bem encaminhada em *Paisagens do neo-realismo em Graciliano Ramos e Carlos Oliveira*, de Anselmo Pessoa.

outro dos elementos desse falso fluxo de consciência) que moravam em frente à sala de Antônio Justino, onde começou a curvar a espinha, e não realmente a aprender: aprender é curvar a espinha. Não há muito a erotizar diretamente nessa relação, apesar de em certa cena parecer haver algo entre ele e uma das mulheres.

Mas há outra possibilidade. A mãe das três formigas (e que em parte o educou e também está em *Infância*) era casada com um cangaceiro: seria o Lobisomem um cangaceiro (braço armado do coronel) transplantado para a cidade, num momento de crise? Se isso for verdade, o lugar ermo e pobre onde mora Luís se transformaria numa espécie de aparelho, um local onde forças coronelistas se agrupam, agora já dentro da cidade e todos aqueles personagens pertenceriam à estrutura política de Luís. Fazer favores e armar capangas. Tão capanga quanto seu Ivo, essa figuração de Casimiro Lopes. Assim, mesmo que indiretamente, existe um paralelo entre o número das "formigas" com as três filhas do Lobisomem e da relação estabelecida, não só por Marina (p. 65), mas também pelos sapatos novos que ambos começam a calçar (p. 206), e pelo próprio Luís (p. 62), entre Luís e esse estranhíssimo personagem. Curioso, pois, no momento em que começa a estudar aparecem as três "graças", e no momento em que decide se aproximar de Marina aparece esse estranho conjunto, como se algo do seu passado emergisse ali: sua entrada no mundo burguês, que se dá em 1910, ano do início das "salvações" de Hermes da Fonseca, ao estudar. No momento em que se estuda (dito já em *Caetés*, p. 185 e repetido em todos os romances), criam-se novos desejos. Além de as formigas, como Marina, cuidarem de roseiras.

Destaco outra vez a estreita relação entre os coronéis e os jagunços e cangaceiros, culminando com Luís afirmando serem seus irmãos, da sua compreensão para com Cirilo de Engrácia etc. e por ter sido criado pela esposa de Teotoninho Sabiá. Ou seja, de maneira geral, Luís se identifica com aquele mundo de violência e de justiçamento, que não é aceito pelo mundo burguês/citadino, que tem suas próprias regras de violência e mandonismo. E Graciliano? Creio que a "modernismozação" de Graciliano que está a pleno vapor hoje, está apagando a biografia intelectual e política do mestre Graça. Escritor bom é escritor politicamente correto. Como se o politicamente correto não causasse má consciência. Por que todo bom escritor tem de ser

socialdemocraticamente socialista e industrializador, a favor do mundo tecnológico? Se minha análise de *São Bernardo* estiver correta, e de seus outros romances também, Graciliano é um fisiocrata (e um coronel), posições que podem se confundir com tendências esquerdizantes, mas está a mil anos luz delas e defensor de uma vida estoica, sem a criação das necessidades consumistas do mundo industrial, seguindo-se *Memórias do cárcere*. Mas escritor.

Sem contar que as lembranças do sofrimento e das intempéries lhe "chega[m] misturada[s] com episódios agarrados aqui e ali, **em romances**. Dificilmente poderia distinguir a realidade da ficção" (p. 27). Além de mostrar outra contradição dos coronéis:

> Puxei a cadeira, afastei-me daquele homem indiferente. Estupidez. Imaginar que as letras sempre tinham estado na parede. Inútil conversar com ele. Tenho lido muitos livros em línguas estrangeiras. Habituei-me a entender algumas. Nunca me serviram para falar, mas sei o que há nos livros. Certas personagens de romances familiarizaram-se comigo. Apesar de serem de outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que aquele homem da minha raça, talvez meu parente, inquilino de um Dr. Gouveia, policiado pelos mesmos indivíduos que me policiam. Bebi o resto da aguardente, pensando em coisas sagradas, Deus, pátria, família, coisas distantes. Por cima da armação da bodega havia a litografia de uma santinha bonita. Lembrei-me do Deus antigo que incendiava cidades. (p.167-8).

Em realidade, os coronéis odeiam o povo que eles alugam, ou "sustentam", da mesma forma como o burguês odeia aquele que lhe vende a força de trabalho.

Ao ser interpelado pelo "tribunal da revolução" (p. 119), ao qual ele tentará se juntar para combater Julião Tavares, mas que abandonaria por não identificar-se com seus membros e a quem Luís, candidamente, chama de vagabundos, Luís nega a autoria de um artigo, no qual defende o imperialismo, apesar de a letra ser a dele. A isso se junte o asco que sente da mulher grávida com quem tromba na rua, do local e das pessoas do bairro onde Marina fora abortar, ao asco de si mesmo quando mendigo e de sua condição atual, e vemos todo o seu elitismo: para Luís, a sua condição de intelectual talvez, mas principalmente de nascimento, o afasta daqueles seres, sintetizando este sentimento com a famosa frase: "a literatura (*política*) nos afastou." (p. 114). E sente asco dos ratos, aqueles que têm fome.

Assim a simpatia que devotamos a um “derrotado”, é uma simpatia que se solidariza com os processos da escravidão e do mandonismo coronelista. Para Luís, a marcha para o Oeste era a marcha da recuperação de um passado perdido, estando aí embutida a crítica de Graciliano: justamente com a marcha para o Oeste empreendida pela modernização, se destruiu uma cultura, *empurrando-a* para **Leste**, para os grandes centros e abandonando seus resquícios, já que os jornais europeus aqui chegavam antes dos jornais do “Oeste” que se queria integrar (p. 162). E por que a ida para o Oeste empreendida pelos sertanejos é pior que a pretendida pela industrialização? Os sertanejos não integraram o Brasil?

> Se alguém me gritasse: - “A direita à esquerda”, volveria à direita, volveria à esquerda, sem procurar saber donde partia a ordem. Por que à direita? Por que à esquerda? **Poderia ser meia-volta**. Mas ninguém fala, e vou para a frente, sem perceber que posso voltar, **libertar-me da autoridade de um sargento invisível e caminhar naturalmente, parando, observando as casas e as pessoas**. (p. 175) [grifos meus]

Transcrevo agora um longo trecho da excelente dissertação de mestrado de Luciano Ribeiro de Carvalho, um dos poucos críticos que não se apieda totalmente de Luís (apesar de dizer ser ele um revoltado), defendida em 2000 e intitulada *Reflexos da Revolução Russa no romance brasileiro dos anos 30: Jorge Amado e Graciliano Ramos*, sob orientação do professor doutor Zenir Campos Reis, no qual creio vislumbrar o motivo pelo qual aqueles homens são chamados de vagabundos, o que também traria reflexos para a interpretação do final do romance, quando Luís, muito próximo de entrar em delírio, tem vagabundos diante de sua porta:

> No entanto, dentro dessa classe (operários de origem camponesa) há um movimento de ascensão e declínio. O acesso a instituição de cultura, a bibliotecas, a museus, etc. e o esforço pessoal permite que o operário se desprenda e consiga compreender e produzir sua interpretação da cultura através da arte e ciência. “Por outro lado a concorrência do trabalho, as seduções do parasitismo levam, principalmente nos grandes centros urbanos e nos portos, à formação duma classe de mariolas, mendigos, prostitutas e criminosos, que constituem aquilo que os alemães chamam de Lumpenproletariat [...] A diversidade dos recursos econômicos do operário influi, portanto na sua elevação ou no seu rebaixamento na escala estética.” No nosso caso era esse lupemproletariado inconstante e instável, e o camponês, refém da tradição, que tínhamos de transformar, para muitos, com ajuda da arte. (Carvalho, p. 13-14)

Se se tomar os “vagabundos” e “prostitutas” de *Angústia* como alegoria do *Lumpenproletariat* (instruído, decaído economicamente e revolucionário nos moldes marxistas e que explicaria o tanto de prostitutas com quem Luís se relaciona), então talvez sapos, grilos, carapanãs, formigas e outros “bichos” repetidos à exaustão *em todos os romances* de Graciliano como entidades que dialogam com o entrecho principal, assim como nomes de árvores, talvez também possam ser alegoria de algum grupo social ou força política, sentido que, porém, não consigo alcançar, entendimento este de extrema importância para uma leitura alegórica do romance. Que significa o número 16.384? Talvez fosse necessário um dicionário para Graciliano também.

Se a literatura (européia, modernista) o afastou dos vagabundos, e daí o esforço, baldado, de Luís em querer ser um “vagabundo” e de se relacionar com esquerdistas e revolucionários, ao invés de aproximá-lo, como queria o Partido (Luciano Carvalho, p. 9) e Moisés, que queria a arte engajada, que “deveria estar ao alcance de todos, a serviço da política” (p. 97) ou “como instrumento de propaganda política” (p.161) então ele não é um “vagabundo”, e não apenas por causa da sua instrução e **ideologia**, mas por ser sua literatura (no caso, sua práxis) uma literatura não-revolucionária (bocejo uma literatura ordinária [o “Angústia” vanguardista de Luís?], constrangido. Sei que estou praticando safadeza, p. 158), romântica como ele mesmo afirma ser sua relação com Marina (“provavelmente me deixei influenciar por leituras românticas”, p. 140), que não se engaja na causa social e assim “os vagabundos não tinham confiança em mim” (p. 113). O que o aproxima do “romantismo” de Valério.

> Mas estavam longe, as minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que eu também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. Viam um sujeito de modos corretos, pálido, tossindo por causa da chuva que lhe havia molhado a roupa. (p. 113)

Luís naturaliza a distância entre eles, como nos trechos de sua infância, ele não se identifica com o proletariado, mas com o jagunço, seu irmão, jagunço/cangaceiro que é um filho do coronel. E fica a tentação de uma análise em que Luís, identificado com Graciliano, estaria fazendo uma crítica aos procedimentos do Partido Comunista em relação aos escritores e à literatura.

Rachel de Queirós já havia sido expulsa e Jorge Amado e outros se submetiam completamente aos desígnios partidários.

Graciliano faz uma literatura engajada, crítica. Existe o famoso diálogo entre Graciliano e Sobral Pinto, na cadeia, quando Graciliano diz que se descobriu comunista pelos seus romances. Fica claro, que se Luís não quer uma literatura engajada, Graciliano, o faz claramente, mas não nos moldes do PC.

É na tensão entre a "alienação vanguardista" de Luís e no engajamento literário-realista de Graciliano que o significado do romance se revela, ou pode se revelar. Volto a afirmar que Graciliano, de acordo com minhas pesquisas, sendo, pois, minha opinião, se descobriu socialista pelos seus próprios livros e, no momento da escrita de *Angústia*, ou próximo dele, *ele ainda não o era*. Mas ele era contra a truculência de seus pares coronéis e contra o mundo burguês. É nesse cruzamento que devemos buscar seus ideais políticos e ideológicos.

A parte final do romance é bastante enigmática. Qual o significado da morte de Julião? Historicamente, o que significaria? Afora a minha, metáfora da traição da Intentona, existem várias respostas para ela. Proponho outra, um tanto psicologizante e que vem embutida no trecho abaixo transcrito: no momento em que Julião morre, todo um passado de autoritarismo morre:

> Os *mergulhos* que meu pai me dava no poço da Pedra, a *palmatória* de mestre Antônio Justino, os *berros* do sargento, a *grosseria* do chefe da revisão, a *impertinência macia* do diretor, tudo virou fumaça. (p. 191) [grifos meus]

Ou "sobrevive", se fumaça for igual a discurso vanguardista.

Sobre o assassinato, creio haver três alternativas. Primeiramente, Luís matou Julião Tavares; segundo, Luís matou alguém, e terceiro, Luís não matou ninguém. Na primeira alternativa, se matou Julião, temos duas incógnitas: quem era Julião e qual o significado de sua morte, já discutidas anteriormente.

Existe a dúvida sobre o assassinato[42], e creio ser ela bastante defensável e com a qual eu concordo, dentro de um processo literário. A descrição do assassinato é inverossímil e algo retórico, tendo várias passagens oníricas (Luís cochila *durante* o assassinato). Ainda segundo Luís, haveria

[42] Para essa argumentação leia-se a dissertação de Carolina Ferreira que discute e elenca essas teorias.

muitos indícios de ser ele o autor do assassinato (e sendo ele o “trocado”, se tornaria um ótimo suspeito). Mas o fato de voltar a trabalhar, num emprego público, após algumas semanas de delírio, ou seja, a total falta de consequências para ele faz crer não ter havido assassinato algum. E para mim um “argumento definitivo” seria o tempo: ele diz ter matado Julião às duas da manhã, mas que o relógio em sua casa, após longo enforcamento, longa caminhada, cochilo, conversa com o vagabundo e banho, bateu três. Mas depois volta atrás e diz que tudo aconteceu entre meia-noite e três da manhã. Ou ele se perdeu aí, ou talvez não houvesse tempo hábil para tantas ações[43]. O problema sobre essa alternativa é saber do por que Luís confessar, sendo inocente, uma morte e a quem ele o diz. Apenas uma bravata? Ou apenas a manifestação de um desejo contrastado com sua impotência em realizá-lo? E, se um romance confessional, por que confessar algo que não fez? E, na minha linha de análise, alegoricamente, não vejo motivos para ele declarar o assassinato sem tê-lo cometido. Mas vejo como totalmente coerente, confessar de tal forma (já que na confissão não se mente) que o ato seja desculpável e que também se possa criar dúvidas sobre a ação e atenuantes psicológicas: falta de cigarro, lembrando *O estrangeiro*.

Seguindo-se a narrativa está claro que Luís matou. Mas não é certo ter ele matado Julião, pois, por exemplo, em nenhum momento Julião é categoricamente identificado: havia neblina, Luís estava emocionalmente alterado, falta de cigarro, não há notícias no jornal sobre sua morte etc., possibilitando que Luís tenha matado outra pessoa qualquer. E em nenhum momento de toda a narrativa, Luís se refere, peremptoriamente, a Julião como um homem morto. A única e enigmática passagem que levaria a pensar que Julião está morto (mesmo que dubiamente) é a frase, no início da rememoração, quando Luís, saindo de sua posição de primeira pessoa narrativa, estabelece um diálogo com o leitor (ou ouvinte): “Lembram-se dele.” (p. 42), apesar de Julião já haver sido citado no romance, mas não apresentado. E outra passagem, tão enigmática quanto a primeira, e bem incongruente, se dá no momento da perseguição:

[43] A distância entre Bebedouro e a rua Macena, na atual Maceió, (se for essa a rua na qual habita Luís, pois ao lado há uma usina elétrica) é de aproximadamente dois quilômetros.

> Julião Tavares julgava-se superior aos outros homens porque tinha deflorado várias meninas pobres. Pelos modos, imaginava-se dono delas. Contrassenso. Então Marina era dele? Tolice. *Era a mesma que eu tinha conhecido um ano antes, vermelha, com os cabelos pegando fogo, entre as roseiras maltratadas*. Evidentemente. (p. 174) [grifo meu]

Vemos aí a técnica de mistura de tempos outra vez, se bem que atenuada. Se a morte de Julião se dá em novembro, então não temos um ano de conhecimento entre Marina e Luís. Ou Luís, no momento do assassinato força a cronologia (e a frase não teria nada de mais), ou a frase é escrita em janeiro. Se escrita em janeiro, dá a impressão que ambos, Marina e Julião, em janeiro, estão vivos.

Mas também se pode argumentar aí que Julião está morto, pois, mesmo que em novembro, Luís usa "era" e não "é" de Julião. Mas tanto romanescamente quanto alegoricamente, o assassinato de outro qualquer não faria grande sentido, creio. A não ser que pensemos: qual Julião Luís matou. Luís teria matado o Julião que começou a tentar ir para Oeste, tentou levar suas ideias para regiões próximas às suas? Ou se o defensor do imperialismo matou o nacionalista e patriótico? Matou a possibilidade de uma revolta?

Há a "confirmação" da morte de Julião, caso o grito de D. Adélia fosse pela notícia da morte "do sedutor" de sua filha: "- Quem faz neste mundo paga é aqui mesmo. Quando Deus tarda, vem em caminho." (p. 207). Mas isso apenas complicaria o afastamento de Marina e Luís. Luís poderia tranquilamente se fazer de herói e passar por justiceiro de Marina, já que pela narrativa, ele não matou o namorado de Marina, mas o homem que a seduziu, engravidou e azulou, pelo menos do ponto de vista de D. Adélia. E Julião desaparece da narrativa. Marina também desaparece, ela é tratada na narrativa "pós-assassinato" de uma forma parecida com a de Julião, mas de qualquer forma, Marina ainda está a poucas ruas de distância, enquanto Julião não está naqueles grupos descritos nos primeiros capítulos do livro, que tanto desgostam Luís: e nem mesmo seu pai. Mas d. Adélia pode estar comemorando a prisão de Luís.

Mas alegoricamente, a morte de Julião é totalmente factível. Seu Ivo, esse coronel-cangaceiro, fonte de poder de Luís, impõe a morte de Julião ao trazer a corda para Luís. E é essa imposição que explica a inexplicável repugnância à corda de Luís no momento em que ela lhe é apresentada. Ao

final do delírio, Luís parece totalmente afastado de todos os seus vizinhos. Nem mesmo seu Ramalho parece permanecer seu amigo. Mas ele permanece ligado (monetariamente, nos dois sentidos) a Moisés. Interessante que após imaginar matar Moisés enforcado (p. 155), Luís afirma que estava sendo vigiado por Moisés no momento do crime e que este lhe pregara uma peça (p. 190), e sendo Moisés um comunista, aludindo a uma suposta traição do movimento, tanto por coronéis quanto por comunistas. E também explicaria que ambos continuem juntos após o crime.

Luís, durante o período de morte e delírio, curiosamente diz que Vitória é podre de rica (p. 200), rememora a estrutura à qual pertencia (pp. 213-6), porém todos estão "atrás de letras", mostrando que estamos diante de um discurso que tenta mais ocultar do que revelar os fatos do "enforcamento". É tão claro o discurso, pois ele apesar de "irracional", revela somente verdades políticas (aquele fluxo de consciência que é sempre o mesmo, a exceção do Fernando Inguitai): todos estão implicados por trás das letras do meu discurso: o discurso também é uma chantagem, eu matei, mas todos vão comigo para a cadeia.

Outros argumentos também trariam Luís para o assassinato. Primeiro, a descrição do quarto onde ele passou o delírio se assemelha mais a uma prisão do que ao seu quarto. O colchão de paina também remete a uma prisão. E a réstia de luz. A presença de Moisés também pode revelar que "eles" foram presos. Além do mais, Luís estabelece um interrogatório imaginário, que pode ser o interrogatório verdadeiro, narrando, como se fosse imaginação do que aconteceria no futuro, o que em realidade aconteceu no passado. A descrição do bom advogado que o liberaria poderia ser uma forma real descrita em linguagem vanguardista. Aqui a comemoração de D. Adélia poderia ser tomada como a comemoração pela prisão de Luís e não pela morte de Julião, se Luís o pai da criança.

E para mim, muito sintomático, durante o enforcamento, Luís diz que sua mão direita trabalha (diversas vezes), aquela mesma que ele não conhecia antes dos dez anos. Aqui uma dupla leitura pode ser feita: ou ela trabalha enquanto "escreve" a morte, ou ela, que nunca trabalhou, já que escrever as safadezas não é trabalho, finalmente trabalha, ao enforcar.

Assim, dentro do pensamento de alegoria histórica que proponho,

incluindo aí a teoria do hibridismo, vejo Luís confessando o crime (já que os indícios contra ele eram claros), mas despolitizando-o e trazendo a dubiedade de sua condição mental para ser, digamos, inimputável. E de quebra, chantageando todos os implicados, por trás das letras. Ou melhor, o texto claramente descreve os fatos, mas o discurso vanguardista tenta disfarçá-lo.

E a total falta de consequências adviria do fato de ele ter, de certa forma, trabalhado para o governo ao trair a ANL. Graciliano foi preso sem motivos e libertado por menos motivos ainda.

Tomando Julião como o articulador traído da Intentona, tanto por comunistas como pelos coronéis (o poder local esmagou todos os levantes nas capitais nordestinas e a intempestiva atitude de Prestes liquidou as chances no Rio), o seu enforcamento (incitado tanto por seu Ivo quanto por Moisés, os dois únicos que continuam a se relacionar com Luís após o ocorrido) ficaria justificado. Mas isso teria de ser corroborado pelos historiadores.

Angústia também é, seguindo a excelente explicação de Sueli Corvacho para o assunto, um romance em abismo, pois no exato momento em que "a ideia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu" (p. 13), se escreve o romance "Angústia". Assim como em *Caetés* e *São Bernardo*, ao se abandonar o *romance*, o personagem escreve uma história ou a História.

Trinta dias após se levantar de semanas de leito (p. 218), Luís começa a descrição dos fatos pregressos. Em minha opinião o primeiro 'capítulo' já é o primeiro momento em que escreve o seu "Angústia", pois há nos capítulos iniciais uma alternância entre passado e presente. O romance parece começar no jornal, com o pedido de Pimentel de um artigo que Luís não consegue escrever. Ele afirma querer se afastar dos vagabundos (esquerdistas que querem lhe tomar algo?) e dos ratos (aqueles que têm fome). E segue no bonde (p. 9). Não é possível descobrir se o bonde chega ao fim da linha e Luís volta para a cidade no mesmo instante, ou se essa volta é já o dia seguinte. (p. 10) e mostra que o Bebedouro, local da morte de Julião, é na direção de seu município sertanejo e talvez muito próximo de sua casa, e que, curiosamente, ao se aproximar do local do crime, esquece Julião.

E parece que chegou em casa. Ali emenda o artigo do Pimentel, o que faz com que "Angústia" se misture a esse artigo, tendo sido ele o estopim para a escrita. "Apresenta" Marina (p. 16). Recebe a visita de seu Ivo (p. 19). Dorme,

sonha e no dia seguinte (pura interpretação) acorda sonhando com o sino que é o relógio. Vai para a repartição, cena da objetiva, rememora o mês para justificar seu reencontro com Moisés ou talvez necessitando ajuda para o tal artigo do Pimentel[44]. Ao final do serviço se encontra com Moisés no café e depois no Montepio, onde sacou o dinheiro? Narra coisas do seu passado, fatos que escancaram o abismo entre ambos. Em minha opinião, após a conversa com Moisés, volta para casa e ao voltar retoma a escrita, apresentando Vitória, inicia a narrativa de Marina (de quando a conheceu), apresenta sua casa (em forma de diálogo), sempre intercalado com reminiscências, e então escreve a seguinte frase:

> Talvez o mamoeiro, as roseiras, o monte de lixo me passassem despercebidos, e se os menciono, é que, **escrevendo estas notas**, revejo-os daqui. (p. 38) [grifo meu]

E então apresenta Julião. Assim creio que a escrita das notas se dá em função tanto do artigo de Pimentel quanto da conversa com Moisés, ou melhor, com Moisés surge o discurso vanguardista (- É o que lhe digo. Não serve. A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras, p. 76). Temos a biografia intelectual/política de uma classe no exato momento em que tentou, e levou taboca, mais uma vez retomar o poder, por recuar ou trair. Creio que "Angústia" se torna o discurso de defesa de Luís. Ou, ele abandona o romance, uma proposta política, e começa a escrever sua justificativa. Tudo leva a crer que o momento da narrativa tem por duração um tempo bastante comum em Graciliano: dois dias.

Para finalizar, venho estabelecendo uma série de paralelos entre Fabiano e Luís ao longo desse capítulo. Aqui mais dois ou três. Primeiro (e essa ideia tirei da dissertação de Carolina, se bem que minha análise é oposta à dela) Luís se irrita com seu Ramalho por dizer sempre a mesma história e sempre com as mesmas palavras: foi por esse motivo, quando Fabiano mudou as palavras de uma história que o Menino Mais Velho viu seu ídolo cair.

[44]Antes desse momento, ele passava "tempo sem fim" (p. 9) apenas rabiscando e desenvolvendo o nome de Marina, o que nos poderia levar a supor uma proposta monádica do romance: o romance é o desdobramento do nome Marina ao infinito.

Graciliano escreve sempre a mesma história com as mesmas palavras e datas.

Outra passagem, claríssima: quando vai matar Julião ele fala:

> Não. Donde vinha aquela grandeza? Porque aquela segurança? Eu era um homem. Ali era um homem.
> - Um homem, percebe? Um homem. (p. 182)

Curioso, Bebedouro, onde Julião morre, a meio caminho do sertão, é um lugar onde se bebe e no sertão não.

Para encerrar transcrevo abaixo um trecho de *Angústia* que poderia muito bem estar em *Vidas secas* e que ecoam nas ideias do Menino Mais Velho:

> De resto a dor dos flagelados naquele tempo não me fazia mossa. Penso em coisas percebidas vagamente: o gado, escuro de carrapatos, roendo a madeira do curral; o cavalo de fábrica, lazarento e com esparavões; bodes definhando na morrinha; o carro de bois apodrecendo; na catinga parda, manchas brancas de ossadas e voo negro dos urubus. Tento lembrar-me de uma dor humana. As leituras auxiliam-me, atiçam-me o sentimento. Mas a verdade é que o pessoal da nossa casa sofria pouco. (p. 27)

Assim: seria Fabiano o Luís, que depois de se aventurar na cidade, voltou ao campo e daí migrou definitivamente para o sul? Como Graciliano?

Capítulo 6: Proposição de alegoria histórica e discussão do foco narrativo de *Vidas secas*

O objetivo inicial deste doutorado era o de chegar a obras mais contemporâneas nossas, nas quais se pudesse vislumbrar o mesmo processo criativo que destaquei em obras do naturalismo/realismo do século XIX para mostrar, entre outras coisas, que a alegoria histórica não seria apenas um instrumento de realistas/naturalistas ou de neo-naturalistas, como alguns chamam os regionalistas. Os autores aqui estudados defendiam ideias políticas em seus romances e acreditavam numa forma de narrar (e na literatura) para melhor transmitir seus ideais, sendo isso possível hoje, tempos pós-modernos.

Apontei no início do capítulo anterior que não estudaria *Vidas secas*, pois não via na obra a possibilidade de se fazer alegoria histórica, pensamento que permanece ainda quase intacto: como não há datação, nem mesmo aproximada, não se pode fazer alegoria histórica sem que ela seja *extremamente* interpretativa. O que sempre poderia ser um argumento contra meus argumentos: se Graciliano abandona a alegoria histórica, talvez ele tenha visto que ela não traria os resultados esperados, ou que, talvez, nunca a tenha realmente executado.

Decidi, no entanto, reler *Vidas secas*[45] e empreendi uma leitura que me parece trazer mais argumentos a favor do que contra o meu tipo de leitura: ou melhor, permite pôr em tensão tudo o que venho afirmando. Como disse uma amiga minha[46] (que me ajudou muito na realização deste capítulo, pois foi ela quem me alertou sobre a abundância de discurso indireto livre no romance e de haver nele certas marcas de andamento temporal), encerrarei meu doutorado com chave de ouro: uma alegoria histórica sem data ou, uma alegoria histórica *extremamente* interpretativa.

Inicialmente, é possível sim datar o livro, mas de maneira bastante, digamos, subjetiva. Primeiramente, por analogia, pois, se Graciliano, como afirmo, escrevia concomitantemente aos fatos políticos em curso nos seus romances anteriores, então, *Vidas secas*, escrito em 1937-38 narraria os fatos

[45] Para fins de consulta adotarei a 35° edição da Editora Record/Martins de 1976.
[46] Arali Lobo Gomes.

políticos desse período: o Estado Novo com sua missão industrializante dá grandes proporções à migração nordestina para o Sul (outra forma de se datar o romance), fato que já vinha acontecendo desde a década de 1920, em substituição à mão-de-obra europeia, ou talvez desde o Império, como afirma Caminha.

Os modos de gestão também estão de acordo com essa nova datação, pois o "patrão" administra a fazenda desde a cidade e através do banco. Ele não é mais apenas um fazendeiro, dono de terras: ele é um fazendeiro do Ministério da Fazenda. Daí o porquê do patrão de Fabiano não ter nome (patrão) nem rosto, é só um *proprietário* de fazenda, que tem, pelo visto, seu maior ganho na exploração via capital: ele consegue a mais valia através de juros. O fato do patrão não ter nome nem rosto e de viver na cidade, apoiado num banco, lembra os personagens sem nome e rosto de Kafka, o anônimo burguês ou burocrata, um ser sem identidade, que já embute uma crítica graciliânica: o coronel se despersonalizou; no sentido de que ele já não *imprime a marca de sua personalidade* na administração da fazenda. E esse novo modo de gestão já era apontado por Graciliano no quase citadino Paulo Honório, ele também um "gerido" por um banco, personificado no etéreo Pereira. Mas a ingerência do banco nos assuntos "coronelistas" já era apontada, mesmo que no pano de fundo, em *Caetés*, sem contar dos problemas de dívidas de Luís da Silva. E aqui começamos a vislumbrar um cordão que liga todos os romances de Graciliano.

Um Fabiano, em outras circunstâncias, teria se tornado dono da fazenda, teria "tomado" a fazenda para si, teria se tornado um coronel (Paulo Honório, que também age como banqueiro ao emprestar dinheiro para Padilha, porém o faz para assumir a fazenda, não "tomou" São Bernardo, meio comprou meio roubou a fazenda, o que já é uma modificação, pois Mendonça tomava); mas com as novas formas de poder, o patrão, mesmo não estando presente *in loco*, tem meios de se manter proprietário e o novo ex-futuro coronel, Fabiano, nem toma e nem mesmo consegue comprar a fazenda. Creio que a perdeu e depois a arrendou. As formas burguesas de aquisição de propriedade, e de sua manutenção, lentamente romperam a capilaridade, o processo de "seleção natural", do coronelismo. Ou ainda, rompeu com a descrição shumpeteriana do empreendedor.

Assim, depois de outorgar três diferentes fontes de datação e de chegar a uma datação “abstrata”, vejo que o romance *se parece* com a realidade do momento de sua escrita (1937-8), sendo a datação *corroborada* por esse momento. Somente esse parecer já me permite redimensionar a narrativa, vendo-a agora como uma interpretação (e não descrição) daquele momento, reveladora de uma perspectiva nova, estabelecendo uma posição crítica, ou melhor, uma opinião: leio, agora, *Vidas secas* como uma descrição crítica do processo desenvolvimentista que tirou do Nordeste a possibilidade de renovação do coronel, encerrando todo um longo processo histórico e destruindo uma cultura. Depois de terem tirado seu poder (*São Bernardo*), tiraram sua propriedade e agora estão tirando sua gente.

O narrador do romance também tem uma estrutura muito semelhante ao dos outros romances. Primeiramente, a técnica empreendida por Graciliano se repete aqui. Em *Caetés*, João Valério diz que abandonou o romance, pois não fica bem para um homem de negócios lidar com literatura. Essa afirmação suscitaria a questão: então quem escreve o romance? Minha resposta é: qualquer burguês. O livro **Caetés**, foi finalizado por João Valério, nós é que o lemos como romance, ou melhor, o romance *Caetés* só é lido por quem não o lê como um **relato** histórico. Romance era o que João Valério poderia escrever quando isolado politicamente, **ideia que foi abandonada**, sendo que o processo de abandono passa por um momento em que ele faz alegoria histórica de curtíssimo prazo, ou crônica política. Quando João Valério abandona a literatura e começa a fazer a história política de seu momento histórico, ele deixa de escrever um romance, *pois história e política não são romance*, e inicia o processo de entrada na estrutura política da *cidade*, assumindo outro papel daquele que almejava: em vez de cacique político, burocrata de um estabelecimento comercial que fazia as vezes de banco também.

O mesmo se dá com Paulo Honório, que pede para alguém traduzir seu relato histórico-político para a linguagem romanesca. (Madalena também escreveria o romance sem problemas, e levando a Luísa como finalizadora de *Caetés*: quem escreve e lê romances são os burgueses: seria uma crítica aos romances modernistas?). É o mesmo movimento: o autor histórico/político não faz romance, portanto, Paulo Honório não escreve romance. Assim, em me

utilizando de maneira cínica das modernas teorias, nas quais o leitor reescreve o romance, o leitor aparelhado com as essas formas de leitura desconstrói o relato político e constrói uma novela, quiçá, das oito. E isso resolveria o paradoxo: Paulo Honório é sim capaz de escrever um relato histórico, *por ter a vivência dos acontecimentos*, mas incapaz de *transformá-lo em romance*, por não ser como Madalena.

O mesmo se dá com Luís da Silva. Ele espera que alguém traduza aquelas notas em romance. Ele também está escrevendo história e enquanto relato histórico, não é um romance. Ele é o escritor do relato histórico de nome **Angústia**, e nós somos os leitores do romance *Angústia*, que a crítica, talvez, traduziu em romance. Ou quem sabe, Moisés, que também seria melhor que Luís da Silva para a empreitada *romanesca*. Mas a "história histórica" foi escrita por Luís da Silva; são as suas notas, essa bela ironia com cédulas.

Em *Vidas secas* vejo o mesmo artifício. Primeiro temos um narrador de terceira pessoa, onisciente. Mas esse narrador estabelece uma série de passagens de discurso indireto livre. Esse tipo de escrita me leva a pensar em um narrador que, em realidade, é um narrador de primeira pessoa, *disfarçado de terceira pessoa*. Ou seja, Fabiano seria o narrador da história.

Aceita essa argumentação (que já desenvolvi no capítulo do *Coruja*), duas grandes propostas de interpretação se apresentam. Primeiro, que Fabiano seria exatamente o mesmo narrador dos outros "romances" de Graciliano. A certa altura ele diz que "Seu Tomás da bolandeira contaria aquela história" (p. 36). Aqui, o tempo verbal é muito significativo. Seu Tomás está morto (p. 26), então temos o futuro do pretérito. Mas algum Seu Tomás contará essa história, pois se seu Tomás está morto, é porque a história (ciência) o matou, ou seja, aquele que lia livros e que impunha respeito pela educação (ele não mandava, pedia), "aquele coronel instruído", está morto, por não ser capaz de suportar o rigor da seca ou da vida no Nordeste em tempo de crise ou por não ser *sua* cultura e educação uma resposta possível às exigências políticas que ali se impunham. E talvez esteja morto por acreditar em *romances*, e não em *política*? Ou, cultura e conhecimento não são suficientes para enfrentar a vida. Fabiano relata o político, mas o seu relato seria (futuro) traduzido em romance. É o mesmo artifício. Outra vez, nesse momento, o narrador é

Fabiano, porque é ele que, com suas atitudes, sua vivência, sua vida enfim, *escreve* a História.

Quanto ao coronelismo, vejo um Fabiano possuidor da mesma acuidade de Graciliano, por expor os dois tipos de coronéis descritos em *São Bernardo* e nas obras não literárias de Graciliano. Salustiano Padilha (pré-figuração de Seu Tomás), que tenta governar ilustradamente, mandando inclusive o filho estudar; e Mendonça, coronel "ignorante" (assim como Fabiano, querendo ser igual aos ancestrais e querendo que os filhos sejam iguais a ele, vaqueiros), que comanda apenas pela força, que vê nas melhorias, o começo do seu fim. Mas Graciliano/Fabiano, inacreditavelmente em 1937-8, já descreve este "novo tipo de coronel", o que comanda a fazenda da cidade, via modos capitalistas de gestão.

O segundo grande problema de interpretação se refere, mais uma vez ao narrador. Esse narrador, que poderia ser Fabiano, não é Fabiano, ou melhor, o narrador deixa de ser Fabiano por alguns capítulos, pois também é estabelecido um mesmo tipo de relação (discurso indireto livre) com Sinha Vitória e com o menino mais novo. Assim teríamos aqui um claro exemplo de polifonia. Todos narram a história, eles são como que uma única entidade: quem narra a história é, pois, algum seu Tomás, um narrador, se morto, onisciente.

Mas um interessante complicador, que não desenvolverei, é que seu Tomás também pode estar vivo: Na página 23 lemos que seu Tomás "perdera tudo, *andava* por aí mole. *Talvez já tivesse dado o couro às varas*, que pessoa como ele não podia aguentar verão puxado"; e na página 29 lemos que "um homem tão direito sumir-se como cambembe, *andar por* esse mundo de trouxa nas costas". Não o desenvolverei por achar que traria poucas modificações ao meu pensamento sobre o romance e também por estar já o trabalho muito longo. Mas creio que essas duas frases podem ser lidas como um processo de presentificação do passado, parecido ao descrito por mim na narrativa de Luís da Silva, estando, pois, seu Tomás, realmente morto. De qualquer forma, se seu Tomás está vivo, isso só reforçaria minha ideia de que Fabiano o "traiu".

Digo isso não por questões literárias. Seu Tomás é o "corruptor" desses seres. Seu Tomás, que não mandava, pedia, ao mostrar o conforto da cama de couro, deu a esses seres o direito ao respeito e o desejo de conforto material:

ao terem esses dois sentimentos, se elevaram à condição de seres humanos. A história que se narra em *Vidas secas*, não é apenas a do pobre nordestino que se dirige à cidade para ter uma nova vida. É a da elevação de seres (que deveriam ser) humanos tratados como animais, sem direito nem mesmo à fala, que dizer a ter ou externar desejos, à condição de seres que se veem dentro de uma estrutura de poder.

Se minha interpretação até aqui estiver correta, com o governo getulista uma contradição se formou: era necessária mão-de-obra barata para o Sul, onde, por algum motivo, a industrialização seria mais fácil ou mais facilmente controlável por aqueles que aqui investiriam (ou talvez por ter sido ela empreendida, em parte, pelos barões do café, o novo coronelismo industrialista de São Paulo). Com o fim em larga escala da imigração européia de mão-de-obra, foi-se buscar esses recursos no Nordeste. Assim, um coronel como Tomás, que tentasse melhorar as condições de vida dos nordestinos, acabaria por se tornar um empecilho ao processo em andamento. Se Fabiano, pela forma como trata Baleia e os filhos, e da forma como gere a fazenda (sem grandes alterações nos modos de produção) e por sua "ignorância", é um novo Mendonça, ou com ele se alinha, poder-se-ia pensar que ele desgraçou seu Tomás, assim como Paulo Honório desgraçou Padilha: no momento de crise é o coronel truculento e ignorante que toma as rédeas do poder.

Porém, com as novas formas de poder, "um Tomás" poderia gerir esse coronel do tipo "Mendonça" (pois para gerir desde a cidade não poderia ser "um Mendonça"). É possível que coronéis com capacidade de gerir desde a cidade tenham passado a controlar os coronéis brutos e com isso enriquecer sem correr grandes riscos (afinal, com as "secas", quem perderia o gado seria o fazendeiro, que ainda ficaria endividado), vivendo de um trabalho mais ameno, com mais posses, segurança e conforto.

Mas como seu Tomás está acabado, mais correto seria pensar, por ser o patrão "branco" (p. 99, 100, sendo "branco", nesses casos, quase um erro tipográfico para "banco"), seu único atributo físico, ser ele um "sulista". Assim, os "sulistas" teriam se associado aos brutos (brancos, bancos, brutos, aliterações tão enfatizadas pelos modernistas), desbancando os "seu Tomás", escravizando os "Mendonça" (reduzido agora a jagunço), enriquecido duplamente: por um lado exploravam os nordestinos, de maneira quase

escravocrata, suprindo a remessa de capital para a industrialização. E, com a exploração máxima do sertanejo e mais a “indústria da seca”, mantinham tanto a base para que a industrialização *só* pudesse dar-se no Sul, quanto garantia a “remessa” de mão-de-obra. Dois capitais. Aqueles que haviam feito a revolução (de 30) para acabar com a “escravidão”, regulamentando o trabalho pela CLT, agora a fomentavam: Fabiano trabalha como um “negro” (pp. 99 e 123) (como Paulo Honório, João Valério e até Luís da Silva) e o patrão se torna “amo” (pp. 24, 98 100, 103 e 123). De uma penada, os dois antigos coronéis se acabaram e foram substituídos pelo banco. E poderíamos agora pensar que o golpe do Estado Novo foi um golpe *contra* o Nordeste, seguindo Graciliano.

Mas também com isso, o trabalhismo acabou por “manter” o seu maior inimigo vivo, o aprofundamento do abismo entre cidade e campo.

Comprei ingenuamente (se se quiser, infantilmente) a idéia de que Sinha Vitória havia dormido com Seu Tomás, anteriormente. Isso pode ter acontecido, sem dúvida, e acho que aconteceu, e veremos porquê. Mas o importante é que, se realmente acontecido, Sinha Vitória foi dormir na cama de Seu Tomás, e não apenas foi tomada na, digamos, senzala. Ao ir para a cama de Seu Tomás (seja literalmente, seja metaforicamente), Seu Tomás lhe deu *status* de igual e lhe incutiu o conhecimento do desejo do conforto e talvez o de prazer sexual, não obrigatoriamente por sexo, mas por causa da cama. Por que será que Fabiano e Vitória não conseguem trocar a tal vara com o nó que os impedia de dormir e talvez de ter sexo? Nesse caso, a sua carência deixa de ser puramente material e adquiri outros contornos.

Se tomarmos que algumas das diferenças entre bichos e humanos são a fala, o desejo de conforto físico e a consciência de si mesmo e histórica (contexto político), então Fabiano está a meio caminho entre essas duas “espécies”. E foi Seu Tomás quem deu o impulso para essa metamorfose: de bicho, a aspirante a ser humano, pelo menos do ponto de vista humanista.

Isso traria uma leitura diferente para a cena do soldado amarelo. Se Fabiano se destacou dos outros bichos, via contato com Seu Tomás, ele também se elevou na escala social, por assim dizer. A narrativa apresenta-o como um guiado, mas noto ser Fabiano (se o narrador) um narrador não confiável (ou interessado). Ele chega à nova fazenda e **faz ver** ao patrão (p. 20), quando este para ali retorna após a chuva, que ele, Fabiano, deve ficar.

(Fico até com a impressão de que a proposta da gestão à distância é formatada *também* por Fabiano). Ou seja, o novo patrão aceitou os *argumentos* de Fabiano. Fabiano deixa de ser um trabalhador qualquer, ele agora é um capataz ou um coronel sem propriedade. E mesmo essa precária posse faz dele um homem (p. 19), mas permanece a certeza de que ainda é um bicho, um traste descartável, como um trabalhador de fábrica, por ser agora apenas um assalariado: tem dinheiro, mas não tem a certeza de ter seu sustento garantido. (p. 19) A "prosperidade" dele mostra essa dualidade. E quanto maior a prosperidade, mais medo terá da seca.

Aqui se cria a possibilidade, e apenas a possibilidade, de se estabelecer uma identidade entre Fabiano e seu Tomás: Fabiano e seu Tomás seriam a mesma entidade, pois têm o mesmo destino, perambulam como "cambembes". Então Fabiano seria seu Tomás despojado de sua cultura, seu Tomás, para enfrentar a seca (aqui tomada como metáfora da crise político-econômica e da estrutura de poder da década de 1930), tem de se transformar em Fabiano, e estaríamos diante de uma técnica (eu diria paródia) da saudade de si mesmo dos românticos e dos modernistas. Isso daria a Fabiano a capacidade de ser o narrador, mas enquanto seu Tomás (e não como Fabiano), o contador da história.

Tomás quer dizer **gêmeo**. Interpreto aqui que seu Tomás é gêmeo de Fabiano, ou seja, há dois tipos de coronéis, os modernizadores (Salustiano/Vitorino) e os autoritários (Mendonça/Adrião), mas eles em realidade são uma única entidade que se alternam no poder, sendo que cada um deles pode se transformar no outro, numa comutabilidade. E mais uma vez explicaria Paulo Honório: em um momento de crise, quem teve de *escrever* a história, já que os coronéis intelectuais estavam "mortos" ou "cooptados", teve de ser o coronel bruto, pois os *brandos* não têm condições de enfrentar certas adversidades. Como seu Tomás está "morto", quem *escreve* a história (trabalha e luta?) é Fabiano.

E não é o patrão que vem à fazenda e sim Fabiano que vai à cidade. Em que pese seu discurso, Fabiano vai com certa assiduidade à vila (em realidade, vemos pela Festa que são poucas horas de caminhada, o que a cavalo seria pouca coisa), o que o faz ser um matuto experiente das coisas citadinas, para resolver questões da fazenda e **receber salário**, salário sempre subtraído dos

juros. Ele está acima dos outros (ou abaixo, se se quiser) que só recebem osso e do que era anteriormente, se visto apenas como sertanejo, mas muito abaixo se visto como ex-coronel. O seu salário também é um osso, mas diferente, pois pode nem ser um osso, segundo certas circunstâncias. Portanto, ele não é nenhum jagunço, ele é mais (ou menos) do que isso, ele é **o trabalhador assalariado que proporciona a gestão à distância**. Ou, um coronel assalariado, tão incapaz, mesmo culto, de conseguir valer seus direitos, quanto qualquer jagunço. Um coronel educado e culto é um ignorante diante das novas formas de administração, pois sua cultura não serve para esse novo mundo. Ele teria de deixar de ser coronel para poder ser esse novo administrador ou a ele se antepor.

No capítulo "Contas", Fabiano, ao mesmo tempo em que expõe sua consciência de que era lesado por todos, afirma que "não trabalharia mais, ia descansar" (p. 104), típica atitude de trabalhador assalariado. Mas isso me lembra Paulo Honório, no capítulo 35, indo aos bancos, ameaçado inclusive de perder a fazenda, dizendo que ia cruzar os braços, ou seja, fazer greve.

A vila próxima à fazenda é meio caminho entre a antiga vida e a futura, digamos um purgatório, ainda é uma tentativa de permanecer, de certa forma, o que ele sempre tinha sido. Mas ele não consegue, ao contrário de Paulo Honório, se organizar na fazenda, ele não planta, compra na cidade os mantimentos (talvez por imposição do patrão); gasta em bebida, jogos; se deixa roubar, não se educa, não pensa no futuro etc. Tudo fruto de ignorância e falta de estrutura, por um lado, mas também erro nos seus cálculos políticos, por outro.

Digo que a fazenda é uma passagem, ou um último local de resistência antes da cidade, pois Fabiano estava tentando entrar no sistema citadino já há algum tempo: a história do porco (p. 101) agora assume ares não mais de uma simples anedota pitoresca e de crítica ao sistema. Aqui vemos Fabiano rompendo os laços tradicionais do coronelismo e ele, um sertanejo, indo à cidade comercializar. O que me leva outra vez a pensar na identidade entre Fabiano e seu Tomás, já que ele efetuou essa tentativa no tempo do seu Tomás, a levar em conta o "tom" da narrativa, pois o episódio do porco parece ser anterior à sua nova estadia na fazenda do "patrão". Neste caso seria uma tentativa do coronel de se transformar também em negociante. E o vemos

tentar burlar a lei, cinicamente, *se fazendo* de “bruto”. Vejo um Fabiano bastante consciente de sua real situação.

Voltando à cena do soldado amarelo, ela parece ser, num primeiro momento, apenas uma crítica sociológica da autoridade e do autoritarismo do governo, um naturalismo descritivo. É também. Mas agora, politizado, há outras implicações. Na página em que começa o relato, de maneira bem graciliânica, como quem não quer nada, Fabiano/Graciliano informa(m):

> Seu Tomás era pessoa de consideração e **votava**. Quem diria? (p. 29) [grifo meu]

Fabiano sabe que há um “progresso” social, via educação, que lhe permitiria ascender, se tornar um cidadão pelo direito a voto. Poder-se-ia aqui dizer que nesse ponto qualquer identidade entre Fabiano e seu Tomás estaria encerrada, pois se Fabiano é seu Tomás, então Fabiano seria um votante. Mas se estivermos em 1937-8, com o golpe, se perdeu o direito a voto, seu Tomás foi reduzido à condição de analfabeto, ou reduzido a um Fabiano. Esta seria uma metáfora fabulosa de Graciliano: com o Estado Novo a condição de votante se acabou, “analfabetizando” as pessoas. Aquele coronel, que talvez tenha apoiado Getúlio por ser um progressista, acreditando no processo modernizador (um Vitorino), que lhe daria um destaque na sociedade por “instruído, culto, etc.” e com posses, foi jogado à condição de jagunço analfabeto com o golpe.

E por isso foi ao jogo.

Não se deve, no entanto, deixar passar despercebidas, antes, algumas falácias da narrativa. Ao introduzir o soldado no romance, o soldado é “*um* soldado amarelo” (p. 29) e de novo é dado como apenas “*um* soldado” na página 30. Mas depois ele se torna “um amigo de infância” (p. 31). Assim outros bichos como ele ascenderam, talvez graças ao seu Tomás e ao “patrão”. E nesse mesmo parágrafo vemos que Sinha Vitória “se incharia” (p. 31) se Fabiano lhe relatasse o encontro. Quando Fabiano “diz” que Sinha Vitória “notaria a pabulagem” (p. 31), está se referindo à mentira do jogo ou de ter encontrado um homem importante, **o** soldado amarelo, amigo de infância e que ela, atilada, muito provavelmente, também conhecia e sabia da importância? E se Fabiano andou por uma “eternidade” por causa da seca até encontrar a

fazenda vazia, como encontra um amigo de infância na cidade vizinha da *nova* fazenda? E se ia amiúde à cidade (mensalmente, penso, para pegar o salário e comprar mantimentos), como não o havia visto antes? Por isso penso que a fazenda é a de seu Tomás/Fabiano, arrendada agora. Apenas como remate:

> Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferençava muito da bolandeira de seu Tomás. (p. 15)
>
> E
>
> Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por que, mas era. (p. 15)

E como sabia Sinha Vitoria que eles estavam perto? E perto de onde?

> Sinha Vitoria estirou o beiço indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. (p. 10)

E curioso: Seu Tomás era amarelo (p. 24), assim como a catinga. (p. 25)

Uma das características mais impressionantes de *Vidas secas* é a capacidade de Graciliano descrever em um parágrafo toda a estrutura de poder burguês dessa cidade: no momento em que é empurrado pelo soldado ao lado do jatobá, Fabiano reconhece (sendo ele o narrador, um narrador qualquer, ou um narratário) todos os elementos da cidade. São esses fatos que me fazem crer que a seca e a caminhada de meses do início do romance não é geográfica (ou pelo menos não apenas geográfica) para Fabiano e família, mas sim social. *Ele não saiu do lugar geograficamente*, ele caminhou léguas na escala social: para baixo.

Como disse, se Fabiano vai com certa assiduidade à cidade, então ele já vira o soldado amarelo lá, já sabia de sua posição, *assim como Sinha Vitória*. A narrativa tenta dar, bem ao estilo de Graciliano, a ideia de que tudo foi fortuito (naturalismo ou prosa folhetinesca), mas em realidade Fabiano sabia exatamente o que estava fazendo: o soldado amarelo toca “familiarmente” no ombro de Fabiano, que estava discursando (E Fabiano foi sentar-se na calçada, resolvido a conversar, p. 29), e quando chegam ao jogo diz: “Desafasta, aqui tem gente”. (p. 29). Desafastar quer dizer “afastem-se” ou “reúnam-se”? E o “aqui tem gente”, que parecia presunção de polícia, pode

agora querer dizer que o soldado amarelo, amigo de infância, se refere ao coronel Tomás/Fabiano?

Daí digo que o jogo foi intencional, é um jogo que vejo como o pôquer político de João Valério. Da mesma forma como Valério foi roubado no jogo do pôquer, Padilha pelos amigos, Fabiano vai entrar no jogo político (um trinta-e-um, após ser chamado de **camarada**. E é o (19)31 da CLT?). Seria esse jogo (reunião política) uma reação ao novo *status quo* político, com o golpe? Curioso que Luís da Silva ganhou "uns dinheiros curtos" no jogo: e gostava de jogos de associação, um belo duplo sentido, com sua tradicional crítica à inócua literatura psicológica e ao jogo político de alianças.

E será que o soldado amarelo que o espancou é o mesmo que o convidou para o jogo? O que me faz colocar essa pergunta é o fato de o soldado amarelo estar perdido na catinga. Se o soldado amarelo era amigo de infância, então ele saberia os caminhos da região. Mas se fosse um soldado amarelo vindo da cidade, então ele se perderia. A ida do soldado amarelo à catinga seria uma metáfora da proclamada "marcha para o oeste"? E que essa marcha seria facilmente barrada pelos viventes dali, caso eles assim o *quisessem*?

Mas digo agora sem grandes explicações (mais tarde o aprofundarei), que Fabiano/Tomás propuseram algum tipo de revolta com ares socialistas, o motivo da punição. Digo isso por conta do vestido *vermelho* que deveria comprar para Sinha Vitória.

Mas se seu Tomás/Fabiano é um ser educado, talvez tenha sido educado na *cidade*, daí ser o soldado amarelo um amigo de infância *citadino*, explicando a alegoria explicitada pelo próprio Graciliano sobre a personagem. Cito uma passagem de meu mestrado:

> A passagem de Abel começa identificando, via informações de Aurélio Buarque, retransmitida a Ricardo Ramos e deste para Abel, que Graciliano identificava o general Newton Cavalcanti ao soldado amarelo de *Vidas secas*.
> Certa vez, em conversa, a propósito de *Vidas secas*, vem à baila a figura do soldado amarelo. O autor deu sobre ela um esclarecimento que julgava óbvio:
> — É general Fulano.
> E diante da surpresa do amigo:
> — Mas você não percebeu? Está claro que é o general Fulano. (Abel. 1999 : p. 35)
> (...)
> Confesso: se não tivesse ouvido do próprio Graciliano, dificilmente chegaria a tal aproximação. (retirado da obra de Ricardo Ramos) (Abel. 1999 : p. 36-37) (Juarez. 2006, p. 29)

Estaríamos aqui diante de uma passagem autobiográfica de Graciliano, narrando os motivos de sua prisão? De qualquer forma, o soldado amarelo, sendo ele “um general”, entende-se porque Sinha Vitória se incharia com a notícia, talvez duvidasse dela e, principalmente, se Fabiano estava tramando um contragolpe, o porquê de ter apanhado e de ter sido detido. E o soldado adquire também ele esse caráter duplo: ora é o amigo de infância, ora um soldado amarelo.

Voltando ao Fabiano simples jagunço, se Fabiano havia abandonado seu Tomás, se havia assumido a fazenda (ligando-se ao banco e ao branco), se tinha intenções de ter propriedade, tornando-se assim um homem, e se queria poder mandar e reagir e até matar sem ser punido (ser rico), ele tinha que se submeter a uma estrutura e, principalmente, manter-se fiel a ela. Repito, Graciliano não faz naturalismo econômico: a ascensão social se dá pela entrada em uma estrutura de poder.

Como disse, penso que a sua estadia na fazenda do novo patrão não é apenas uma circunstância, mas uma resistência, uma última tentativa de não ir para a cidade grande, abandonando tudo aquilo que ele não poderia mais ser. Ele já tinha conhecimento de seu valor, e queria escalar na escada social que se lhe abrira como perspectiva de vida. Matar o soldado amarelo seria voltar para o sertão, talvez até ser cangaceiro (uma forma de ser homem), mas seria o fim de sua nova perspectiva, a cidade e a *política* dos tempos modernos. E lembraria os cangaceiros cultos, como Sinhô Pereira. Mas mesmo os dias dos cangaceiros estavam contados. Em realidade, não havia opção.

Ou seja, vejo não apenas medo cego ao governo e ignorância, mas a atitude de Fabiano pode ser lida agora também como cálculo político: se matasse o soldado, Fabiano voltaria a ser bicho (ou homem), mas ele não pode mais ser bicho (aquele tipo de homem), pois ele já tem certo grau de consciência de si, ele já sabe que aquele tipo de homem está acabando, e ele quer viver: viver aqui, ser um ente político. Se visto como seu Tomás, *manteria* a consciência de si.

> Falou [Vitória] no passado, confundiu-o com o futuro. Não poderiam voltar a ser o que já tinham sido? (p.126)

Esse, para mim, é o tema do livro: o sertanejo, uma vez em contato com a civilização e estado de direito (burgueses ou “civilizatórios”), pode voltar a ser o que era?

Fabiano também adquiriu consciência de família, repetindo à exaustão que a família é que o impedia de ser homem (reagir), mas sua família já é uma família “burguesa”, e não mais a família de grande parentela, ou clã (o que mais uma vez me leva a pensar numa identidade entre seu Tomás e Fabiano). Só ele era responsável pelos seus; ninguém os protegeria após sua morte, prisão ou partida. Ele era o fomento daqueles seres e queria dar educação aos filhos (seu lado Tomás), não a que ele tinha, mas a que ele não poderia jamais ter: a educação da cidade. Curiosamente, se Fabiano não é seu Tomás (se não existe a identidade que estabeleci), então o cinismo de Graciliano é terrível: ao ir para a cidade para ter uma cama igual à do seu Tomás, Fabiano está totalmente enganado (“fetichizado”?), pois na cidade nunca terá a cama que almeja, mas sim colchões. E se há a tal identificação, então “seu Tomás/Fabiano” vai para a cidade com “duvidosa certeza” que o seu desejado conforto nunca mais será encontrado.

Fabiano também tem a ideia de escola. E escola significava voto. E voto significava ser homem, ter poder, *status* de cidadão. Mas como no campo esse direito acabou, acredita que na cidade (a mesma cidade que retirou o direito do campo de existir), talvez a sua educação ainda tenha algum valor. Graciliano inicia, para mim, a efetuação de uma série de paradoxos, que, se olhado seu pensamento, mostra que não há realmente solução para a situação estabelecida com o progresso tecnológico e um “certo estado de natureza” do sertanejo.

E há um novo *status* também: insinua-se no livro que se fosse Sinha Vitória a cuidar das finanças, se ela pudesse ir à vila receber o salário, e não Fabiano, se fosse ela quem vendesse “o porco”, em suma, se ela gerisse as finanças da casa, talvez eles subissem realmente de vida. Ela que tem as mesmas origens de Fabiano, havendo, portanto, uma diferença “natural” entre eles. Vitória assumiria um quê de Luísa e Madalena, aquela que impulsiona, com seus desejos, a ação da trama. Na cidade uma mulher poderia *atuar* politicamente.

Estamos a um passo do rompimento das relações homem/mulher; Fabiano começa a dar um valor social diferente à esposa. E talvez seja, em parte, esse reconhecimento que os impulsiona para Sul, ao contrário dos outros narradores, que não dão valor às suas mulheres. A forma como Fabiano narra seu passado com Sinha Vitória (ele espalhou a negrada, ela era diferente etc.) lembra a forma como seu Ramalho narra seu passado com d. Adélia em *Angústia*: seria Fabiano um futuro pai de uma Marina? E se teve de espalhar a negrada, será que Sinha Vitória estava unida à negrada? Seria ela também uma desenvolvimentista? Ou teria ele libertado-a da negrada? (p. 112)

Gostaria aqui de fazer um parêntese. Vejo na ambiguidade literária não a *intenção* autoral de estabelecer espanto, dúvida ou inacessibilidade a uma verdade especial, ao incomensurável. Alguns autores talvez o façam. Mas num escritor como Graciliano, comentário extensivo a Machado, a manutenção da ambiguidade, da colocação em tensão dos conceitos, não tem o intuito de mantê-los simplesmente em estresse (paradoxo ou dialética negativa), e sim de forçar o leitor a renovar constantemente seu entendimento dos conceitos em choque, pois pressionados pela ambiguidade. Assim a literatura, através de seus artifícios, consegue transmitir sua *mensagem* tanto pelo entendimento racional, quanto pelo intuitivo: um conhecimento icônico. Passa-se a conhecer e a entender o conceito. Conseguintemente, é no estressar da interpretação Fabiano/Fabiano e Fabiano/seu Tomás que creio deveria também ser lido este *texto literário*.

Vejo, então, que a mudança para a cidade não é narrada apenas como uma mudança geográfica, mas ela implica mudança radical dos modos de sobrevivência, social e familiar *antes* da migração geográfica: ou seja, à migração geográfica precede uma migração social. Não é simplesmente a pobreza que impulsiona Fabiano para o Sul, nem mesmo um sistema fomentador para essa migração: são também a mudança de perspectiva de Fabiano (o mesmo para seu Tomás), a tomada de consciência de si, a reestruturação das relações familiares, a nova visão de mundo e a aquisição de novos desejos e ambições que o fazem caminhar. Assim a seca se segue ao fato de ele não matar o soldado amarelo. A seca que mataria Fabiano e a família, ou pelo menos o manteria naquela vida de cigano, viria de qualquer maneira e seria tomada como ciclo, natural. Mas a seca que o mandou para o

Sul só o mandou para o Sul porque ele *não matou o soldado amarelo*, por ter provado que já reconhecia a autoridade, ou por, simplesmente, não querer matá-la: ele deixa de ser, definitivamente, um jagunço ao não matar o soldado.

Tomo Baleia (Cadeia) como uma metáfora dos jagunços-bichos, que sonha com o osso, um osso com muita carne, mas que só o receberá se o patrão (Fabiano e Sinha Vitória) lhe der; ela se diferencia do menino mais velho, por saber que o castigo tem de ser evitado, fugindo (Fuga). Ela não tem noção de seus direitos nem desejos, ela só tem necessidades. E aqueles que a mantêm nesse estado são Fabiano e Vitória. Podemos comparar essa afirmação com o momento em que os meninos, assustados com a gente da vila, pensam que elas não agiriam (dando cascudos) como Sinha Vitória (p. 78). O que dá a Sinha Vitória, agora, mais o dito acima, a ideia de que ela é a força que *diz* governar pela inteligência. E vemos Fabiano tratar Baleia exatamente como ele *não* fora tratado. Fabiano diz, *primeiramente*, que era bem tratado por seu Tomás: passou a ser mal tratado *depois* da morte dele. Outra falácia do narrador. Ou, talvez, o coronel é quem sempre foi mal tratado pelo governo.

E que “evidentemente os matutos como ele [Fabiano] não passavam de cachorros” (p. 84).

E tanto no capítulo do menino maior, quanto na festa, momentos em que o narrador trata Baleia “como gente”, narrando o que Baleia pensava e sentia, mesmo assim não é outorgado a Baleia, naquele momento, o direito ao discurso indireto livre. Ela é um bicho. Apesar de suas tentativas de se expressar com os meninos no final do capítulo Festa (primeira tentativa de ser gente, se comunicar, mesmo que pantomimicamente), o que me parece, mesmo sendo muito exagerado, que ela foi instruída pelo menino mais velho de sua condição de gente. Baleia pega “hidrofobia” no capítulo seguinte à sua ida à cidade: teria sido a ida à cidade o que deu a Baleia o desejo de por em prática seus sentimentos revolucionários, de morder canelas e realizar seus desejos? Teria Baleia sido picada pela mosca *azul* na festa? É por isso que a penso como metáfora: o jagunço foi à cidade, viu que havia mais do que ele sempre via e se torna desejoso, se torna homem, e por isso Fabiano a mata. E nesse momento, no capítulo Baleia, que narra a morte da cachorra, Baleia adquire o discurso indireto livre. Baleia fala.

Baleia assustou-se. Que faziam aqueles animais soltos de noite? (p. 95)

No momento em que Baleia toma consciência de si, e se torna “raivosa”, morre. Baleia virou gente e assume o discurso. Discurso de suas obrigações, no entanto, e não de seus desejos. Mesmo morrendo, tem de trabalhar. Lembra as invectivas de Paulo Honório contra seu Caetano, que deveria trabalhar mesmo depois de morto.

Mas há também um libelo, mais plausível, de que Baleia não queria mudanças por gostar daquela vida, o que traria uma complicada conclusão: Graciliano estaria dizendo que os sertanejos preferem aquela vida, o que é, digamos, além de retórico, discutível. No momento em que Baleia percebe as mudanças que serão empreendidas por Fabiano (e orientada pelo menino mais velho) com a ida à cidade, reage, sendo morta por Fabiano: seria a morte de Baleia o bilhete de ida para o Sul?

Se levarmos ao pé da letra o pensamento de Luís da Silva, de que “a linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras” (Angústia, p. 76), ou com o resultado da conversa dos meninos na festa (p. 88), que nomear as coisas seria destruir um mistério, e se compararmos às inúmeras vezes em que Fabiano elogia a capacidade linguística de seu Tomás, capacidade que ele queria alcançar (ao final do romance pensa na escola), então temos um estranho movimento, já que, uma vez adquirida ou a capacidade de expressão ou a capacidade de desejo, aqui aparentemente dado como capacidade de expressão do desejo, que dá vazão a sentimentos (ou dá condições de se exigir seu cumprimento, ou melhor, transforma necessidade em desejo, tudo isso intrinsecamente ligado ao político), leio aqui como um estranho paradoxo: o inferno é o sertão, local quente e de sofrimento. Mas a aquisição da linguagem, o momento em que se morde a maçã (canelas) do conhecimento, faz com que esses sertanejos caiam do paraíso ou saiam do inferno? Ou saiam do paraíso e cheguem ao inferno, se dirigindo para o Sul? (O Guesa sobe ao inferno, indo para Nova York). A educação poria a perder o jagunço, nos dois sentidos da frase? Como diria Adrião, quem estuda tem vergonha de pegar na enxada, mas vira votante, portanto cidadão. Um homem? Ou o paraíso seria o

sertão governado por coronéis cultos, por seu Tomás, mas com jagunços-baleias?

Vislumbro, e não me arrisco a mais que isso, que em Graciliano há um estranho pensamento de que esse “estado natural” do sertanejo não deveria ser tocado. Mas ao mesmo tempo, o sabe fonte de injustiças e sofrimento (parece sempre acusar o processo modernizador como o motivo das injustiças no sertão), portanto deve ser alterado.

Importante aqui é a sequência dos capítulos. Fabiano vai à festa (assume ou tenta assumir a postura de citadino), depois mata Baleia (uma revolta de jagunços ou uma imposição para entrar na estrutura?), “aceita” as contas do “branco”, não mata o soldado. Vem a seca e *pode/deve* migrar. O livro mostra o fim do poder de Fabiano na região, ou sua “capitulação” ao sistema.

E se tomarmos as aves de viração como metáforas dos retirantes (os retirantes matam o gado, nos dois sentidos ou da chegada da modernização), então a sequência está completa: Fabiano mata os retirantes comuns e deles se alimentará. Quem criou o cemitério onde ele, Fabiano, não mais poderia viver foi o próprio Fabiano, empurrado pelas circunstâncias que se lhe impunham e que ele aceitava, em função de seus novos/antigos desejos.

O grande crime de Fabiano não é ter matado Baleia, ter salvado o soldado, ter matado as aves (veja que Fabiano mata os infelizes, justificadamente, e salva a autoridade, muito justificadamente), nem ter deixado de pagar o que devia ao patrão. Note-se que ele não rouba o cavalo (outra forma de se curvar ao poder), o que provavelmente não traria consequências, pois o cavalo morreria de qualquer maneira. Mas se ele vai para a cidade *dentro* de uma estrutura, fica claro porque não rouba o cavalo. Aliás, lido como tenho proposto, Fabiano sabia *exatamente* o que ia encontrar na cidade, e não necessitaria de um cavalo ali, talvez porque inclusive tivesse que pagar impostos por ele, como no caso do porco. Fabiano foge não da dívida, mas da impossibilidade de pagá-la *no campo*, então, está indo endividado para a cidade, e lá tentará pagá-la, algo como Luís da Silva. E nem por ter tomado consciência de si. Seu grande crime é ter entrado numa estrutura (casado com Vitória, Madalena, Luísa?) da qual ele nunca iria participar e que lhe daria duas possibilidades: viver como escravo ou migrar, deixar de ser o que sempre foi.

Seu grande crime é ter se curvado ao sistema por causa do fetiche, é ter tido esperança de conhecer gente importante. Se alguém quiser fazer existencialismo, é ter tomado conhecimento da morte, é ter desejado viver para sempre, um século.

A carência humana não tem fim, então, o sonho de um mundo cheio de preás é fetiche.

Por falar em fetiche, talvez uma das melhores descrições de fetiche que jamais tenha lido seja a do castão para baixo do guarda-chuva de Sinha Vitória, além de seus sapatos: ela queria ser igual às mulheres da cidade, mesmo que ela não soubesse bem por que, e nem a praticidade ou vantagem disso. E guarda-chuva onde não chove deve mesmo ser usado para baixo, pois se chover, se o poderá utilizar como reservatório e nunca como proteção, a não ser que seja para se proteger do sol, sua única real utilidade ali

A consciência de si tem ou por princípio, ou por consequência, a fala. Fabiano, desde o princípio, sabe não ter acesso às coisas (e à política) por não saber se expressar (pelo menos na linguagem da nova política*).* **Fabiano** (Fábio) significa, além de pobre diabo e ser distinto, plantador de favas e indica uma pessoa com facilidade de comunicação que adora conversar, até com desconhecidos, e se sai bem em atividades que exijam contato pessoal e direto. E que ele planta favas para o cavalo de fábrica, que ele nem pode roubar.

Importante notar que Fabiano perde o *monopólio da fala* após sua prisão, ou seja, após sua derrota política. A prisão, outra vez, mais do que uma simples descrição dos desmandos do poder, traz uma mudança na estrutura familiar e de poder: Vitória, a vitoriosa, no capítulo imediato, assume a fala. E logo depois o menino mais novo, que quer fazer melhor do que o pai, mas também acaba por ser derrotado. Com a prisão e a queda do cavalo “de fábrica” de Fabiano, o vaquejar está com seus dias contados. Um adendo, o cavalo do qual ele cai é alazão, ou seja, avermelhado: seria uma forma de tentar domar algum sentimento socialista, para ajudá-lo na luta contra o *B*anco *B*ranco?

Finalmente, como não poderia deixar de ser, Graciliano não perde a chance de cutucar os modernistas, especialmente Mário. Se vejo no famoso capítulo 19 de *São Bernardo* uma paródia estrutural da “Carta às Icamiabas” de

Macunaíma, se a antropofagia e a falta de história de *Caetés* ironizam, desdenhosamente, à antropofagia piadista dos paulistas, e se a história de Luís da Silva, que afirmava aos jovens que o procuravam para saber sua opinião de algum escritor, dizendo, quando ele não o conhecia, que era um lixo, lembra a anedota do "eu menti", de Oswald, vejo no papagaio mudo uma nova e dura crítica a *Macunaíma* (já alinhavada em *Angústia*, no papagaio da também Vitória): só o ser político pode narrar, pois só o ser político tem noção histórica. Seria dizer que não existe narratário. E o papagaio de *Macunaíma* não é um ser histórico, é um narratário.

E também não consigo deixar de associar o soldado amarelo ao *Homem amarelo*, de Anita, esse burocrata vazio. Estaríamos no episódio do soldado amarelo diante de uma metáfora que simboliza a invasão pela arte dos modernistas paulistas, com o seu pseudo-nacionalismo, o inconsciente do brasileiro/nordestino: ao invés de fotografia da realidade, busca de uma identidade metafísica *importada*? Será que Graciliano se via, ou via no nordestino, como/qualquer traço de Macunaíma (ou do Homem Amarelo de Anita), ou de qualquer dos personagens ociosos de Oswald? Os heróis da paulicéia seriam tomados por Graciliano como uma provocação cínica ao nordestino? A viagem deles, pelo Nordeste, em busca de *nossas raízes e identidade*, Nordeste colonialmente tratado como folclore e curiosidade, era vista como por Graciliano? A arte de Anita retrataria o Brasil *de Graciliano*? E o sarcasmo da vida toda de Graciliano contra Mário e o seu perdão e admiração para com Oswald, a partir de 1937-8, estariam ligados às posições "getulistas" de Mário e à adesão de Oswald ao Partidão?

Vidas secas quer passar o não ter tempo, o passado de Fabiano (assim como aparentemente o dos meninos) é quase mítico, onde as coisas acontecem sem causa e efeito, sem desenvolvimento, no máximo cíclico, marcado por festas todas iguais, e que perdem o sentido para os personagens quando eles se tornam políticos, ou melhor, quando *certa* política quebra sua circularidade, seu aspecto de ciclo necessário. Porém, ao chegarem à nova fazenda, eles começam a viver um período, mesmo que regido pela natureza: *transcorre* um tempo entre a chegada e a nova seca, e Graciliano traz, sorrateiramente, a temporalidade:

> Fabiano sentia distanciar-se um pouco dos lugares onde tinha vivido *alguns anos*; o patrão, o soldado amarelo e a cachorra Baleia esmoreceram no seu espírito. (p. 128) [grifo meu]

E finalmente Fabiano entra no mundo cronológico burguês, pois descobre a marcação por anos:

> Deteve-se percebendo rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo, que **um ano antes**, o levara à cadeia, onde ele aguentara uma surra e passara a noite. (p. 107) [grifo meu]

E a sua preocupação com o tempo se revela agora inteira ao querer saber sua idade:

> Iria esfriando com a idade? Quantos anos teria? Ignorava, mas certamente envelhecia e fraquejava. (pp. 112-3)

Se Fabiano tiver em torno de 38 anos (algo que é puro delírio afirmar), então teríamos a mesma biografia de todos os outros personagens. E quando foi a desgraça de seu Tomás: ela, por não ter data, é o resumo de todas as desgraças narradas nos outros romances: pode ter sido o fatídico ano de 1921, 1926, 1930-32, mas algo me diz que é 1935: a malograda aliança entre forças coronelistas e esquerda na Intentona. Mas mesmo aí, permaneceria um resumo. *Vidas secas*, em minha leitura, adquire um caráter de resumo.

Em 1935 teríamos a crise que os impulsiona de volta para o campo; em 1936 a estadia na fazenda, com a cadeia até o encontro com o soldado amarelo, um ano depois, já em 1937; algum tempo depois vem o Estado Novo, nova seca (política), partida para o Sul. E a vida de Fabiano, além de uma continuação de Luís da Silva (seria Fabiano-Vitória o casal Luis-Vitória libertados da “negrada”, ou melhor, despojados dos processos “tradicionais do escravismo”?), se aproxima de Graciliano daquele momento.

Assim, Fabiano, ao se distinguir de Baleia por saber que lhe roubavam o osso, ao estabelecer o cálculo político com o soldado amarelo, ao estabelecer o cálculo financeiro, que o impulsionou para a **fuga**, e não migração, ao se descobrir sem fala e sem idade, ao saber dos seus desejos, ao intuir os seus direitos, estava pronto para se mudar para a cidade. Fabiano mudou de classe, e outra vez a migração não é só geográfica. E nesse momento o livro deixa de

ter o aspecto cíclico que se lhe costuma dar: em realidade *Vidas secas* narra a quebra do cíclico, o fim de um ciclo. Mostra o início de uma temporalidade linear.

Vejo então que a falta de datação explícita está relacionada ao fato de *Vidas secas* não ser um romance burguês: para Fabiano (mesmo identificado com seu Tomás), tanto fazia o ano em que os fatos ocorriam, e a intuição da cronologia será do leitor, um burguês interessado na temporalidade que o contexto histórico exige, pois *externo à história daqueles viventes*; eles se tornam pacientes, coniventes e agentes do contexto que lhes chegou. A modernização veio de fora do Brasil, importada, metaforicamente, por Anita, pelo "soldado amarelo", o "fundador" da nossa modernidade. As mesmas pessoas que no **discurso direto** criticam os processos modernizadores, por internacionalizantes e destruidores de nossa identidade, acabam por aplaudir os agentes ideológicos da modernização (os modernistas?), nos **discursos indiretos de teoria da arte**.

No momento em que Fabiano se temporaliza, ele migra, se "aburguesa" (o proletário, talvez seu destino; ou um intelectual de classe média (Luís da Silva), "faz parte" da estrutura burguesa, no final das contas) e Graciliano encerra o livro e não tratará de sua vida proletária na cidade. Por quê?

Gostaria de ter terminado este texto com esse "por que". Mas vou arriscar uma resposta, que mais uma vez passa pelo autobiográfico do autor.

Qual o intuito do romance? Em minha opinião ele é o mesmo livro dos anteriores: é o relato dos fatos históricos que estão destruindo uma cultura via processo modernizador, acusando os coronéis que foram cooptados pelo processo que os destruía. Mas aqui parece que Graciliano já está vislumbrando, no socialismo, ou melhor, numa espécie de socialismo, um caminho a ser seguido. No livro somente a palavra vermelho aparece pelo menos 24 vezes (seguindo minha contagem tecnológica), afora alguns correlatos como encarnado etc.. Mas, esse socialismo, da parte de Fabiano, me parece muito mais uma estratégia de combate à ascensão burguesa do que uma proposta de revolução proletária/campesina. Parece-me que o socialismo é vislumbrado, e não só por Graciliano, como uma forma de retomar um passado sem o modo de vida burguês, e não de tomar um caminho socialista, como aquele que lemos nos livros.

Uma das paisagens mais interessantes do romance é a serra azulada que, segundo minha contagem eletrônica, aparece três vezes; azul e azulado aparecem outras dez vezes (quando somado a serra azulada, treze) e serra aparece outras seis vezes (quando somado ao serra azulada, nove). E a serra se confunde com o céu, pois azulada, nosso destino cristão e dos sertanejos migrantes, afinal de contas. Uma ilação. Em termos artísticos teríamos que a paisagem da catinga seria uma ótima descrição de um quadro surrealista, especialmente nas duas primeiras páginas (primeiro e sexto parágrafos), com seus ossos brancos, árvores desfolhadas, pássaros negros, fosse ela azul e não vermelha?

De qualquer forma, a serra azulada, no geral, e o azul no particular, são, em minha leitura, a cidade, o progresso proposto no governo Vargas. (podendo-se aqui também estabelecer o duplo: azul igual vida na "seca" e inverno do Sul, e azul vida na seca do Nordeste). O menino mais velho parece ter total consciência do significado da serra azulada, a cidade, pois no capítulo em que é protagonista são sete referências à serra [pp. 60, 62, 63 (duas vezes), 64 (três vezes)]. As outras duas se dão na caminhada para a festa (pp. 76, 78). À serra azulada se associa outra metáfora, ou melhor, trocadilho de Graciliano. Na serra azulada viviam cobras (jararacas, pp. 63, 64, também no capítulo do menino mais velho) e há um local onde *os meninos* jogavam cobras mortas (pp. 27, 53, 94 e 123). Se associarmos cobra a *cobrador* (quatro vezes; duas vezes na cena dos porcos; duas vezes quando foi preso, e que *parecem* ser a mesma pessoa nos dois episódios), pode-se inferir que o cobrador, que vive na serra azulada, é morto pelos meninos (ou pelo menos as contas, cobranças) e explica que Fabiano, quando do episódio do soldado amarelo, andava evitando as cobras (cobradores), assim como Luís da Silva, e explicaria também a presença do soldado perdido na catinga (o cobrador estava com escolta, pois seria "morto" se ali fosse sozinho, ou seria o próprio soldado o agente da cobrança) e daria também um reforço para a FUGA: Fabiano não conseguia mais evitar os cobradores, não podia mais "matá-los". (Talvez por não possuir mais jagunços, por ter matado Baleia?)[47] Vemos um estado de guerra entre campo e cidade.

[47] Por essa época o cangaço estava em seu fim: seria uma metáfora do "desarmamento" dos coronéis?

Esse estado de guerra é reforçado se tomarmos uma cena aparentemente naturalista como metáfora.

> Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira - e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. Esses mundos viviam em paz, às vezes desapareciam as fronteiras, habitantes dos dois lados entendiam-se perfeitamente e auxiliavam-se. Existiam sem dúvida em toda a parte forças maléficas, mas essas forças eram sempre vencidas. (p. 60)

O fato de Baleia caçar preás na serra seriam atos de hostilidades de jagunços atacando cidades? E quais seriam as forças maléficas: os *bancos* de macambira (folhas que fazem pão sem valor nutritivo, forragem, quase papel (moeda). Curioso é que o menino mais velho acredita que esses mundos possam viver em paz. Moitas, morros e serra seriam metáforas de variações de tamanho das cidades. E note-se que Graciliano, grande leitor de Eça, talvez faça uma brincadeira com *A cidade e as serras*.

Mas aqui se estabelece uma estranha relação com o inferno:

> Entristeceu. Talvez Sinha Vitoria dissesse a verdade. O inferno devia estar cheio de jararacas e suçuaranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca. (p. 64)

Se o inferno está cheio de cobras e a serra (cidade) também e as cobras são os cobradores, então temos que a cidade é o inferno, e o inferno é azul. Mas como lá as pessoas recebem os castigos que o menino mais velho recebeu ao desfalecer no capítulo Mudança, então teriam eles estado na cidade? Fabiano seria um coronel que se mudou para a cidade e que, em algum momento retornou para o campo, e retomou *sua* fazenda: a primeira seca seria a volta para a fazenda abandonada e a segunda seca a ida para o Sul. Lembrando as idas e vindas de Graciliano.

E isso explicaria o olho azul de Fabiano, esse parente dos modernizadores. Sobre o fenótipo de Fabiano já muito se falou, incluindo aí problemas raciais. Li numa dissertação de mestrado, muito interessante, mas que tem o defeito de transformar Graciliano num existencialista, que Fabiano, ao falar do outro diz o que não é: assim ao falar da negrada, ao imputar ao patrão a cor branca, ao se distanciar do soldado amarelo (um erro, pois a cor

do amarelo não se reporta à raça), não pertenceria a nenhuma dessas raças. Proponho que aqui também haja uma chacota com *Macunaíma*, a parábola da poça d'água, que para mim, essa sim tange o racismo, pois o herói será o brasileiro branco, enquanto o amarelo e o negro vivem à míngua, o alvo: Fabiano é o nordestino, o sertanejo, mesmo coronel. Graciliano pode estar querendo dizer que em Fabiano (no sertanejo) estão contidas as três raças, que o nordestino seria uma síntese do brasileiro. Seu olho azul o ligaria ao processo modernizador e seu cabelo ruivo ao "socialismo sertanejo". Sua aparência geral apontaria para a dualidade de se fixar na terra (tatu etc.) do branco e de vida de cigano. Segundo um Presidente da República, em uma ótima tirada, a ganância tem olhos azuis, que é a cor dos liberais e dos conservadores.

E também a estranha pergunta do menino mais velho: como era possível haver estrelas *na Terra*? (p. 64) As estrelas *na terra* seriam as luzes elétricas na serra azulada:

> Repetiu que não havia acontecido nada e tentou pensar nas estrelas que se acendiam na serra. Inutilmente. Àquela hora as estrelas estavam apagadas. (p. 64)

Ou

> Supunham que existiam mundos diferentes da fazenda, mundos maravilhosos na serra azulada. Aquilo, porém, era esquisito. (p. 78)

A caminhada pode ter sido de poucas horas e a seca política.

Ou seja, Fabiano preferiu deixar o seu vermelho real e ir para o azul sonho que a modernidade (não só industrial, mas artística) prometia, um sonho inconsciente de individualismo surreal.

No último capítulo há uma descrição do céu que para o meu fito é emblemática:

> Antes de olhar o céu, já sabia que ele estava negro num lado, cor de sangue no outro, e ia tornar-se profundamente azul. (p.125)

Ou:

> Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente.(pp. 13-14)

Leio aqui uma metáfora: de um lado o fascismo (negro), do outro o socialismo (cor de sangue, que creio ser o socialismo raivoso de Baleia, morto por Fabiano e de Sinha Terta) e a terceira via aqui escolhida por Fabiano seria o profundamente azul, o azul do Sul, que também pode ser o azul de uma nova seca, pois o azul que endoidece, é também o azul da seca. Mas no capítulo da fuga, antes de olhar o céu e suas três cores, Fabiano queria fugir não apenas das dívidas e da seca, ele queria fugir "da vermelhidão que [ele] todos os dias espiava" (p. 125). Mais uma vez, o romantismo do coronel acabou por enganá-lo, assim como João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva se deixaram enganar, pelo azul dos olhos das outras, mas que (alguns d) eles também tinham. Se a vermelhidão for o socialismo que se colocava como resposta única possível ao fascismo, então Fabiano, ao se retirar do sertão vermelho em direção ao azul, traiu a si mesmo: seria agora *Vidas secas* um retrato da retirada de Graciliano rumo à cidade? Graciliano, pela época de *Vidas secas*, "rumou" definitivamente para a cidade, para se tornar um figurão no Partido e, de certa forma, se unir ao governo. A terceira via, o azul do Sul, implicava o fim do azul da seca, de uma vida sem necessidade? Romantismo. Quando Sinha Vitória, na festa, se alivia da necessidade, quer o conforto, a modernidade.

Mas haveria outra terceira via.

Há no romance uma personagem que parece extremamente supérflua, Sinha Terta. É ela quem costura as roupas da família para que eles fossem à cidade, e não parece que ela tenha enganado Fabiano na confecção. Mas o obrigou a gastos e a mudar de hábitos. A festa lembra o Natal de João Valério, ele totalmente deslocado e fazendo bobagens, bêbado. A mudança de "visual" de Fabiano lembra bastante a mudança de "visual" de Luís da Silva, perpetrada por Marina, quando ele se eleva à condição de político. Seria Sinha Terta uma Marina para Fabiano? A festa seria uma grande convenção política, uma metáfora do golpe do Estado Novo? E a bebedeira (João Valério, Padilha, etc.) seria uma metáfora da embriaguês idealista da política daqueles homens? Sinha Terta está efetuando uma ação parecida com a de Marina: tentando fantasiar o matuto, para que ele seja aceito na nova sociedade e suas novas

convenções, através do consumo e incorporação dos hábitos do “inimigo”. E até a sovinice de Fabiano lembra a de Luís da Silva.

Creio que o fracasso da missão de Fabiano na cidade se deva mais ao fato de ele ter levado seus jagunços (Baleia) do que propriamente por suas roupas e hábitos. E Sinha Vitória vai de vermelho, Fabiano de branco.

Mais uma vez a genialidade de Graciliano se faz presente. Fabiano trabalhava (ou era o dono) na(da) bolandeira, que é o local onde se descaroça o algodão (Major Ribeiro). Seja como for, Fabiano era o primeiro passo para confeccionar roupa (bolandeira), roupa que ele não conseguia vestir e da qual não necessitava (por andarem nus ou por necessitarem de roupa de couro, já que roupa de tecido seria inútil na catinga). O “ex-dono” da matéria-prima, além de ser inapropriado ao produto final, por supérfluo e inadequado, e de ser desapropriado do produto final, acaba distorcido pelo produto final ficando dele prisioneiro. Ao fim, ao produzir para a cidade, para aumentar seu mercado e ganho, o coronel acaba por ser obrigado a comprar o produto da cidade (Paulo Honório enche sua casa de coisas para a qual não sabia a serventia), empobrecendo e tornando-se “empregado” e é amarrado (através das roupas) pela cidade por causa desses produtos, em função das convenções. Fetiche.

> Fabiano, uma coisa da fazenda, um traste, seria despedido quando menos esperasse. Ao ser contratado, recebera o cavalo de fábrica, perneiras, gibão, guarda-peito e sapatões de couro cru, mas ao sair largaria tudo ao vaqueiro que o substituísse. (p. 25)

Interessante como Graciliano trabalha em seu texto com termos como fábrica, traste, fazenda, mão-de-obra, meios de produção: Fabiano era uma coisa na fazenda (um proletário): literalmente, como metaforicamente.

Não sei se alguém já reparou nisso, mas o vestido que Sinha Vitória usa na festa é do mesmo tecido que Fabiano “não” comprou no dia em que foi preso.

> (...) Bonita, **encorpada, larga, vermelha e com ramagens**, exatamente o que Sinha Vitória *desejava*. (p. 34) [grifos meus]

E na ida para festa:

> Sinha Vitória, enfronhada no **vestido vermelho de ramagens**, equilibrava-se mal nos sapatos de saltos enormes. (p. 75) [grifo meu]

E parece que está claro que ele não comprou esse tecido para *esta* ocasião, a festa, pois:

> Mas Fabiano tinha comprado dez varas de pano branco na loja e incumbira Sinha Terta de arranjar farpelas **para ele e para os filhos**. (p. 75) [grifo meu]

Ou seja, mesmo que ele tenha comprado em outra ocasião, pode-se deduzir, em se o vendo agora como narrador não confiável, que há algo de errado na narrativa do soldado amarelo. Importante: o narrador diz que Fabiano foi surrado e levado arbitrariamente para a cadeia, mas afirma que os mantimentos que comprara não foram nem roubados, nem tomados e nem se extraviaram. Por que não o roubaram? Seria agora a cadeia por conta da não compra do tecido? Ou por ter comprado e omitido na narrativa? Ou a cadeia é metafórica?

Sinha Terta é também uma pessoa que sabe falar:

> Se ele soubesse falar como Sinha Terta, procuraria serviço noutra fazenda, haveria de arranjar-se. (p. 103)

Em que fazenda se necessitaria de alguém que soubesse falar?

E:

> Sinha Terta era pessoa de muito saber naquelas beiradas. (p.118)

Ninguém a enganava.

É também Sinha Terta quem instiga a curiosidade do menino mais velho, o que enseja o capítulo com esse personagem: de alguma forma, foi Sinha Terta que deu ao menino mais velho a consciência de querer saber o significado das palavras e das coisas. Isso depois de curar “com reza uma espinhela de Fabiano” (p. 59) proferira a palavra inferno, ao que tudo indica. Ela é dona de uma ciência.

O nome do capítulo seguinte ao do *inferno* é *inverno*. O menino já escutara a palavra inverno? E o inferno seria o sertão ardente? Ou seria o inverno vindouro o inferno, a promessa de fartura? O inverno vindouro no Sul

também poderia ser considerado um inferno, já que na cidade. O inferno é a cidade ou a catinga? Graciliano está dando sentido histórico às assonâncias vazias dos modernistas paulistas. Com essas passagens, Sinha Terta se transforma numa espécie de seu Tomás, alguém que sabe falar, e por isso talvez possa viver melhor e quer fazer os outros viverem melhor. Sinha Terta, apesar de "superior" a Fabiano, ajuda-o: faz roupa, cura, etc.

Sobre a cura, outra estatística eletrônica. São 27 as palavras espinho e correlatos. Espinho está relacionado a dificuldade, mas a dificuldade parece ser o patrão e essa nova sociedade, pois o patrão é espinhoso como mandacaru, e não a vida no sertão. Mas há espinha e espinhaço, que estão sempre curvos e amedrontados. E Fabiano sofre de *espinhela* caída, curada por Sinha Terta: ela estaria tentando lhe dar dignidade outra vez.

No entanto, no romance existe uma passagem muito interessante. Transcrevo-a:

> - Fabiano meu filho, tem coragem. Tem vergonha, Fabiano. Mata o soldado amarelo. Os soldados amarelos são uns desgraçados que precisam morrer. Mata o soldado amarelo e os que mandam nele. (p. 119)

Quem fala isso? O narrador, o narratário? Em minha opinião é Sinha Terta. A frase não está "em sertanejo", mas sim como ela falava, segundo Fabiano. O fato de ser a única frase "em português", e por ser um incentivo revolucionário, faz pensar em Terta. Talvez a fuga seja para escapar a Terta. Se Sinha Terta se chamar Tertuliana, o seu nome significaria o terceiro (filho), um sensitivo, que quando levado ao espiritual, é feliz mesmo tendo poucos bens materiais. Mas se resolver enriquecer rápido, se frustra e se torna raivosa.

Sinha Terta poderia ser a terceira via, o socialismo, mas um socialismo que se apegasse às coisas simples, a uma vida simples, e não ao socialismo (cor de sangue) que tivesse como intenção um enriquecimento rápido e apegado a bens materiais. O socialismo da década de 30 (também ele desenvolvimentista) se tornou raivoso por ser ganancioso, por ser ávido de bens materiais? E o socialismo "sertanejo" (Baleia) também se tornou raivoso quando Fabiano se uniu ao mundo citadino, modernizante?

Foi por causa deste posicionamento que Graciliano se retirou para a cidade? E por causa desse socialismo "sanguinário e consumista" que ele

nunca descreveu o proletário? E que talvez explique “seu stalinismo”? Fabiano ao fugir do socialismo sertanejo se traiu.

Por causa desse pensamento creio que a possibilidade de Baleia ter se rebelado contra a adesão de Fabiano à cidade (a festa se torna a adesão de Fabiano, apoiado por Sinha Vitória à cidade), via instruções do menino mais velho ganha um pouco (bem pouco) mais de carne: o menino defendia a tese de que tudo aquilo era bobagem. O menino pensaria parecido com Graciliano. A crença no desenvolvimentismo, seja ele de esquerda ou direita, só traz fetiche e romantismo.

Porém, pode ser que o menino tenha escutado Baleia:

> De repente Baleia apareceu. Trepou-se na calçada, mergulhou entre as saias das mulheres, passou por cima de Fabiano e chegou-se aos amigos, manifestando com a língua e com o rabo um vivo contentamento. O menino mais velho agarrou-a. Estava segura. Tentaram explicar-lhe que tinham tido susto enorme por causa dela, mas Baleia não ligou importância à explicação. Achava é que perdiam tempo num lugar esquisito, cheio de odores desconhecidos. Quis latir, expressar oposição a tudo aquilo, mas percebeu que não convenceria ninguém e encolheu-se, baixou a cauda, resignou-se ao capricho dos seus donos.
> A opinião dos meninos assemelhava-se à dela. Agora olhavam as lojas, as toldas, a mesa do leilão. E conferenciavam pasmados. Tinham percebido que havia muitas pessoas no mundo. Ocupavam-se em descobrir uma enorme quantidade de objetos.
> Comunicaram baixinho um ao outro as surpresas que os enchiam. Impossível imaginar tantas maravilhas juntas. (p. 87)

Sobre o desejo, na mesma dissertação que citei acima, há outra interessante análise sobre a cena em que Vitória cospe para saber se possuiria a cama. A análise esquece-se de continuar a cena. Ao desejar a cama ela cospe e com isso irriga a terra, o que traria riqueza e evitaria a seca. Mas o cuspe não atinge o local desejado (ela não tem força para fazer valer o que deseja), então se esforça bastante, cospe várias vezes, e tudo o que consegue é ficar com a garganta seca. Vai beber água e a água está salobra. Quase esturrica a comida, a linda cena dela com o fura-bolo na testa.

> Agachou-se, atiçou o fogo, apanhou uma brasa com a colher, acendeu o cachimbo, pôs-se a chupar o canudo de taquari cheio de sarro. Jogou longe uma cusparada, que passou por cima da janela e foi cair no terreiro. Preparou-se para cuspir novamente. Por uma extravagante associação, relacionou esse ato com a lembrança da cama. Se o cuspo alcançasse o terreiro, a cama seria comprada antes do fim do ano. Encheu a boca de saliva, inclinou-se - e não conseguiu o que esperava. Fez várias tentativas, inutilmente. O resultado foi secar a garganta. Ergueu-se desapontada. Besteira, aquilo não valia.
> Aproximou-se do canto onde o pote se erguia numa forquilha de três pontas, bebeu um caneco de água. Água salobra.

> - Iche!
> Isto lhe sugeriu duas imagens quase simultâneas, que se confundiram e neutralizaram: panelas e bebedouros. Encostou o fura-bolos à testa, indecisa. Em que estava pensando? Olhou o chão, concentrada, procurando recordar-se, viu os pés chatos, largos, os dedos separados. De repente as duas ideias voltaram: o bebedouro secava, a panela não tinha sido temperada. (p. 44)

Ou seja, ao desejar coisas que estão fora do seu alcance ou que são puro fetiche, Vitória se esquece de seus afazeres primordiais e com isso *provoca* a seca (fora e dentro de si) e novos desejos: a seca também existe por não se poder cumprir outros desejos que não aqueles que podem ser cumpridos.

> - Está aí. Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito. (p. 23)

Ou, que a educação não deveria ser fonte de desejos que não pudessem ser preenchidos. Estamos diante do pensamento estoico.

O menino mais velho: narrador

Em minha opinião, se se faz alegoria histórica, há a necessidade premente de se discutir quem narra, a efetuação da alegoria histórica exige um narrador, o fato histórico, como disse acima, **necessita de um agente**, não apenas um que o pratique, mas um agente que **o narre**. Pode ser o mesmo agente que pratica e narre, mas é imprescindível que o agente narrativo na alegoria história tenha carne: no caso, classe, muita classe; classe social, interesse de classe, ideologia a ser defendida. Não há narrativa de uma alegoria histórica sem um narrador interessado, ele não pode ser imparcial ou cumulativo, ele tem que estar diretamente ligado aos fatos, senão a alegoria histórica se torna um arrolar de fatos, um “historicismo contextualizador”: ele tem que ter vivenciado os fatos de maneira interessada, na carne.

Tentarei agora delinear o narrador de *Vidas secas*, que para mim é o menino mais velho.

Sobre o episódio do inferno, creio necessária uma explicação para fundamentar meus intuitos. Claro que o menino mais velho fica triste com a atitude de Sinha Vitória, por ter lhe dado o cascudo. Mas o cascudo é apenas

uma pequena parcela do acontecido naquele capítulo. Boa parte dele narra uma forte afinidade afetiva entre Baleia e o menino mais velho, que vinha desde a Mudança. Mas creio que mais importante é a defesa que o menino faz do sertão:

> Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro da cabra, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira – e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. (p. 60)

E lembra-se do tempo ruim, talvez na cidade. Mas ele passou. Ou seja, o menino mais velho vê com naturalidade a posição de Baleia, e acha que aquela vida é boa, melhor que o local das cascavéis.

Porém e contraditoriamente, é o menino mais velho que tenta saber o significado das coisas, rompendo assim uma relação não linguística entre ser e coisa, rompendo o estado natural. Será o menino mais velho, aquele preocupado com o significado das coisas e maior amante do "povo" (Baleia) que irá escrever a história: ele que aprendeu com dona Terta a questionar o significado das coisas irá se armar com palavras para defender aqueles que não têm fala.

E talvez daí a misteriosa frase:

> Seu Tomás da bolandeira *é que devia ter lido isso*. Livres daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. Agora tinham obrigação de comportar-se como gente da laia deles. (p. 27) [grifo meu]

No capítulo da Festa há uma interessante passagem. Transcrevo-a:

> O menino mais novo teve uma dúvida e apresentou-a timidamente ao irmão. Seria que aquilo tinha sido feito por gente? O menino mais velho hesitou, espiou as lojas, as toldas iluminadas, as moças bem vestidas. Encolheu os ombros. Talvez aquilo tivesse sido feito por gente. Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito, soprou-a ao ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. (...) Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. (p.88)

É certo que o menino mais novo pergunta se as coisas haviam sido feitas por gente. Mas há uma dúvida se foi o mais novo ou o mais velho quem

perguntou se as coisas tinham nome. Pela passagem, apesar de dúbia, parece ser o menino mais velho que faz a segunda pergunta. Porém a primeira pergunta é feita claramente em discurso indireto livre e a segunda não, o que me faz crer ser o menino mais velho que coloca a questão da nomenclatura, *não se pondo no discurso indireto livre*.

Seja como for, o capítulo do menino mais novo, que lhe dá voz, está pleno de discurso indireto livre: o menino mais novo (o que representaria o bode que ele tenta domar e perde?) se identifica com o pai e quer saber quem *faz*. Já no capítulo do menino mais velho o único discurso indireto livre é sobre a existência das estrelas, mas que também se dá com o discurso direto. Se o menino mais novo quer ser igual a Fabiano, e fracassa tanto quanto Fabiano, na tentativa de "domar o bode", montando no espinhaço dele, talvez explique sua maior distância daquele ser do qual Fabiano também se afastara: Baleia. Já o menino mais velho, com suas perguntas sobre significado e nomenclatura acaba por estar mais próximo de Baleia, ao querer saber o significado das coisas, se aproxima daqueles seres para *explicá-los* e *explicar-lhes as coisas*. O menino mais velho pode assumir aqui também o papel de narrador, aquele que explica.

Mas no capítulo da Festa ocorre uma estranha comunhão entre os dois: ambos se veem impotentes diante da civilização. E aqui volto ao Tomás. Quando da morte da cachorra, o mais taludo a certo momento escapa. Quem é o mais taludo? Pode ser o mais velho ou o mais novo. O mais velho pela idade e o mais novo por dar a impressão de ser mais atlético ou vaqueiro. Mas e se eles forem gêmeos também? E se um for mais velho por segundos ou minutos? Quero dizer que os dois meninos acabam sendo eles também o mesmo duplo que narrei acima entre Fabiano e Tomás, mas que agora, no novo tipo de resistência que terão de organizar é a vez de Fabiano ceder lugar a Tomás, ou, do menino mais novo dar lugar para que o menino mais velho lute, agora através da literatura: outra vez, o coronel é um duplo.

> Trata-se de saber que mundo de recordações se dissolve assim. A resposta é bastante difícil. Surge o clichê de que Graciliano teria sido, na mocidade, um frustrado sertanejo culto", e sugere aos críticos a idéia de que o romancista está furioso contra o ambiente selvagem do seu passado. (*Angústia*, p. 228, posfácio)

No capítulo Fuga, duas passagens me chamam muito a atenção em relação a essa possibilidade. Primeiro pelo fato de o menino mais velho *esbrugar* “um osso com apetite” (p. 131), o que lhe rende uma forte relação com Baleia. Ou seja, para o menino mais velho o osso, a necessidade, era natural, pois o esbrugava com apetite. O osso se transforma numa essência desse socialismo sertanejo; trabalho e necessidade.

Mas como disse, Graciliano não perde a chance de fazer chacota com os modernistas paulistas. Mas dessa vez não vejo tanta chacota assim, ao contrário, vejo uma declaração de princípio acoplada a uma cáustica crítica a Mário. É bem famosa a cena de *Macunaíma*, quando o herói sem nenhum caráter pega um chapéu qualquer, já que qualquer um (consciência) lhe serviria. A crítica a essa cena já vem desde o assassinato de Julião Tavares, quando somente um chapéu (consciência) pertence a Luís da Silva, mas pelas circunstâncias, ele teve, talvez, que usar o de outro, crítica dura de Graciliano àqueles que se vendem e trocam de lado.

Mas em *Vidas secas* há uma cena que me parece digna de antologia mundial, se colocada dentro de uma perspectiva de história literária nacional.

A certa altura no capítulo em questão, após um pequeno descanso, os sertanejos se dirigem para a miragem de um bebedouro numa depressão intuída. Vitória, atilada, coloca a cuia na cabeça do menino mais velho. Fabiano se sente mais leve por ter sido aliviado da consciência do Nordeste, a cuia, a consciência da vida seca, por isso fica tão mais leve, está mais livre agora para buscar beber à vontade no azul profundo, da mesma forma como bebera à saciedade ao chegar à fazenda, até se esquecendo da família sedenta e famélica. E essa consciência é colocada na cabeça do menino mais velho, que a transmitirá através de seu dom de descobrir que por trás das palavras, como no caso do inferno, não há nada, e que nas estrelas não há nada, nada além de romantismo e fetiche, são só estrelas ou luzes elétricas. E que mexer com palavras é perigoso.

O menino mais velho, agora portador da consciência do Nordeste, é Graciliano, ou se se quiser, o narrador de *Infância*, *Alexandre*, *Insônia*, *Memórias* etc.: não é mais o que venho defendendo, que Graciliano é Paulo Honório, João Valério e Luís da Silva por serem da mesma classe, por defenderem o mesmo ideário, mas que ele não é esses homens porque, como

venho tentando mostrar, foram eles que, com suas atitudes, erros de cálculo e ganância puseram a perder o ideário que diziam defender. Graciliano critica os coronéis que se deixaram corromper pela modernidade. O que havia ali era um narrador que, ao tentar se defender acabava por se inculpar, narrando seus erros de cálculo político. O que seria o caso aqui, caso Fabiano fosse o narrador, ou, exclusivamente o narrador. Se há a narrativa de Fabiano (seu Tomás) à exemplo da dos narradores anteriores, teríamos um livro com as justificativas de Fabiano de como as coisas "andaram" erradas.

Mas em *Vidas secas* temos outro narrador, aquele que mostra o caminho para as coisas "andarem" certas.

O menino mais velho pode entrar nos seus personagens por que ele *é* os personagens, possuem a mesma vivência (a onisciência só é possível se a vivência for a mesma e *em Memórias do cárcere*, Graciliano, em sua crítica a José Lins do Rego, dá provas de realmente acreditar nisso), mesmo daqueles de quem ele discorda, eles são (eram) uma unidade, uma entidade, havia coesão social em que todos se sabiam, unidos pela carência e pela necessidade, tirando do romance qualquer chance de ser polifônico ou "escrito" por um narrador de terceira pessoa: é um narrador onisciente e polifônico *por afinidade e não por técnica*, que luta contra a destruição de sua essência, em nome de Baleia, Fabiano, menino mais novo e até mesmo de Vitória.

Também explicaria a falta de data do romance. Ele seria todo o processo que se repetia (repete) há décadas, na infância de Graciliano e do Graciliano se mudando para a cidade definitivamente, com todos os seus outros coronéis, transformando *Vidas secas* num livro de passagem, dos livros sobre os burgueses (coronéis que se aburguesam) para a fase "autobiográfica", o coronel (major Graça) que não se aburguesaria nunca (?), o que também lhe daria um tom de romance de formação: **a formação do narrador** (de) Graciliano. Graciliano agora tomado como uma consciência nordestina: o homem que estava por trás jogando as pedras para que os narradores/personagens anteriores tropeçassem, agora emerge como uma consciência narrativa.

Conclusão

O trabalho se propôs analisar diversas obras sob o prisma da alegoria histórica: datas importantes da história do Brasil que balizam os enredos de diversos romances, transformando essas leituras, empreendidas por esse prisma, em uma discussão dos processos políticos decisivos da nossa história, discussão essa norteada pelas posições políticas do autor.

Com isso, tentei estabelecer que a literatura, desde que o autor assim o deseje, pode servir de instrumento de discussão política: a obra se transformaria em plataforma de ideário político-ideológico.

Com esta proposição fica posta em questão não apenas a essência da literatura, mas também sua função social: a literatura, lida por este viés, assume um caráter intencional, propositivo e de estabelecimento de conhecimento político e histórico: não se tratará, pois, de se reconhecer o histórico, mas de uma tomada de posição (e de consciência) do histórico pelo leitor em função da formatação histórica fornecida pelo autor.

Como última palavra, tentarei agora resumir brevemente certos pressupostos teóricos que norteiam minha forma de pesquisa. Seguirei as posições de Luis Costa Lima sobre o processo crítico hermenêutico, expostas no livro *Teoria da literatura em suas fontes*, volume I, tentando, por um lado, mostrar os passos que unem meu trabalho a essa teoria e, por outro, mostrar a forma como, através da alegoria histórica, me afasto daquele processo interpretativo.

A hermenêutica teria como fundamento maior o estudo do texto para recompor seu entendimento correto. O primeiro empecilho que se apresenta aqui é a volta ao passado, a tentativa de sua reconstituição, entendendo por isso, a recomposição das intenções autorais, o entendimento da linguagem por ele empregada e do meio que o cercava (recontextualização).

Na discussão sobre a recomposição do passado, duas linhas diferentes se apresentam: a primeira, de que qualquer recuperação do passado é impossível, pois somos totalmente condicionados pelo nosso presente, o que levaria a hermenêutica a um estudo exclusivo da forma (gramática) e, segundo, que através de uma vivência, vivência esta fundada na intencionalidade autoral

(entrando uma reconstrução, através de uma tipologia, da pisque do autor), seria possível reconstruir o passado. Assim, teríamos dois momentos, o de um relativismo histórico total, e da possibilidade de suspensão de nossos condicionantes históricos.

Segundo Costa Lima, Heidegger teria tentado solucionar esse dilema através de um *como* e com isso ele desintectualizaria o processo de compreensão, pois, o leitor seria capaz de vivenciar o proposto pelo autor, já que o ser não seria um recorte único no tempo, uma substância, mas uma existência, uma parcialidade.

Os condicionantes históricos do leitor obviamente influenciam sua compreensão do anterior, pois como defendem os hermeneutas modernos, há sempre um recorte anterior que será buscado pelo leitor na obra, recorte que embute uma compreensão anterior, sendo que essa compreensão anterior pode distorcer a obra. Teoricamente, se ninguém fosse capaz de ler corretamente uma obra (por causa da impossibilidade de se reconstituí-la corretamente), não haveria também a possibilidade de se reconhecer uma distorção, e nem mesmo seríamos capazes de entender a compreensão distorcida do intérprete.

Assim os hermeneutas, para evitar que qualquer coisa possa ser dita sobre um texto, estabelecem um critério (bastante subjetivo) de que haveria uma (ou várias) maneira justa de se entrar no texto, afim de não distorcê-lo. No caso do meu trabalho, a maneira que *estabeleço* como “justa” para se entrar no texto são as datas (periodização histórica), que, por se tratar de datas fundamentais da história, marcos de um processo, além de indicarem que o tema do relato é o processo histórico, ou uma opinião sobre ele, permitem também que meu modo justo de entrada (e não minhas conclusões, obrigatoriamente) seja partilhado por qualquer outro leitor, como também o de obrigar a presença de outros contextualizadores daquele período (outros romances, depoimentos, biografias de grandes personagens, manuais de história, jornais, cartas etc., etc.): nas palavras de Szondi, reintegrar no presente um texto canônico, no meu caso, qualquer obra que se proponha uma alegoria histórica.

Como a opinião sobre uma data (o que foi 1964?) será tão diversa quanto o número de pessoas que dela falarem, então estaremos diante de uma

das premissas da hermenêutica de Schleiemacher: a compreensão é uma tarefa interminável.

Sempre seguindo Costa Lima, Schleiermacher colocaria duas premissas para o entendimento de uma obra: a primeira, gramatical (p. 60), com a recuperação do ambiente verbal do texto e, a segunda, da maneira específica como o autor se relaciona com o todo, entrando aqui no individual. Como disse, o ponto mínimo de meu entendimento é a data e depois o tema que o reconhecimento da data suscita. E a forma específica será aqui, não o "autor em si", evitando assim a malfadada reconstituição das intenções íntimas do escritor (sua psicologia), mas sua biografia intelectual, a forma como ele se posicionou perante as "datas" e o processo histórico (causas e efeitos) que ele, intencionalmente e de maneira explícita, discute no texto. A recontextualização agora se torna num eterno reinterpretar, um embate.

Uma das maiores críticas que se faz à hermenêutica é o de ser ela circular, crítica que não considero tão negativa assim. Um dos fatores que, se não quebram a circularidade, pelo menos ampliam o círculo bastante (apesar de achar que toda e qualquer interpretação tem uma grande dose de circularidade e de tautologia, crendo eu que o critério menos circular e tautológico de se entrar num texto seja a data), é o fato de ser o processo político sempre interpretativo, ou seja, seguramente haverá sobre aquele assunto (seja na época, seja posteriormente) diferentes versões e pontos de vistas, o que fará com que o texto participe de um debate político, sendo que suas colocações são frutos de colocações anteriores (de outros escritores inclusive) ou ponto de partida para futuras réplicas, já esperadas no momento da escrita. Nesse diapasão, a obra pertencerá a um processo argumentativo geral, e não uma elucidação final de um contexto, mesmo que o autor creia ter dado a palavra final sobre o assunto.

Desta forma fica afastado o psicologismo em relação ao autor, em que pese poder-se inferir que determinadas posições (políticas) se dão a partir de processos afetivos ou subjetivos, por má-fé ou por incapacidade intelectual. Pode-se, pois, se lançar mão da biografia pessoal do autor, mas apenas como forma argumentativa e não definidora. E também se diminui a questão do problema histórico: em que pese Costa Lima falar em rupturas históricas (se as rupturas fossem tão radicais assim não teríamos nem como reconhecê-las), ao

ler a obra como opinião de um processo político, esse processo pode estar, e na maioria das vezes está, ainda em andamento em nosso tempo, o que pode querer dizer que ainda estamos vivenciando o vivenciado, discutido pelo autor.

Aqui, tanto a técnica (texto) quanto a psicologia estariam acomodadas no debate histórico, no qual eles se colocam, sendo que passam a ser lidos como discursos argumentativos. E esse discurso ataca os discursos rivais (tomada de posição), basicamente, através da paródia e da ironia.

Gadamer, sempre seguindo Costa Lima, baseava sua teoria no conceito de história eficaz, ou seja, quando os valores e convenções de um discurso permanecem no presente. Os temas das obras aqui abordadas, segundo minha leitura, seriam a posição feminina na sociedade (como educação, liberdade sexual, participação política etc.), o trabalho (escravo e livre) e sua atuação na formação do caráter nacional, a função da arte, forma de governo etc.: será que a questão feminina, a questão escravista (apesar de me parecer quase impossível ao homem moderno experimentar/vivenciar o poder quase total – senão total – que um fosse possuidor sobre mulher, escravos e familiares, inclusive o de vida e morte), a autonomia nacional, etc. são assuntos (da forma como foram tratados pelos autores aqui estudados) tão distantes assim das nossas vivências? E o texto, como argumento, se torna não (apenas) um retrato, mas uma presentificação daquele quadro que originou o nosso quadro, tanto o daquele momento como o do atual nosso. E traz em seu bojo as fórmulas discursivas daquele meio político que muito seguramente nos ajudarão a reconhecer as intenções dos discursos políticos atuais. Portanto, não trato (apenas) de reconstituir o contexto histórico do passado e nem (apenas) da presentificação daquele quadro pela literatura, mas, e principalmente, de se os utilizar para o reconhecimento do contexto e discursos atuais, pois partícipes de um processo que permanece.

Sobre a suspensão temporal, temos que, por exemplo, a escravidão legal (encerrada com a Abolição) não é o meu contexto, mas o compreendo, não em sua subjetividade, talvez, mas em sua legalidade, podendo agora discutir se a CLT, por exemplo, é uma nova forma de escravidão ou uma forma libertária das relações de trabalho: será que existem pessoas saudosas do tempo em que não se era obrigado a pagar salário no Brasil? A que grupo pertenceriam essas pessoas e, principalmente, qual a expressão política

(discurso) dessas pessoas? Algo a ver com a supressão do dinheiro, dado por uns como a maior fonte de liberdade de todos os tempos e por outros, como a forma maior de degradação das relações humanas? E chegamos à formulação de Gadamer: releitura do passado a partir de seu efeito no presente (p. 64), ou passado visto não como recorte único no espaço, mas como processo que se desdobra no futuro.

E como resposta à imposição subjetiva do que seja a história eficaz, podemos sempre chamar as faculdades de história e sociologia, os holerites das pessoas, as leis, jornais, depoimentos para o debate. As interpretações que causam mudanças nas visões do passado, além de reintegrarem as outras visões, proporcionam agora também a sua unidade, dentro do debate.

O leitor é solicitado a interpretar os discursos que estão expostos no texto e de interpretar o processo histórico por eles construído (aqui visto como sempre deformado, tanto pelo autor como pelo leitor, por opinativos). O processo histórico se forma, em permanente tensão, dentro do leitor: utilizando as palavras de Gadamer (p. 66): o espelho da obra agora é o leitor (assim como a obra é a imagem do pensamento do escritor), onde sua imagem se forma: reconhecimento e descoberta (sempre alteráveis), e como o reconhecimento é uma tomada de posição política estamos com o instrumental para a ação.

E como resposta à intemporalidade proposta por Gadamer, creio que, a leitura dos romances da forma como proponho nos traria a consciência de vivermos num processo. Não somos históricos em nosso momento e nem superamos o passado congelado nas soluções propostas.

Todas as obras são aqui dadas como normativas por intenção autoral, mas perdem sua condição de norma por serem reconhecidas, elas mesmas, como opinativas, como confluência de discursos que as formam, como ela mesma um discurso. E aqui ficaríamos livres do cientificismo do estudo da obra de arte (pois é impossível estabelecer padrões científicos para o reconhecimento dos artifícios formais e estéticos que disfarçam e complicam o narrado), pelo qual luta Gadamer, e do ontocentrismo, esparrela da qual ele não conseguiu se livrar.

E a questão da ruptura histórica também pode ser problematizada: houve Abolição, houve Proclamação da República, houve Revolução de 30 e

houve Intentona. Não se discute se elas existiram, mas o seu significado e os seus discursos, daquele tempo, mas também e mais importante, *para nós*. Se a ruptura histórica for tão completa, então não há ponte de contato a ser estabelecida, mas sempre se poderá reiniciar o trabalho através do estudo do contexto histórico e de seus discursos.

O reconstruir do contexto sócio-histórico é feito tanto pelo escritor quanto pelo leitor: é no conflito entre esses discursos que as questões aparecem (o estranhamento) e de onde podemos ver que, se há interpretações diversas para o mesmo fato, há, ou diferentes níveis de informação e/ou capacidade de entendimento e análise, ou diferentes motivações (interesses) para sua análise. O mesmo para a crítica literária: os diferentes discursos sobre o mesmo texto refletem não só uma metodologia ou psicologia do crítico, mas a sua ideologia, seus interesses de classe e, principalmente, sua visão da função da arte. Na escolha de uma determinada teoria para uma determinada obra já está configurada a *intencionalidade* de sua análise.

E na distinção entre hermenêutica profunda e hermenêutica (proposta por Habermas), a hermenêutica passa a ter a dimensão do conhecimento do contexto histórico que se quer estudar e não o que a tradição (oficial, apesar de se não a dever descartar) diz desse contexto. Lido como “crítica discursiva”, o texto literário é sempre subversivo, pois é sempre, por mais oficial que seja, uma proposta nova e *aberta a ser reconhecida como discurso*: se torna reveladora daquilo que defende.

E se pode perguntar: mas por que não fazer psicologia dos personagens. Primeiro por que os personagens, tratados como alegorias, por agentes constituidores do momento histórico descrito, não têm propriamente psicologia, eles em realidade *discursam* em função de uma ideologia e interesses de classe e sociais, sendo eles em suas falas, ações e descrições uma explicitação dessa ideologia, efetuada pelo autor, portanto, uma interpretação. E segundo, afora o texto, não podemos confrontar a psicologia do personagem a não ser com os manuais de psicologia que mostram o normal pelo patológico: o personagem e sua psicologia são (apenas) uma descrição de um homem, às vezes uma mulher. E convenhamos, visões históricas existem aos milhares, enquanto que padrões de psicologia são dados por poucos, talvez dois, otimisticamente, quatro ou cinco.

> Assim revista, a hermenêutica apresenta outra imagem para a tarefa interpretativa da história, em seus diversos ramos: instrumento crítico e voltado para a interferência na ação social e não meramente acolhedor do que há. (Costa Lima: 1983, p. 76)

Isso tanto no momento da escrita como no momento da leitura.

O escritor, agora, ao ser estudado, vai ser o desestabilizador (por acurado, ou não acurado) da tradição (seja histórica, seja da crítica literária). Em todos os textos que estudei estão o poder, o trabalho, a sexualidade, a necessidade, sempre mascarados pelo narrador (todo poderoso) que diz ser ele o sofredor dessas agruras e os outros os seus opressores: e por trás do narrador vejo o autor fazendo a sua proposição de um mundo "como ele deveria ser" dentro do plano de discussão política de seu tempo: aqui o texto seguindo a análise de Jameson da obra de Althusser, em *O inconsciente político*, sendo a história uma estrutura vazia, onde não deveria haver um texto referência, podemos colocar o texto literário como texto referência da estrutura vazia da história: uma opinião dogmática se confrontando com o todo.

A vantagem que vejo no tratamento dado pela alegoria histórica é a de que, por ser histórica, a alegoria mesmo se torna paráfrase, ou seja, proposta, interpretação dos discursos postos no romance dado ele próprio agora como discurso tão interessado quanto o discurso criticado: a ideologia é uma questão de discurso, mais do que de linguagem.

Para encerrar, em realidade, para a forma de leitura que efetuo, não é necessário nem mesmo ser um hermeneuta, já que, se estiver certo, não há sentido oculto nas obras por mim aqui estudadas, seu sentido estaria escancarado: ocultas seriam nossas posições políticas e interpretativas: para minha leitura basta uma pequena dose de pragmatismo.

Bibliografia

Bibliografia primária

ASSIS, Machado. Org. de John Gledson. *50 contos*. SP: Companhia das Letras, 2001.

AZEVEDO, Aluisio. *O Coruja*. SP: Editora Martins, 1954.

CAMINHA, Adolfo. *A normalista*. SP: Editora Ática, 1972.

_____. *Bom-crioulo*. SP: Editora Ática, 1999.

_____. *Tentação*. RJ: Editora José Olympio, 1979.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. SP: Editora Martin Claret, 2007.

_____. *L'education sentimentale*: http://bisrepetitaplacent.free.fr/Flaubert/education%20sentimentale.doc

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. RJ/SP: Editora Record/Martins, 1979.

_____.*Caetés*. RJ/SP: Editora Record/Martins, 1976.

_____. *São Bernardo*. RJ: Editora Paz e Terra, 1977.

_____. *Vidas secas*. RJ: Editora Rcord/Martins, 1976.

Bibliografia secundária

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. Editora Ática. São Paulo. SP. 1981.

_____. *Representação e participação: a dinâmica do concreto nos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP. 1977.

_____. *Ideologia e linguagem nos romances de Graciliano Ramos*. Editora Ática. São Paulo. SP. 1987.

ABEL, C. A. S. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. DF: Editora UnB, 1999.

ALMEIDA, J. A. de. *A bagaceira*. RJ: Editora Bibliex, 1988.

ASSIS, M. "Eça de Queirós: O Primo Basílio". In: *Crítica literária*. RJ, SP, P: Jackson, 1955.

_____. Literatura Brasileira- Instinto de Nacionalidade. In: *Crítica literária*. RJ, SP, PA: Jackson, 1955.
_____.*Crítica ao livro de uma sogra*. In: PAIXÃO, F. (Org.). Crônicas escolhidas. SP: Ática, 1994.
AUERBACH, E. *Mimesis*. SP : Editora Perspectiv/ EDUSP, 1971.
AUREGAN, P. "Temps historique, temps narratif, dans *L´Éducation sentimentale*", in *Analyses et réflexions sur Flaubert* L´Education sentimentale, pp. 45-52. Paris : Edition Marketing, 1989.
BASTOS, H. *Memórias do cárcere. Literatura e testemunho*. DF: Editora UnB, 1998.
BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da linguagem*. SP: Hucitec, 1986.
_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
_____. *Problemas da poética de Dostoiéski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense/ Universitária, 1981.
_____. *Questões de literatura e estética:* a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
BORDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. SP: Perspectiva, 1987.
BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. SP. Editora Brasiliense, 1994.
BORRUT, M. "Les lieux de l´histoire", in *Analyses et réflexions sur Flaubert* L´Education *sentime ntale*, pp. 83-92. Paris: Edition Marketing, 1989.
_____. "Les détournement de l´histoire", in *Analyses et réflexions sur Flaubert* L´Education sentimentale, pp. 78-82. Paris: Edition Marketing, 1989.
BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984.
_____. A escravidão entre dois liberalismos. In: *Dialética da colonização*. SP: Companhia da Letras, 1992.
BRAYNER, S. *Labirinto do espaço romanesco:* tradição e renovação da literatura brasileira, 1820-1880. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
_____. *A metáfora do corpo no romance naturalista: estudo sobre O Cortiço*. RJ: São José, 1973.
_____. *Graciliano Ramos*. Coletânea. RJ: Editora Civilização Brasileira, 1978.
BROCA, B. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

BULHÕES, M.M.. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. SP: Editora Annablume, Fapesp, 1999.

BUMIRGH, N. R.M.C. São Bernardo *de Graciliano Ramos: proposta para uma edição crítica*. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH-USP,1998.

CANDIDO, A*. Formação da Literatura Brasileira* (Movimentos decisivos). BH: Ed. Itatiaia, 1981.

_____. *Ficção e confissão*. RJ. Editora 34, 1992.

_____. A passagem do dois ao três (contribuição para o estudo das mediações na análise literária). *Revista de História*. Ano 25, tomo 3, v. 50, número 100, SP, 1974, p.787-799.

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

CAMARGO, Luis Gonçalves Bueno. *Uma história do romance brasileiro de 30*. Tese de doutorado apresentada à UNICAMP-SP. 2003.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo*. SP: Editora Ática, 1983.

CARVALHO, L. R. de. *Reflexos da revolução russa no romance brasileiro dos anos trinta*. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH-USP. USP, 2000.

CASTRO, D. A. de. *Roteiro de leitura:* Vidas Secas *de Graciliano Ramos*. SP: Editora Ática, 1997.

CEVASCO, M. E. *Dez lições sobre os estudos culturais*. SP: Boitempo, 2003.

CHACON, V. *História dos partidos Brasileiros*. DF: Editora UnB, 1981.

CHALHOUB, S. *Machado de Assis: historiador*. SP: Companhia das Letras, 2003.

CHIACCHIO, C. *Cronologia de Rui*. RJ: Casa de Rui Barbosa, 1949.

CHIAVENATO, J. J. *Cangaço, a força do coronel*. SP: Editora Brasiliense, 1990.

COELHO, N. N. *Tempo, solidão e morte*. SP: Editora do Conselho Estadual de Cultura. Comissão de Literatura, 1964.

COLLET, P. “Discours et vision politique dans *L´Éducation sentimental*”, in *Analyses et réflexions sur Flaubert* L´Éducation sentimentale, pp. 53-60. Paris: Edition Marketing, 1989.

CORRÊA JUNIOR, A. C. M. *Graciliano Ramos e o Partido Comunista Brasileiro*. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH-USP, 2000.

CORREIA, T. de B. *Pedra: plano e cotidiano operário no sertão. O projeto urbano de Delmiro Gouveia*. Tese de doutorado apresentada à FAU-USP, 1995.
CORVACHO, S. Caetés: decifra-me ou devora-te. 2004. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, 2004.
COSTA LIMA, L. *Teoria literária em suas fontes*. RJ: Editora Francisco Alves, 1983.
COUTINHO, A. *A literatura no Brasil: realismo-naturalismo-parnasianismo*. RJ: Sul Americana, 1969.
COUTINHO, C. N. "Graciliano Ramos". In *Literatura e Humanismo*. RJ: Paz e Terra, 1967.
DAFFERNER, S. Angústia *e a proximidade com estéticas vanguardistas: análise das imagens, do narrador e seus conflitos*. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH-USP, 2008.
DESSAU, A. "Epochenwende und literarische Schöpfung. Bemerkung zu Graciliano Ramos´ Roman *São Bernardo*". In *Beiträge zur Romanischen Philologie* XVII, Heft 1. Berlim, 1978.
DECCA, E. S. de. 1930. *O silêncio dos vencidos. Memória, história e revolução*. SP: Editora Brasiliense, 1994.
ECO, U. *O super-homem de massa* (retórica e ideologia no romance popular). São Paulo: Perspectiva, 1991.
EAGLETON, T. *Ideologia: uma introdução*. SP: Editora Boitempo/Unesp, 1991.
_____. *A ideologia da estética*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1990.
_____. *A função da crítica*. SP: Editora Martins Fontes, 1991.
_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. SP: Editora Marins Fontes, 2006.
FABRIS, M. *Função social da arte*. In Revista do IEB, n. 38, 1995.
FACIOLI, V. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das* Memórias póstumas de Brás Cubas. SP: Editora Nankin, 2008.
FANINI, A.M.R. *Os romances-folhetins de Aluisio Azevedo: aventuras periféricas*. Tese de doutorado apresentada ao Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFSC, 2003.

FÁVERO, A. H. *Aspectos de memorialismo brasileiro*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP, 1999.
FAUSTO, B. *A Revolução de 1930. História e historiografia*. SP: Brasiliense, 1969.
FELDMANN, H. *Graciliano Ramos. Reflexos de sua personalidade na obra*. CE: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.
FELINTO, M. *Graciliano Ramos*. SP: Editora Brasiliense, 1983.
FENAUX, JP. "Flaubert ou L´éducation d´un écrivain", in *Analyses et réflexions sur Flaubert* L´Education sentimentale, pp. 7-8. Paris: Edition Marketing, 1989.
FERREIRA, C. D. D. *O lugar da ficção em* Angústia*, de Graciliano Ramos*. Dissertação de mestrado apresentada ao IEL-UNICAMP, 2005.
FORFAZ, M. C. S. *Tenentismo e política: tenentismo e camadas médias urbanas na crise da Primeira República*. RJ: Editora Paz e Terra, 1977.
FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. SP: Globo, 2004.
FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. SP: Loyola, 1999.
FRANCO, M. S. C. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. SP: Unesp, 1997.
FRANCO, V. A. de M. *Outubro, 1930*. RJ: Editora Nova Fronteira, 1980.
FREUD, S. "Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo." RJ: Ed. Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 1976.
GARBUGLIO, J. C., BOSI, A.; FACIOLI, V.; In *Graciliano Ramos: antologias e estudos*. SP: Editora Ática, 1987.
GIANNOTTI, J. A. *Marx. Vida e obra*. RS: L&PM Editores, 2000.
GIMENEZ, E. T. *Graciliano Ramos — O mundo coberto de penas*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH, 2005.
GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. SP: Companhia das Letras, 1991.
_____. *Machado de Assis. Ficção e história*. RJ: Paz e Terra, 2003.
_____. *Machado de Assis. Contos/uma antologia*. SP: Companhia das Letras, 2001.
GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. RJ: Paz e Terra, 1976.
GOMES, E. "O hibridismo estético de Aluizio Azevedo". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 set. 1954.

GONZALES, H. *A Comuna de Paris. Os assaltantes do céu*. Coleção *Tudo é História*, vol. 24. SP: Editora Brasiliense, 1981.
GORENDER, J. *O escravismo colonial*. SP: Ática, 1992.
_____. *A escravidão reabilitada*. SP: Ática, 1990.
GUINSBURG, J. *Motivos*. SP: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1964.
GINZBURG, C. *O queijo e os vermes*. SP: Companhia das Letras, 2008.
_____. *Mitos emblemas, sinais: morfologia e história.* SP: Companhia das Letras, 2007.
_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. SP: Companhisa das Letras, 2007.
HOBSBAWM, E*. The age of Capital: 1848-1875*. New York: Vintage Books, 1975.
_____. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. SP: Editora Paz e Terra, 2005.
IANNI, O. *Industrialização e desenvolvimento social no Brasil*. RJ: Civilização Brasileira, 1963.
_____. *O colapso do populismo no Brasil*. RJ: Civilização Brasileira, 1968.
IGNÁCIO, Sebastião Expedito. "O valor das frases ativas na obra de Graciliano Ramos". *In* Alfa n. 33, 1989.
JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. SP: Editora Ática, 1992.
_____. *Marcas do visível*. RJ: Editora Graal, 1995.
JANOTTI, M. de L. *O coronelismo*. Coleção *Tudo é História*. SP: Editora Brasiliense, 1981.
JAUNET, JL. "L´Histoire et l´<histoire> dans L´Education sentimentale, de la difficulté et de l´art d´introduire la réalité historique dans la fiction romanesque", in *Analyses et réflexions sur Flaubert* L´Education sentimentale, pp. 70-77. Paris: Edition Marketing, 1989.
JESUS, R. P. de. *O povo e a monarquia*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2001.
JOÃO DE MINAS. *Amulher Carioca*. RJ: Editora Dantes, 2000.
JUBRAN, C. "A posse do discurso em *São Bernardo*", in "Revista de Letras" 23:39-47, 1983.

KOTHE, F. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994

_____. *O Cânone imperial*. Brasília: Editora da Unb, 2000.

KUNTZ, R. *Francois Quesnay: economia*. Organizador: Rolf Kuntz. Coordenador: Florestan Fernandes. N. 44. SP: Editora Ática, 1984.

LAÍNEZ, F. M. *Escritores e espiões. A vida secreta dos grandes nomes da literatura mundial*. RJ: Relumbre Dumará, 2005.

LEAL, V. N. *Coronelismo, voto e enxada*. SP: Editora Alfa-Omega, 1978.

LEBENSZTAYN, I. *Graciliano Ramos e a novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2009.

_____. *Caetés: os incapazes de propriedade. Vencedores e vencidos na forma criada por Graciliano Ramos*. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH-USP, 2003.

LECLERC, Y. *Gustave Flaubert. L´Éducation sentimental*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

LIMA SOBRINHO, B. *A verdade sobre a Revolução de Outubro. 1930*. SP: Editora Alfa-Omega, 1975.

LIMA, Y. D. *Catalogo de manuscritos do arquivo Graciliano Ramos*. SP: EDUSP, 1992.

LINS, O. *in* Brayner, Sonia. *Graciliano Ramos.* RJ: Civilização Brasileira, 1978.

LORENÇATO, A. *Paulo Honório/Madalena: um contrato de alto risco: análise da adaptação do romance* São Bernardo *para o cinema*. Tese de doutorado apresentada à ECA-USP, 1995.

LOURENÇO, M. B. F. *A pedagogia de Rui Barbosa*. SP: Edições Melhoramentos, 1954.

LUKÁCS, G*. Ensaios sôbre Literatura*. RJ: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *A Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. SP: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. *Ensaios sobre literatura*. RJ: Civilização brasileira, 1965.

MACEDO, N. *Sinhô Pereira. O comandante de Lampião*. DF: INL, 1980.

MACIEL, F. B.. *Lampião, seu tempo, seu reinado*. RJ: Edtora Vozes,1986.

MALARD, L. *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. MG: Editora Itatiaia, 1976.

MARINHO, M. C. N. *Imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos*. Dissertação de mestrado apresentada à UNICAMP, 1995.
MATTA MACHADO, C. *As táticas de guerra dos cangaceiros*. SP: Editora Brasiliense, 1978.
MEIRELES, D. *1930: os órfãos da revolução*. RJ: Editora Record, 2006.
MÈRIEN, J. Y. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. RJ: Espaço e Tempo/ Banco Sudameris, Brasília: INL, 1988.
MESQUITELA, T. *Cangaceiros, beatos e coronéis (ou Zecas Diabos, Padres Cíceros e Odoricos)*. Revista História n.70. Lisboa: Gráfica Europam Limitada-Mem Martins, 1984.
MIGUEL-PEREIRA, L. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. SP: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
MIRANDA, W. M. *Contra corrente: a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP, 1987.
MOISÉS, M. *História da literatura brasileira:* realismo. SP: Cutrix/ Editora da USP, 1983.
MOURÃO, R. *Estruturas, ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*. MG: Edições Tendência, 1969.
_____. *Notas Sociológicas Sobre o Cangaço*. *In* “Ciência e Cultura”. Vol. 27. n. 5. SBPC-SP, 1975.
OEHLER, D. *Quadros parisienses*. SP: Companhia das Letras, 1997.
_____. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris.* SP: Companhia das Letras, 1999.
_____. *Terrenos vulcânicos*. SP: Companhia das Letras, 2004.
PEREIRA, R. S. *O intelectual no romance de Graciliano Ramos*. Tese de Doutorado apresentada à PUC-Belo Horizonte, 2004.
PESSOA NETO, A. *Paisagens do neo-realismo em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira*. Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 1999.
PINTO, R. M. *Graciliano Ramos. Autor e ator*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP, 1960.
PINHEIRO, P. S. *Política e trabalho no Brasil*. RJ: Editora Paz e Terra, 1977.
PÓLVORA, H. *Graciliano, Machado, Drummond & outros*. RJ: Editora Francisco Alves, 1975.

PUCCINELLI, L. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. SP: Edições Quiron, 1975.
QUEIRÓS, E. *A cidade e as serras*. SP: Editora Brasiliense, 1981.
QUEIROZ, M. I. P. de. O coronelismo numa interpretação sociológica, *in História Geral da Civilização Brasileira*. Organização Sérgio Milliet. SP: Editora Bertrand, 1997.
RABECCHI, A. L. G. da S. *Casa-figuração do espaço/tempo em "Ilustre Casa de Ramires" e "São Bernardo"*. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH-USP, 2002.
REIS, Z. C. "Sinal de menos". *In* "Teresa. Revista de literatura brasileira". N. 2. Editora 34, 2001.
RODRIGUES, A. M. *São Bernardo Graciliano Ramos*. SP: Editora Anglo, 1987.
RODRIGUES, Marco Antonio. *Não só, mas também*. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCHUSP, 2004.
RODRIGUES, Alfredo. *O cangaço na obra de José Lins do Rego*.Tese de livre-docência apresentada à FFLCH-USP,1985.
ROJAS, Yenny Marlene Molina. *O realismo crítico de Graciliano Ramos: uma leitura de* Insônia. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH-USP,1997.
SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. SP: Companhia das Letras, 1993.
_____. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*.SP: Companhia das Letras, 1998.
SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. SP: Duas Cidades, 2000.
SILVA, Ana Rosa Cloclet da. *Construção da nação e escravidão no pensamento de José Bonifácio 1783-1823*. SP: Editora Unicamp, 1999.
SILVA, D. da. *Um novo modo de narrar*. SP: Livraria Cultura Editora, 1979.
SODRÉ, N. W. *O naturalismo no Brasil*. RJ: Civilização Brasileira, 1965.
_____. *História da literatura brasileira*. SP: Difel, 1982.
SIMONI, A. R. *Contos machadianos*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH-LETRAS, 2004.
TÁCITO, Hilário. (José Maria Toledo Malta). *Madame Pommery*. RJ: Fundação Rui Barbosa, 1986.

TELLES, G.M. *Vanguardas europeias e Modernismo brasileiro*. RJ: Vozes, 1992.
TOLEDO, D. G. C. de. *Redes empresariais e ação coletiva. FIESP e CIESP, 1992-2004*. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH-USP, 2005.
VERDI, E. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. SC: Editora da UFSC, 1989.
VESENTINI, C. A. *A teia do fato. Uma proposta de estudo sobre Memória Histórica*. SP: Editora Haucitec-USP, 1997.
VIANNA, L. H. *Roteiro de leitura*. São Bernardo*. Graciliano Ramos*. SP: Editora Ática, 1997.
VILAÇA, A. "Querer, poder, precisar: "O caso da vara". *In Teresa, revista de literatura brasileira*, n.6/7. Editora 34, 2006.
VILAÇA, M. V. e Cavalcanti de Albuquerque, R. *Coronel, Coronéis. Apogeu e declínio do coronelismo no Nordeste*. RJ: Bertrand Brasil, 2003.
VOLACO, G. C. *Viver ou secar? A tensão em* Vidas secas. Dissertação de mestrado ao Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2010.
WATT, I. *A ascensão do romance*. SP. Companhia das Letras, 1990.
WEBER, J. H. *São Bernardo e os Dilemas da Tradição*. In Cadernos Porto & Vírgula. RS: Secretaria Municipal da Cultura, 1993.
_____. *A nação e o paraíso*: construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Ed. UFSC, 1997.
WEFFORT, F. *Classes populares e política*. Tese de doutorado apresentada à FFLCHUSP, 1968.
WILLENSEM, A. "O Bicho em Graciliano". *In* Ocidente. Vol. 84, 1973.
WILLIAMS, R. *Cultura*. RJ: Paz e Terra, 2000.
_____. *O campo e a cidade na história e na literatura*. SP. Companhia das Letras. 1990.
WISNIK, J. M. "Machado, maxixe". *In Teresa, revista de literatura brasileira*, n. 4. Editora 34, 2005.
WOOD, E. M.; FOSTER, J., (Orgs.). *Em defesa da história:* marxismo e pós-moderno.RJ: Jorge Zahar, 1999.
ZIMBER, K. M. A.. *O Brasil de S. Bernardo de Graciliano Ramos em tradução alemã*. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH-USP, 2004.