UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas em Língua
Portuguesa

MIGUEL MAKOTO CAVALCANTI YOSHIDA

O fardo do passado e a imobilidade no presente
possibilidades realistas em *Angústia* e *Uma abelha na chuva*

São Paulo, julho de 2018
(Versão corrigida)

MIGUEL MAKOTO CAVALCANTI YOSHIDA

**O fardo do passado e a imobilidade no presente:
possibilidades realistas em *Angústia* e *Uma abelha na chuva***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do 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

Orientador: Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior

São Paulo, julho de 2018

Nome: Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida

Título: O fardo do passado e a imobilidade no presente: possibilidades realistas em *Angústia* e *Uma abelha na chuva*

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do 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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico esta tese a
Delana, Cecília e João

AGRADECIMENTOS

Esta tese só deve ser compreendida como uma construção coletiva, como todo conhecimento. Ela não teria sido possível sem o apoio de muitos amigos e amigas, familiares, companheiros e companheiras de caminhada política e acadêmica. Agradeço a todos e todas que direta e indiretamente contribuíram para que esta pesquisa ganhasse forma.

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior, por ter me acolhido no programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e por ter me dado a oportunidade de trabalhar com a obra de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira. Agradeço, sobretudo, pela confiança em mim depositada.

Ao CNPQ por ter me concedido uma bolsa de estudos que possibilitou minha dedicação a esta pesquisa.

À Delana e à Cecília que com paciência e amor me acompanharam cotidianamente nessa trajetória; ao Joãozinho, que chegou desorganizando e reorganizando tudo.

Ao Bellé pelo companheirismo e compreensão de sempre, ele segue sendo um grande exemplo, para mim, da verdadeira função do conhecimento.

A Enid que me incentivou a ingressar na pós-graduação, há nove anos, me acompanhou ao longo dessa caminhada, apenas uma das tantas que temos trilhado juntos. E que também me acudiu e me acalmou em diversos momentos dessa pesquisa, além das preciosas indicações bibliográficas e possibilidades de leitura dos romances. Ao Celso que sempre me apoiou.

Às companheiras Rosana e Cristina e ao companheiro Edgar, que num momento de desânimo me ajudaram, por meio do trabalho, a ver um novo sentido para esta tese.

Ao Diogo e ao Pedro Rozales pela constante presença e ajuda nestes já muitos anos de amizade; pelos diálogos sobre futebol, samba, literatura e política, não necessariamente nesta ordem.

À Lia, por todo apoio, por ter “segurado a barra” para eu conseguir finalizar a tese e pela revisão do texto.

À Dulcineia, Nilton, Sirlei, Bete, Felipe, Fábio, Davi, Juliano, Cecília e Valdelice pela convivência diária.

Ao Zé Paulo, pela inspiração de sempre, pela amizade, pelos tantos livros que me presenteou e pelos tantos outros que escreveu, todos imprescindíveis para esta tese e para a vida.

À Ana Saldanha pela ajuda com material bibliográfico sobre o neorrealismo português, tão difícil de encontrar em nossas bibliotecas.

À professora Helena Carvalhão Buescu que me recebeu em Lisboa e me deu indicações fundamentais sobre a bibliografia neorrealista e sobre o comparatismo.

Às professoras Ivone Daré Rabello e Rejane Vecchia por terem prontamente aceitado o convite para a banca do exame de qualificação e pelas valiosas críticas e observações que fizeram ao projeto de pesquisa.

Por fim, aos companheiros Flávio, Miguel S., Rafael Villas-Boas, Manoel Bastos, Douglas Estevam pelos diálogos, intercâmbios e apoios.

Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem segundo a sua livre vontade, em circunstâncias escolhidas por eles próprios, mas nas circunstâncias imediatamente encontradas, dadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas pesa sobre o cérebro dos vivos como um pesadelo.

K. Marx

Numa obra de arte, a tal forma deve ser coisa tão do conteúdo, deve ser tão somente apenas a maneira dum pensamento se revelar, tão longa ou curta consoante este o for, tão rica ou pobre consoante este o for, deve ser tão o único processo de fazer viver um pensamento, que impossível será de separar uma coisa da outra. É bastante conhecida a frase que diz que forma e conteúdo se não podem separar sem ficarem ambas a escorrer sangue. Para que tudo assim seja, porém não basta o facto de nos resolvermos a não separar uma coisa da outra. Indispensável se torna a que a própria obra seja de tal forma feita que torne irrealizável essa separação, que seja a própria obra que a impossibilidade. Isto é: indispensável se torna que se trate duma obra de arte.”

Mário Dionísio

RESUMO

YOSHIDA, Miguel “O fardo do passado e a imobilidade no presente: possibilidades realistas em *Angústia* e *Uma abelha na chuva*”. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O objetivo desta tese é realizar uma análise comparativa de *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira tomando como aspecto central a paralisia no presente dos protagonistas e das relações entre as diferentes classes sociais no interior das narrativas. Os autores procuram figurar os destinos humanos de setores das classes dominantes de cada um dos países que, sem serem protagonistas do processo de modernização capitalista, buscam ou retomar a posição de dominação ou impedir qualquer mudança; com isso procuramos demonstrar a possibilidade de figuração das forças sociais em luta na realidade. É parte do nosso problema também a estruturação das obras a partir de técnicas como o monólogo interior, no caso do romance brasileiro, e da adoção dos pontos de vista dos diferentes personagens por parte do narrador da narrativa portuguesa.

Nossa comparação consiste, então, em compreender como apesar das inovações formais mencionadas eles não eternizam as angústias vividas pelos personagens, antes as enraízam nas relações sociais estabelecidas por eles dentro da dinâmica do romance; estas por sua vez remetem à realidade histórica da produção das obras. Tomamos como ponto de partida, aqui, a teoria do realismo tal como desenvolvida por G. Lukács, com a ressalva de que a compreendemos como um método e não um modelo, ou seja, uma atitude diante do real e não um conjunto de normas de composição.

Palavras-chave: Realismo, *Angústia*, *Uma abelha na chuva*, Imobilidade.

ABSTRACT

YOSHIDA, Miguel “The burden of the past and the immobility in the Present: possibilities of realism in *Angústia* and *Uma abelha na chuva*”. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The objective of this thesis is to perform a comparative analysis of *Angústia*, by Graciliano Ramos, and *Uma abelha na chuva*, by Carlos de Oliveira taking as central aspect the question of protagonist's paralysis in the present and the relations between different social classes within the narratives. The authors try to figure out human destinies of each of the countries dominant classes strata that, without being protagonists of the process of capitalist modernization, try to recover the position of domination or prevent any change; likewise, we try to demonstrate the possibility of figuration of social forces in struggle in reality. It is also part of our problem the fact that both novels are structured with techniques such as the stream of consciousness, for the Brazilian novel, and the adoption of different characters points of view by the narrator in the Portuguese narrative.

Our comparison, then, is to understand how, despite the formal innovations mentioned, they do not eternalize the anguish lived by the characters, but instead root them in the social relations established by the characters within the dynamics of the novel; these, in turn, refer to the historical reality of the production of the novels. We take as starting point the theory of realism as developed by G. Lukács, being understood as a method and not a model, that is, an attitude towards the real and not a set of norms of composition.

Palavras-chave: Realism, *Angústia*, *Uma abelha na chuva*, Paralysis

SUMÁRIO

1. Introdução.....	12
1.1 Neorrealismo português, uma problemática cultural.....	18
1.2. O Romance de 1930	27
2. Ressentimento de classe e imobilidade no presente: uma leitura de <i>Angústia</i>	32
2.1 Sombras e luzes: limites entre realidade e ficção	35
2.2 A permanência do passado e a estrutura narrativa.....	39
2.3 O impasse histórico de Luís e suas relações sociais	46
2.3.1 Luís e os de cima: repulsa e admiração	46
2.3.2 Luís e os de baixo: incomunicabilidade, exclusão e potencialidade.....	55
2.3.3 Luís e os vagabundos	57
2.4 Luís e a literatura.....	65
2.4.1 Seu ramalho	66
2.4.2 D. Albertina de tal	69
3. Vidas imobilizadas no presente: <i>Uma abelha na chuva</i>	74
3.1 A não história dos de cima: o casal Silvestre.....	87
3.1.1 Álvaro Silvestre, um católico individualista	88
3.1.2 Como material, não é lá grande coisa	92
3.1.3 Nem rei nem papa à morte escapa.....	93
3.1.4 Os mortos não empunham chicotes. Não?	94
3.1.5 Até no escuro se bate com a cabeça na verdade	96
3.1.6 Como um calhau num vidro.....	99
3.2. Maria dos Prazeres - aristocracia e repressão dos desejos.....	100
3.3. A trágica história dos de baixo: Jacinto, Clara, mestre António e Marcelo	109
4. Possibilidades do realismo em <i>Angústia</i> e <i>Uma abelha na chuva</i>	114
4.1. Realismo como método	115
4.2 O realismo de <i>Angústia</i> e <i>Uma abelha na chuva</i>	119
5. Conclusões	138
Referências bibliográficas	141

1. Introdução

A presente tese, inscrita nos marcos do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, tem como objetivo realizar uma análise comparativa entre os romances *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira. Esta pesquisa é uma continuidade de nossa dissertação de mestrado cujo objeto foi outros romances dos mesmos autores, *São Bernardo* e *Casa na duna*. Ali, nossa ênfase estava em dois aspectos centrais: a) interpretar as obras nas relações que mantêm com suas realidades sociais a partir da perspectiva da alienação do trabalho, tal como a teorizou Karl Marx. Tendo em vista que os protagonistas de ambos os romances eram proprietários rurais em países com capitalismo retardatário, tomamos as suas trajetórias de ascensão e decadência social como ponto central de nosso trabalho; e b) compreender as inter-relações entre as obras e os autores a partir dos fluxos literários (cf. ABDALA, 2007) estabelecidos entre eles e também com a tradição das suas literaturas, principalmente o realismo.

Ao concluirmos a nossa pesquisa de mestrado, pudemos perceber que o enraizamento destas produções literárias na realidade local – Graciliano no mundo rural e urbano do estado de Alagoas, e Carlos de Oliveira na Gândara portuguesa, região situada no centro-norte do país – e na chamada cultura popular proveniente dali. Tais elementos, no entanto, eram trabalhados literariamente pelos escritores em seus romances de tal modo que antes de restringir o seu alcance e torná-los regionalistas, eles possibilitavam uma abertura para questões mais amplas; para utilizarmos os termos de Antonio Candido, parecia estabelecer-se ali uma dialética entre “localismo e cosmopolitismo”. Assim, num primeiro momento o projeto desta tese consistia em analisar como aspectos da cultura popular estavam incorporados ao conjunto dos romances destes dois autores por meio de técnicas literárias sofisticadas, com a ideia de encontrar um projeto literário cujo pano de fundo era a valorização da cultura popular.¹

¹ Esta hipótese surgiu a partir de uma indicação de Mário Dionísio, um dos mais eminentes teóricos do neorrealismo português, em um prefácio que escreveu para *Casa na duna*, de Carlos de Oliveira. Ele diz o seguinte: “[...] pois se ele [Carlos de Oliveira] não esquece – confessadamente – a lição de Balzac, se ele nunca se furtou à impressão provocada por um Graciliano – menos funda, todavia, do que poderá ter parecido – e, mais longinquamente, por um Steinbeck [...] a verdade incontestável é que as suas linhas de parentesco se acentuam para os lados de um Raul Brandão e, sobretudo, de Camilo [...] Carlos de Oliveira se alimenta, mas de outro

Em Carlos de Oliveira isso aparece como elemento estruturante de sua trajetória, pois a “intersecção entre a cultura popular e a erudita” era um dos aspectos centrais do neorrealismo português. Ele foi responsável pela publicação, em 1957, juntamente com José Gomes Ferreira, de *Contos Tradicionais Portugueses*, que reunia várias narrativas oriundas da tradição popular recolhidas e comentadas pelos dois escritores. (cf. VIÇOSO, 2011). Além desse volume, essa tradição estava presente também nos seus romances por meio da incorporação e da desconstrução de adágios e provérbios, isso o notamos na análise de *Casa na duna*, em nossa dissertação de mestrado, e também aqui em *Uma abelha na chuva*, como veremos adiante. Já em Graciliano esse aspecto se apresenta, sobretudo, pela questão da linguagem;² nos seus três primeiros romances, narrados em primeira pessoa, essa questão se transpõe para a própria estrutura da narrativa, lembremos, por exemplo, a crítica de Paulo Honório à Gondim depois daquele, pela divisão do trabalho, ter atribuído ao jornalista a escrita do romance: “[...] Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!” (RAMOS, 1984, p. 9).

No processo da pesquisa, percebemos a impossibilidade de levar a cabo tal projeto pelo risco de não nos aprofundarmos na análise de cada uma das obras,³ mas sobretudo pelas possibilidades de aproximação que conseguimos estabelecer entre *Angústia* e *Uma abelha na chuva*, a partir das inovações formais a que os autores chegam e também pela papel que ambas as obras ocupam na produção literária de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira. O terceiro romance do escritor alagoano foi o último que ele escreveu com narrador em primeira pessoa. A publicação de *Uma abelha na chuva*, desencadeia no neorrealista português um processo de revisão de sua própria obra. Por isso optamos por reduzir o *corpus* de nossa pesquisa para o atual. Ao passarmos para a análise dos romances outro aspecto nos chamou a atenção: ambos são produzidos num contexto social marcado por um caldo de cultura fascista, sendo que em Portugal esse era o cariz do Estado Novo desde 1933 e aqui no Brasil, apesar de o regime Vargas ter tido uma posição dúbia enquanto a essa forma de governo, é fato que eram ativas organizações declaradamente fascistas como a Associação Integralista Brasileira

mestre mais velho e naturalmente mais rico, de outra fonte de que aqueles dois [Raul Brandão e Camilo] mestres igualmente manam, ou seja: de uma tradição popular, de todo um sentimento da natureza e dos homens em luta com um destino sombrio – ou que assim se afigura –, de toda uma linguagem que, em Carlos de Oliveira, como naqueles seus maiores, mas não do mesmo modo, se anima de maneiras de dizer, de ditos mais ou menos proverbiais, de vocábulos [...]” (DIONÍSIO, 2014, p. 40-41)

² Em carta à Heloisa Ramos sobre *São Bernardo*, Graciliano escreve: “(...) O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrascado, muito diferente desse que a aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem (...)” (RAMOS, 1992, p. 134).

³ Atendo-nos apenas aos romances, cada um publicou quatro, somando então oito obras a serem analisadas.

(AIB), dirigida por Plínio Salgado. Além disso, a reação repressiva por parte do governo brasileiro ao levante antifascista de 1935 organizado por setores militares bem como o regime que se inaugura a partir de 1937 dão mostras neste sentido. Tendo sido publicado em 1936, *Angústia* estaria embebido deste caldo.

Assim, deixando em segundo plano a questão do popular e do erudito, levamos para o nosso exame de qualificação a hipótese de que *Angústia* e *Uma abelha na chuva* seriam formalizações estéticas de alguns aspectos do desenvolvimento retardatário e dependente dos capitalismo brasileiro e português, considerando sobretudo a questão do fascismo. Partíamos da constatação de os protagonistas dos dois romances serem marcados pela imobilidade no presente, isto é, Luís da Silva, Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres não conseguiam vislumbrar um futuro diferente da sua condição e situação atual de vida; qualquer ação ou tentativa por parte deles os fazia girar sobre si mesmos. Além disso, o peso dos seus antepassados, no caso brasileiro a constante rememoração do passado glorioso do avô em contraponto à sua subalternidade, e no caso português a presença do espectro dos antepassados aristocratas de Maria que de algum modo regia a vida de todos ali.

No que toca ao método, nossa análise parte da estreita relação entre arte/literatura e sociedade. Assim, balizamos a crítica naquilo que Antonio Candido (2004, p. 9) chamou de redução estrutural, ou seja, o “processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo”. Nessa relação, nem sempre tranquila, procuraremos analisar como “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2000, p. 4).

Cientes de estarmos em um terreno árido, o alerta de Schwarz (2002, p. 129) se fará presente ao longo de nosso trabalho analítico: “Em literatura, o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo social. *Trata-se de uma palavra de ordem fácil de lançar e difícil de cumprir*” (grifos nossos). Não obstante, nos lançamos ao desafio de tentar cumpri-la.

Assim, a partir das sugestões da banca de qualificação, reorientamos nossa análise e privilegiamos o tema da imobilidade no presente e o futuro bloqueado dos protagonistas. Em *Angústia* tomamos a questão do ressentimento de classe de Luís da Silva, devido a perda de poder e prestígio de que gozara seus antepassados; em relação a *Uma abelha na chuva*, procuramos aprofundar esta análise considerando a contradição que a aliança de classes entre a aristocracia e a burguesia, por meio do matrimônio, gera para os indivíduos; além de

considerá-la em correlação com a propaganda ideológica do salazarismo de ser um regime atemporal, cuja objetivo é a realização da “verdadeira” vocação da nação portuguesa. Além disso, também nos foi sugerido trazermos para primeiro plano a questão da inovação formal que ambos os romances traziam, algo já presente em nosso projeto de pesquisa.

Com isso, sem desconsiderar os contextos históricos e sociais de produção das obras, nossa análise deixou de se centrar na relação entre romances e fascismo, detendo-se principalmente na questão da paralisia do presente e das relações entre as diferentes classes sociais no interior da narrativa, além de incorporar a preocupação com relação ao narrador e a possibilidade de figuração das forças sociais em luta na realidade.

Este último aspecto constitui o problema a partir do qual estabelecemos a comparação entre as duas obras. Nesse sentido, não foi nossa preocupação estabelecer relações de intertextualidade entre os romances, mas sim o de analisá-los a partir de um uma questão comum a ambos.⁴ Em *Angústia* e em *Uma abelha na chuva* os autores procuram figurar os destinos humanos de setores das classes dominantes de cada um dos países que, sem serem protagonistas do processo de modernização capitalista, buscam ou retomar a posição de dominação ou impedir qualquer mudança. Em outras palavras, eles nos trazem o conhecimento do (auto)movimento do real a partir das forças sociais ativas no processo de consolidação do capitalismo. No entanto, não o fazem utilizando-se da estrutura narrativa própria do realismo do século XIX, com um narrador onisciente distanciado historicamente dos fatos, mas sim a partir de um mergulho na subjetividade por meio de um monólogo interior no caso de Luís da Silva, ou por um narrador em terceira pessoa que assume os diferentes pontos de vista dos personagens um olhar externo que enxerga os fatos a partir do ponto de vista dos personagens, inclusive com seus parâmetros morais de classe, mas que também intervêm na narrativa seja dirigindo-se diretamente aos personagens seja ao organizar as mudanças de ponto de vista e a própria estrutura do romance.

Nossa comparação consiste, então, em compreender como apesar das inovações formais mencionadas eles não eternizam as angústias vividas pelos personagens, antes as enraízam nas relações sociais estabelecidas por eles dentro da dinâmica do romance; estas por sua vez remetem à realidade histórica da produção das obras. O ponto central de nossa análise

⁴ Referenciamos-nos na comparatista Helena Carvalhão Buesco que diz que “[...] o gesto comparativo repousa, como costuma dizer-se, sobre um *tertium quid*, aquele “terceiro (homem)” que dá conta de que qualquer relação a dois é, na realidade, uma relação a três: a observação do mundo é triangular. Ao compararmos, não nos limitamos a reconhecer uma relação pré-existente aos objetos comparados entre si: radicalmente, *constituímos tal relação* e, nessa medida, constituímos o objeto sobre o que incide a comparação – e que não é nunca apenas o resultante da soma do objeto A e do objeto B. Mais importante do que essa soma é o *espaço*, a *distância* e a *relação* que entre eles ficam e assim se manifestam. [...]” (BUESCO, 2001, p. 22)

é justamente que apesar das transformações na forma de narrar desde fins do século XIX, não se perdeu a capacidade de figurar o movimento do real. Tomamos como ponto de partida, aqui, a teoria do realismo tal como desenvolvida por G. Lukács, com a ressalva de que a compreendemos como um método e não um modelo (cf. FREDERICO, 2015; OTSUKA, 2010), ou seja, uma atitude diante do real e não um conjunto de normas de composição.

Esta tese é o produto dessa nossa trajetória, fruto também de uma construção coletiva – assim como todo conhecimento –; esperamos, assim, contribuir para uma reflexão crítica no campo da análise literária. O presente trabalho é composto por esta introdução e mais quatro capítulos.

Nesta, ainda, procuraremos situar brevemente os autores em seus momentos históricos de produção destacando o movimento neorrealista português como uma problemática cultural e política organizada sob uma unidade política antifascista, mas com uma dualidade de concepções estéticas; o romance de 30 brasileiro que diferentemente do movimento português não tem assumidamente um caráter de resistência, mas que da mesma maneira que o neorrealismo se constitui como um movimento cultural, mais amplo que artístico. Esta contextualização se faz importante para melhor compreendermos a posição que Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira ocuparam na literatura de sua época e para conseguirmos apreender disso as questões que ganham forma em seus escritos.

No primeiro capítulo, analisamos como as aflições e angústias de Luís da Silva estão estreitamente relacionadas à sua condição de “percevejo social” decorrente da decadência econômica de sua família. Tendo um avô senhor de escravos que gozara de privilégios pela sua posição, ele se vê reduzido a um funcionário público em uma repartição qualquer de Maceió; ele almeja recuperar esse poder perdido, o que se reforça pela sua proximidade com os setores dominantes devido ao trabalho intelectual que desempenha como revisor, escritor e crítico. Por outro lado, no que toca às suas condições materiais de sobrevivência ele está mais perto dos trabalhadores empobrecidos, com os quais, no entanto, tem dificuldades de identificação. Sua vida é um conjunto de frustrações que atingem o seu limite ao perder Marina para Julião Tavares; a partir disso, vê na eliminação deste uma possível válvula de escape para suas aflições, nesse passo recupera, em sua memória, a prática dos cangaceiros que serviam ao seu avô e inspirado por eles leva à frente o seu projeto. Contudo, ao assassinar seu opositor ele em nada modifica sua condição, antes se aprofunda nela e cai doente, numa alucinação. O início do romance se dá um mês após ele se recuperar dessa enfermidade, que, entretanto, o marca profundamente.

Destacamos em nossa análise a imobilidade do presente de Luís que se incorpora também na estrutura do romance, uma vez que o seu fim remete ao começo. Outro aspecto que ressaltamos é a maneira pela qual a convivência entre o arcaico e o moderno, bem como a manutenção no padrão de dominação, ou seja, a não ruptura entre as antigas e novas classes dominantes – especificidades do capitalismo brasileiro – aparecem a partir da perspectiva desse intelectual, “parente pobre da oligarquia” (cf. MICELI, 2001). Além disso, a inovação formal trazida pelo romance, a de se estruturar a partir de um monólogo interior é algo também relevante para nossa análise do romance.

O segundo capítulo trata de *Uma abelha na chuva*, que condensa a não história do casal Silvestre (cf. SEIXO, 1976) e o trágico destino de Jacinto, Clara, Marcelo e mestre Antonio. O primeiro composto por uma aristocrata decadente e um burguês recém-chegado aos postos dominantes, sua união é fruto única e exclusivamente de um negócio entre os pais deles que trocam “sangue por dinheiro”; com isso, garantem as posições de dominação das famílias na sociedade local – uma pequena aldeia na região da Gândara portuguesa – e empenham o destino de Álvaro e Maria nesse casamento marcado pela infelicidade. Aquele mantém uma relação de subalternidade com a esposa; esta, por sua vez, se vale de sua autoridade aristocrática para afirmar sua superioridade, e reprime todos os seus desejos para manter as aparências e o matrimônio. A tensão entre os dois é constante, no entanto a possibilidade de uma ruptura entre eles sequer é colocada, eles estão fadados a viver dessa maneira. Pela posição de dominação que ocupam, eles imprimem essa sua marca ao destino do seu cocheiro, Jacinto, que é não tão secretamente desejado por Maria. Ao descobrir o desejo reprimido da esposa por meio do diálogo do cocheiro com a namorada, Álvaro busca agir contra Jacinto provocando, indiretamente, a sua morte. Fazendo, com isso, qualquer lampejo de alternativa a esse circuito fechado na infelicidade ser imediatamente esmagado.

Nossa análise centra-se na imobilidade do presente deste casal e na sua ação para impedir que qualquer perspectiva de futuro diferente da ordem atual das coisas seja concretizado. Procuramos demonstrar como a estrutura do romance remete a este caráter, enfatizando principalmente o aprofundamento na condição em que vivem. Outro aspecto destacado é o papel do narrador que funciona antes de tudo como um organizador da narrativa adotando o ponto de vista das personagens, explicitando com isso as suas concepções de mundo. Assim, conseguimos um conhecimento da forma de ser e de agir de um setor da classe dominante portuguesa, um misto de catolicismo e individualismo sempre para manter tudo como está.

Por fim no terceiro capítulo estabelecemos a comparação entre os dois romances a partir da teoria do realismo de G. Lukács. Antes de tentarmos aplicá-la como um modelo, buscamos os seus princípios e seu método para procedermos a uma interpretação das obras considerando-as uma totalidade intensiva, isto é, um mundo com sua dinâmica própria, que se relaciona com a realidade, uma outra totalidade. A obra de arte é considerada como uma unidade de forma e conteúdo na qual aquela é uma maneira deste existir, sendo impossível separá-los. De tal modo que se o conteúdo formalizado diz respeito à realidade, esta deve ser considerada em suas contradições e especificidades históricas, tal como aquela. Em outras palavras, sendo o realismo uma atitude do artista diante da realidade, neste caso, devemos considerar o processo de desenvolvimento capitalista português e brasileiro para compreendermos quais conteúdos estão sendo trabalhados; do mesmo modo, a forma escolhida para estes existirem diz respeito também a esse desenvolvimento. A partir dessas considerações procuramos demonstrar que as inovações formais na maneira de narrar não se opõem a uma figuração realista, antes dão mais força a ela.

1.1 Neorrealismo português, uma problemática cultural

O século XX em Portugal ficou marcado por uma longa ditadura de 48 anos (1926-1974) que se inicia com um golpe militar na república e termina com a Revolução dos Cravos. Esse período pode ser dividido em três diferentes momentos, o primeiro de que vai de 1926-1933, caracterizado como uma ditadura militar; 1933-1968, o Estado novo salazarista, que apesar do afastamento por incapacidade física de sua principal figura Antonio Oliveira Salazar continua vigente por mais alguns anos; 1968-1974 comandado por Marcelo Caetano, mas que continua grosso modo as políticas encetadas durante a vida de Salazar (cf. ROSAS, 2015).

A resistência das forças antifascista que englobavam republicanos, anarquistas, comunistas e socialistas é também uma marca desses longos 48 anos.⁵ Entre os diversos

⁵ Do ponto de vista da resistência, a oposição à ditadura portuguesa pode ser organizada em seis diferentes períodos: “1º: 1926-1931: lutas da resistência armada e adaptação à clandestinidade, coincidindo com a consolidação do regime. 2º: 1931-1941: cisões, recuos e abandonos, a par com a intensificação da repressão e a expansão do fascismo na Europa. 3º 1941-1949: a ‘idade de ouro’ da unidade antifascista, revitalizada pelo impacto da II Guerra Mundial, do crescimento dos movimentos de resistência europeia e pela reorganização do Partido Comunista Português (PCP), que se torna a força dominante da oposição. 4º 1949-1957: sob a influência da ‘guerra fria’ registam-se cisões e abandonos, enquanto o regime recupera da crise da guerra e do pós guerra. 5º 1957-1962: a luta antifascista interna atinge o seu auge, trazendo à superfície novas e vigorosas tendências no seio da resistência: o populismo militar, catolicismo de esquerda e uma intensa atividade insurrecional de caráter civil e militar (guevarismo). 6º 1962-1974: reestruturação gradual das forças oposicionistas em consequência das

campos em que essa luta se desdobra, deteremo-nos naquele que ficou conhecido como neorrealismo, que “se assume fundamentalmente como uma cultura de contra-poder” (VIÇOSO, 2011, p. 26). Nesse sentido é importante mencionar a linha salazarista, derivada do fascismo, da estetização da política e da afirmação de suas “verdades inquestionáveis” da “política de espírito” levada à frente pelo seu Secretariado de Propaganda Nacional que consistia em criar uma imagem mítica da nação e do povo português. O movimento neorrealista se coloca contra isso antes de tudo, seu pano de fundo enquanto cultura de contra-poder é fazer frente no campo da arte a essa mitificação. Entretanto, ele não se constitui como um movimento monolítico, abarcando dentro de si distintas concepções e práticas artísticas que se aglutinam sob a unidade antifascista.

Nosso interesse é o de compreendermos as linhas gerais deste movimento e o seu debate político-estético interno entre diferentes interpretações da teoria social desenvolvida por Karl Marx e Friedrich Engels que apesar das divergências se agregavam pela unidade política antifascista. Isto é, ele se propõe como algo mais amplo que um movimento literário ou artístico, ele

constitui uma problemática, isto é, um questionamento sistemático nos domínios da arte, da filosofia, da ciência e da política [...] é fundamentalmente um movimento político empenhado em soluções transformadoras da sociedade portuguesa. (PITA, 2002, p. 12;14)

Este movimento ganha terreno primeiro no debate teórico tendo como pano de fundo o papel do intelectual diante de uma conturbada realidade marcada por uma crise sistêmica do capitalismo, de 1929, pela ascensão do nazi-fascismo e, especificamente em Portugal, pela consolidação do Estado Novo salazarista. Além disso, a Guerra Civil Espanhola foi também um acontecimento com grandes rebatimentos na intelectualidade portuguesa, segundo Pita (2007, p. 27)

Dizer que a Guerra de Espanha ‘tomou conta das palavras’ é afirmar, como Mário Dionísio numa entrevista, que ‘foi aí que começou o neorrealismo [...], que começamos a tomar uma atitude de oposição activa, de luta política e também de escrita’ significa que o ‘neorrealismo’ tem de facto o seu começo, mais do que qualquer outra, na preocupação de encontrar a relação justa entre a escrita e o acontecimento histórico.⁶

derrotas do período anterior, o boom neocapitalista dos anos 60 e (acima de tudo) as guerras coloniais em África, que se iam revelar como fator decisivo no colapso do regime.” (RABY, 1988, p. 14-15)

⁶ Ainda segundo Pita (2007, p. 27), a guerra civil “varreu a ‘inspiração livresca’ [...] obrigou a perceber de onde vem a poesia, como é que ocorre a *metamorfose em palavras* – isto é, obriga a não substituir o livro pela vida como se a vida fosse o livro verdadeiro”

A grande agitação política e social destes anos, somada à expansão dos Partidos Comunistas pelo mundo como parte da estratégia mundial da revolução da, então, recém-fundada Terceira Internacional, ainda sob a batuta de Lenin, encontrará um conjunto de jovens intelectuais – universitários ou não – que se posicionam à esquerda no campo da cultura. Apesar disso, não há uma força diretiva que propõe a criação do movimento neorrealista, segundo Mário Dionísio:

[...] apenas assim, espontaneamente, da inquietação, da generosidade e da ingenuidade – da fecunda, exaltante, fraternal ingenuidade – desses tantos jovens que foram ao encontro uns dos outros pelo seu pé, irresistivelmente movidos por um mesmo espírito de recusa, uma mesma esperança no homem (que eles sabiam só poder querer dizer: os homens), uma necessidade interior de dizer tudo isso em versos, em romances, em contos capazes de acordarem um país interior para a sua própria realidade nacional. (DIONÍSIO, 2014, p. 11)

A primeira obra considerada como neorrealista será o romance *Gaibéus*, de Alves Redol, publicado em 1939. Entre 1941 e 1944 publica-se a coleção de poesia “Novo Cancioneiro” e entre 1943-1948 a coleção “Novos Prosadores”. Carlos de Oliveira está presente em ambas as coleções, na primeira com o volume *Turismo*, 1942, e na segunda com *Casa na Duna*, 1943.

No que toca ao debate teórico, é possível perceber, desde os primórdios do neorrealismo, a oposição entre duas concepções no interior do marxismo cuja tensão forma a unidade contraditória neorrealista:

1. há uma interpretação historicista do marxismo, detectável em José Rodrigues Miguéis e, principalmente, Bento de Jesus Caraça; [...]
2. há uma interpretação cientista do marxismo moldada pelas interpretações de Bukharine e de Estaline [...]
3. estas duas interpretações definem a identidade ideológica do marxismo e do comunismo portugueses; mas é a segunda interpretação que se torna dominante; [...] (PITA, 2002, p. 79)

Uma das primeiras e principais polémicas se estabelece em 1930, entre o comunista e futuro escritor José Rodrigues Miguéis e a revista *Seara Nova*, por meio de Castelo Branco Chaves. A oposição central aqui consistia entre diferentes concepções de revolução – uma marxista, defendida pelo primeiro, outra de inspiração proudhoniana – que implicava diretamente na ação dos intelectuais.⁷ Para esta última seria necessário “criar e expandir a

⁷ Este debate que ganha força no início da década de 1930 é parte constitutiva das concepções neorrealista. Foge aos nossos propósitos a reconstrução dos diversos momentos dessa trajetória, o fundamental aqui para nosso argumento é o fato de o marxismo aparecer nesse debate como matriz teórica em contraposição às concepções proudhonianas de socialismo, herança da geração realista de 1870 em Portugal. Pita (2002) reconstrói detalhadamente essa trajetória.

influência das *elites* sobre a obtusidade das massas para que o movimento regenerativo da revolução, ‘facto permanente de transformação e melhoramento das sociedades’, possa realizar-se.” (PITA, 2002, p. 47); enquanto que para Miguéis, opondo assim Marx a Proudhon, “os intelectuais têm o dever de passar das afirmações doutrinárias à acção, dos métodos expositivos, da controvérsia lógica para a dialéctica da organização e para a própria organização; das camarilhas, tertúlias e academias para a atmosfera acre e fértil das massas populares” (PITA, 2002, p. 49).

Na mesma perspectiva, Bento de Jesus Caraça estabelece a noção de cultura como um problema central da época, um “eixo de uma concepção de mundo” (PITA, 2007, p. 22) tornada filosofia, história e política pois traz uma perspectiva de futuro a partir da compreensão do passado e das contradições do presente. A função do intelectual, nesse sentido, é a de torná-la algo além de um “simples tópico livresco”, mas de incorporá-la em um processo coletivo para “favorecer que a Humanidade tome consciência de si própria” (PITA, 2002, p. 22; 23). Assim, aparece na arte a capacidade de “gerar comunidade”, e ela pode ser compreendida como um “meio de contágio emocional”, acepção que toma de Tolstói e que se constitui como um dos pressupostos teóricos do neorrealismo.

Nesse aspecto há uma coincidência entre as linhas denominadas historicista e cientista do marxismo português.⁸ Partindo dessa mesma noção, Alves Redol pronuncia a conferência intitulada “Arte”, em 1936, tendo como pano de fundo teórico as concepções de N. Bukharin sobre a arte, compreendida como parte da “ideologia social” que compõe a superestrutura e como um meio de socialização dos sentimentos (cf. PITA, 2007). Além disso, também estão presentes nesta conferência as concepções de G. Plekhanov, sobretudo a contraposição entre arte social e arte pela arte, polémica que se estabelecerá entre os neorrealistas e o presencistas⁹ marcando uma divisão à época entre as duas gerações literárias.

Em linhas gerais a oposição entre os dois movimentos centrava-se principalmente na perspectiva política de cada um.

⁸ É importante a observação de que o esforço neorrealista de desenvolver uma concepção estética a partir do marxismo “não se pode alhear, apesar do isolacionismo cultural a que a ditadura sujeitava os nossos intelectuais, do realismo socialista entretanto proclamado como paradigma estético no Congresso da União dos Escritores Soviéticos (1934), presidido pelo romancista Máximo Gorki. (VIÇOSO, 2011, p. 23).

⁹ “Por seu lado, a obra de Plekhanov é o instrumento teórico adequado para traçar a demarcação entre a ‘arte social’ e as obras modernistas. Leia-se: ‘incapazes de criar algo de belo (tomado no sentido de verdadeiro), não querendo firmar a sua arte na realidade social, no momento que passa, nas lutas que se travam, acolhem-se ao revolucionarismo formalista e criam as escolas simbolista, neoimpressionista, cubista e quantas mais. Encerram-se no ideal subjectivo, na ilusão de que nada existe de real senão o seu Eu, e criam essas caricaturas de arte, incapazes de atingirem a finalidade da obra artística”. (PITA, 2007, p. 26). Tal polémica se expressou também nas páginas da revista *Seara Nova* entre José Régio e Álvaro Cunhal no ano de 1939, trabalhamos mais detidamente essa polémica em nossa dissertação de mestrado, para mais detalhes cf. Yoshida, 2013.

Assim, ao cariz individualista, subjectivista, intuicionista e esteticista da Presença, opunha-se uma concepção de arte empenhada social e politicamente com os neorrealistas [...] onde os presencistas realçavam o homem-artista, enquanto entidade superiormente qualificada pelo ‘fado’ (José Régio), concebendo um eu a-histórico, apesar da História, e desejavelmente autonomizado relativamente às contingências sociopolíticas, os neorrealistas destacavam o artista comprometido politicamente face às encruzilhadas da História. (VIÇOSO, 2011, p. 50)

No entanto, é de se ressaltar que apesar da aparente barreira que tentava se erguer entre as duas gerações havia entre eles muitos aspectos que os distanciaram e alguns que os aproximavam.¹⁰ Isso estava relacionado à própria pluralidade de concepções estéticas que derivam, na verdade, de “concepções diversas do marxismo que, em arte, diversamente se exprimem também” (PITA, 2002, p. 33) do neorrealismo. De um lado, aqueles que defendem a batalha pelo conteúdo e a comunicabilidade da obra como questões primordiais, numa perspectiva documental, quase etnográfica, do romance.¹¹ Por outro, aqueles preocupados principalmente em “como” o artista deveria se expressar, com a técnica e com a forma da obra, sem desconsiderar as conquistas estéticas das vanguardas.

A ‘dualidade peculiar’ que constitui o neorrealismo clarifica-se: 1. a arte é a mediação entre uma realidade que se conhece da experiência vivida e a mesma realidade, agora reconhecida (isto é, mais profundamente conhecida) na sua dimensão histórica contraditória – o seu papel consiste em *tornar consciente*; 2. a arte é mediação entre uma realidade que se conhece da experiência vivida e uma realidade que até aí permanecia desconhecida, mesmo da experiência vivida, porque o seu pressuposto é o de que a arte, *o próprio da arte*, é incentivar à descoberta e à fruição do ainda não sentido – o seu papel consiste em *tornar visível*. (PITA, 2007, p. 36)

Duas das figuras mais destacadas do segundo polo dessa dualidade são Mário Dionísio e Carlos de Oliveira. O primeiro pintor, poeta e também crítico e desde seus primeiros escritos enfatiza a necessidade da relação entre forma e conteúdo na arte.¹² As poesias e romances de

¹⁰ Um exemplo disso está na própria recepção de *Uma abelha na chuva*, quando da sua primeira edição de 1953. Alguns críticos identificados com o presencismo, como João Gaspar Simões, elogiaram diversos aspectos do romance, enquanto outros ligados ao neorrealismo como Óscar Lopes e Amando Bacelar ressaltaram os problemas deste.

¹¹ Essa inclusive é uma das formas pelas quais a obra de Alves Redol é identificada, cf. VIÇOSO, 2011.

¹² Em 1942, publica na revista *Seara Nova* um artigo sobre os romances de Alves Redol, no qual nos traz a seguinte imagem: “Pensa-se hoje muito acertadamente que é impossível apreciar qualquer manifestação literária ou artística fazendo nela a separação de duas coisas a bem dizer individualmente inexistentes e comumente designadas por forma e conteúdo. Evidentemente de acordo. Numa obra de arte, a tal forma deve ser coisa tão do conteúdo, deve ser tão somente apenas a maneira dum pensamento se revelar, tão longa ou curta consoante este o for, tão rica ou pobre consoante este o for, deve ser tão o único processo de fazer viver um pensamento, que impossível será de separar uma coisa da outra. É bastante conhecida a frase que diz *que forma e conteúdo se não podem separar sem ficarem ambas a escorrer sangue*. Para que tudo assim seja, porém não basta o facto de nos resolvermos a não separar uma coisa da outra. Indispensável se torna a que a própria obra seja de tal forma feita

nosso autor também expressam essa posição, principalmente pelo fato de suas obras em prosa não tomar camponeses e trabalhadores como seus protagonistas e menos ainda em uma perspectiva de heróis positivos.¹³ Lembremos que o enredo de *Casa na Duna*, de 1943, gira em torno do drama de Mariano Paulo, proprietário rural ainda vinculado às heranças feudais diante da transformação capitalista da sociedade.

A década de 1950 marca um acirramento entre essas duas concepções artísticas no interior do neorrealismo. Entre os anos de 1952 e 1954 instalou-se aquela que ficou conhecida como a polêmica de “A ponte abstracta” que tomou lugar nas páginas da revista *Vértice*,¹⁴ opondo Antonio José Saraíva e Antonio Vale, pseudônimo de Álvaro Cunhal, a João José Cochofel e Mário Dionísio. Segundo Viçoso (2011, p. 53)

Estavam em causa, nesta polêmica, duas concepções de arte, uma que reafirmava dogmaticamente o ‘primado do conteúdo’, a outra, orientada em função dos parâmetros já manifestados nos textos teóricos de Mário Dionísio [...], fundava-se na articulação dialéctica entre forma e conteúdo.

Importante mencionar que tal polêmica suscitou reações de diversos outros críticos e escritores neorrealistas acerca desta mesma problemática, mas que não se inseriram diretamente no debate da revista *Vértice*. Mencionemos neste sentido o artigo “Elogio do estilo” de Carlos de Oliveira publicado na edição de maio de 1952 em *Ler: jornal de letras, artes e ciência*.

Apesar de tal dualidade estar presente, como vimos, desde o início do neorrealismo, ela aqui ganha um significado maior sobretudo pela conjuntura política marcada por um enfraquecimento na unidade antifascista decorrente da guerra fria e da recuperação do regime

que torne irrealizável essa separação, que seja a própria obra que a impossibilidade. Isto é: indispensável se torna que se trate duma obra de arte.” (DIONÍSIO, 1942, p. 131, grifo nosso)

¹³ As concepções estéticas e artísticas de Carlos de Oliveira foram sintetizadas em “Almanaque literário”, publicado em *O aprendiz de feiticeiro*. Ali diz o seguinte:

“[...] E a língua em que se escreve mais aprofundada, por muito que certa teorização postule o desprezo da forma e exija mesmo em detrimento dela verdades como punhos ao romance, ao poema. Sim senhor. Mas o que vem a ser uma obra de arte sem qualidade e independência artísticas? Sem o equilíbrio difícil, criador, entre as verdades e as palavras que as dizem?

Nós, escritores, trabalhamos com palavras. Não nos é lícito ignorar que podem ser uma arma de força terrível ou terrivelmente frágeis. Podem apoucar as verdades ou revelar-lhes os gumes mais finos e luminosos. O nosso ofício consiste em escolher as palavras, utilizá-las no momento exacto, atenuá-las, engrandece-las, dominá-las. E o que são as palavras? Língua, linguagem, povo, oralidade, escrita, herança literária. A reestruturação da técnica narrativa ou poética tem de conhecer até ao pormenor a matéria de que se serve. Ou então, a literatura é uma batata.” (Oliveira, 1992, p. 467-468)

¹⁴ O nome de tal polêmica é o título de um dos textos de Antonio José Saraíva publicado em 1954, em *Vértice*, no qual de forma alegórica criticava aquilo que considerava desvios formalistas por parte de alguns autores neorrealistas. Trata-se de um grupo de engenheiros que constroem uma ponte segundo as mais avançadas técnicas da época, mas que, no entanto, não liga uma margem do rio a outra, sendo assim inútil enquanto ponte. (cf. SARAIVA, 1954)

salazarista no II pós-guerra (cf. RABY, 1988), que causa uma “profunda mutação do campo intelectual português a partir de 1949” (PITA, 2007, p. 39). Mencionemos entre outros fatos o início da guerra fria, a violenta ofensiva do salazarismo contra o Partido Comunista Português e o amadurecimento de outras formas de expressão artística como o surrealismo, existencialismo o novo romance etc. (cf. VIÇOSO, 2011; PITA, 2007).¹⁵ Instaura-se, assim, uma crise no movimento neorrealista principalmente com a manutenção da perspectiva que reafirmava o primado do conteúdo desconsiderando as alterações formais. Para Antonio Pedro Pita, com essa polêmica implode-se a unidade interna do neorrealismo; para Victor Viçoso (2011, p. 57-58) “nas décadas de 50 e 60, o bolor ia corroendo os tempos heroicos do neorrealismo, mas o real, aparentemente estagnado sob as brumas de uma ditadura que parecia não ter fim, de facto ia mudando e foram surgindo novas formas de o escrever.” Apesar disso, até a década de 1970 ainda é possível falar de neorrealismo.

Interessante notar que a publicação de *Uma abelha na chuva* ocorre em 1953, justamente no período da polêmica mencionada. Sem incidir diretamente neste debate, este romance de Carlos de Oliveira suscita opiniões críticas de diversas correntes, como já mencionamos anteriormente. Gostaríamos de destacar, no entanto, a “rescensão crítica” de Armando Bacelar que aparece nas páginas da revista *Vértice* em 1954, pois além de estabelecer “com nitidez o padrão reticente da recepção da crítica neorrealista ao romance” (SILVESTRE, 2003, p. 37), ela suscita duas reações por parte do autor: a primeira é uma resposta publicada no número seguinte da revista; a segunda é a de considerar parte dos argumentos do crítico quando da reescrita da obra. Sem entrar nos meandros e polêmicas das posições deste crítico, gostaríamos de destacar as restrições de Bacelar a *Uma abelha na chuva*: para ele a realidade figurada por Carlos de Oliveira é historicamente ultrapassada, e remetem à “pura intriga e [...] puro enredo Camilianos” (BACELAR, 1954, p. 380); o autor abusa de “suas reais qualidades de estilista, e por vezes, chega a ser evidente a preocupação de escrever bem” (BACELAR, 1954, p. 380); por fim, ressalta um “pendor romântico” por parte do autor pela correspondência entre os momentos de tensão dramáticos e “cataclismos naturais”.

Vejamos o segundo ponto de sua crítica: o abuso das qualidades de estilista. Na réplica concedida a Bacelar, ele transcreve alguns trechos que segundo ele são exemplares deste seu

¹⁵ Para Pita (2007, p. 41): “No plano da arte, a consequência maior é, porventura, a radicalização, ou reavaliação radical, do próprio conceito de ‘real’. [...] O ‘real’ e a arte que queira manter uma relação com o real (ou a vida) são progressivamente cada vez menos pensáveis no interior de um campo neorrealista definido por dualidades constituintes que dificilmente respondem a novas interpelações, como as do surrealismo, do abstracionismo ou da subjectividade inerente à ficção de tendência existencial”.

abuso, ao que notamos que estes não figuram mais na 4ª edição, revista, do romance publicada em 1969 e considerada por Carlos de Oliveira como definitiva. É importante lembrar que após a publicação de *Uma abelha na chuva*, em 1953, o autor submete a sua obra a uma incansável revisão que culmina na reescrita de algumas de suas obras, bem como a exclusão de outras.¹⁶

Não é escopo de nossa pesquisa realizar um cotejo entre as primeiras edições e as versões revistas das obras, o que em si já constituiria assunto para outra tese, mas gostaríamos de ressaltar que apesar da aberta discordância com relação às restrições do crítico, o escritor considerou-as nesse processo de reescrita.¹⁷

Vale mencionar um prefácio redigido por Carlos de Oliveira para a quarta edição, revista, de *Uma abelha na chuva*, mas nunca publicado. Neste pequeno texto inédito o autor comenta o seu longo silêncio após a publicação da primeira edição do livro, segundo ele motivado por uma necessidade interior de acerto de contas consigo mesmo:

Certas obras, e *Uma abelha na chuva* pertence a essa espécie (não vale a pena agora averiguar porquê), nascem para servir de prelúdio ao silêncio. O escritor tem o seu purgatório particular à espera: escrever, rasgar, reescrever, até à sufocação, ao ar rarefeito, à insónia. Um ajuste de contas inadiável consigo mesmo, melhor, com as palavras. Sem dúvida há autores felizes, abundantes, que se não dilaceram com estes problemas ou os resolvem continuando a publicar. E ainda bem, para eles, para nós. Mas o caso aqui é outro: o dum escritor no purgatório da sua linguagem. Quando lá desce, das duas uma, ou é para preparar voluntariamente o suicídio ou algumas páginas de salvação, o que só mais tarde será apurado. (OLIVEIRA, 1969)

Na sequência, ao dar notícia de que esta nova edição aparece diferente das anteriores, com “retoques mais extensos” (OLIVEIRA, 1969), ele coloca o impasse do escritor que relê e reescreve sua obra:

[...] Desde que não desfigure de modo irremediável um texto inicial, correspondente a determinado período literário, social, político, estético, o autor entende que pode mexer-lhe à vontade e sem remorsos, que pode procurar melhorá-lo, aproveitar uma ou outra sugestão demasiado sucinta e desenvolvê-la, eliminar certas excrescências evidentes, embora saiba que a fidelidade às coordenadas originárias lhe limita bastante o uso da sua técnica actual, porventura mais evoluída. Tal fidelidade, no entanto, conta muito porque fugir-

¹⁶ Segundo Silvestre (2003, p. 13-14): “[...] Oliveira faz entrar a sua obra, a partir de 1950-53, num interminável processo revisionista, que na ficção tem os seus momentos marcantes em 1964, data da publicação da 3ª edição, revista, de *Casa na Duna*; em 1969, com a 4ª edição, revista, de *Uma abelha na chuva*; e em 1970, com a 3ª edição, refundida, de pequenos burgueses [...]”

¹⁷ Interessante notar que esse movimento de releitura e reescrita da obra apresenta-se também em outros autores neorrealistas, como Alves Redol, em seu livro *Avieiros*, cuja 5ª edição publicada em 1968 difere bastante da primeira de 1942 (cf. SEIXO, 2012, p. 31-54).

lhe seria, além do resto, simular nesta época de rápidas transfigurações uma “modernidade” que não era então a sua. (OLIVEIRA, 1969).

Antes de chegar ao texto aparentemente definitivo deste prefácio,¹⁸ o autor esboçou – e conservou em seus arquivos – no mínimo quatro outras versões, sendo que na manuscrita datada de 9 de fevereiro ele apôs a seguinte nota, datada de 14 de fevereiro:

Nota: este esboço para um prefácio à 4ª edição de *Uma abelha na chuva* foi posto de parte, porque afinal não concordo com o que escrevi... O autor tem o direito de “desfigurar” os seus próprios livros. Desenvolverei um dia destes os argumentos a favor desta tese. Aliás, uma nova versão de “Pequenos burgueses”, ainda inédita, e que data de 1964, mais ou menos, creio que causará um pequeno escândalo por isso mesmo. A minha hesitação em publicá-la desaparece agora rapidamente

14 de fev. 1969.

A contradição entre o “direito de desfigurar os seus próprios livros” e “a fidelidade às coordenadas originárias” é ainda uma questão não solucionada por ele em *Uma abelha na chuva*, que, no entanto, como indica a nota e a própria história da publicação foi resolvida em *Pequenos burgueses*.¹⁹

Este processo de reescrita ocorre após a polêmica interna do neorrealismo, o que nos demonstra tanto sua importância no âmbito do ofício literário dos escritores – para além de Carlos de Oliveira, Alves Redol redige e publica um prefácio para a edição de 1965 de *Gaibéus* no qual revê alguns dos seus pontos de vista, sobretudo aquilo que chamou de batalha pelo conteúdo – e a tentativa por parte de alguns autores de manter o neorrealismo vivo.

Com isso, parece-nos acertada a afirmação de Antonio Pedro Pita de que o neorrealismo não é apenas um movimento estritamente literário, mas “constitui uma problemática, isto é, um questionamento sistemático nos domínios da arte, da filosofia, da ciência e da política.” (PITA, 2002, p. 12). Além disso, a dualidade de concepções com relação à arte também nos impede de afirmar a existência de um único programa artístico para todo movimento, o que havia de unidade era a política, a perspectiva antifascista (cf. PITA, 2012); claro está que havia uma tentativa de se impor uma visão hegemônica de arte, respaldada justamente nas organizações que eram sustentáculo dessa unidade, nomeadamente o Partido Comunista Português, com os tributos que teve de pagar ao stalinismo no campo

¹⁸ Tivemos acesso às diferentes versões deste prefácio que constam do espólio de Carlos de Oliveira que se encontra disponível para pesquisa no Museu do Neorrealismo, localizado em Vila Franca de Xira. Esta versão da qual retiramos os trechos citados é a que está datilografada, com correções pontuais feitas à caneta; todas as outras são manuscritas com anotações como “reescrever estas duas páginas”.

¹⁹ Um estudo comparando a primeira e a terceira edição de *Pequenos burgueses* foi realizado por Maria Aparecida Santilli, 1979.

teórico e cultural. Não obstante, posições como as de Mário Dionísio, Carlos de Oliveira e João José Cochofel tiveram espaço no interior do movimento e puderam se constituir, por sua prática crítica e artística, em referências neorrealistas.

1.2. O Romance de 1930

Nesta parte, buscaremos recuperar, de modo breve, principalmente o sentido estético e político do movimento modernista brasileiro em seus dois momentos, tal como os interpretaram Antonio Candido e João Luiz Lafetá. O nosso intuito aqui é situar Graciliano Ramos no contexto histórico e literário que vivia e perceber como sua trajetória literária se afasta, no campo formal, da corrente predominante dos anos 30, marcada pela “rotinização” e diluição das conquistas estéticas dos primeiros anos, que mantém “um arcabouço neo-naturalista” (LAFETÁ, 2000, p. 35), sem contudo se distanciar da perspectiva da “literatura na revolução”. Nossa hipótese é que *Angústia* sintetiza as preocupações estética e ideológica do modernismo, pois incorpora as técnicas literárias das vanguardas – pensemos no monólogo interior como estruturante da narrativa – ao mesmo tempo que formaliza as contradições vividas por um membro dos estratos da oligarquia que perderam seu poder com o processo de consolidação do capitalismo no Brasil.

Concordamos com a avaliação de Candido de que a principal preocupação desse autor são as situações humanas e que seus “romances são experiências de vida ou experiências com a vida [...] cada um dos seus livros procura direção diversa da anterior como análise da vida” (CANDIDO, 2006a, p. 93-94). Numa necessidade interna de expressão, ele extravasa os gêneros com os quais trabalha a partir de inovações formais, como é o caso de *Angústia*; essa sua marcha o leva a abandonar a forma romance, pois não encontrou nela “possibilidades que esgotassem a sua necessidade de expressão.” (CANDIDO, 2006a, p. 99), passando para a confissão.

São vários os pontos de aproximação e distanciamento possíveis entre o modernismo brasileiro – principalmente após 1930 – e o neorrealismo português. Uma característica constitutiva da nossa literatura é o seu caráter empenhado, tal como o compreende Antonio Candido em sua *Formação da literatura brasileira*. No movimento neorrealista português, isso aparece como resistência ao fascismo e numa perspectiva de elaborar uma cultura de contra-poder; aqui na ruptura com uma “linguagem bacharelesca, artificial e idealizante” que expressava “a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder” (LAFETÁ, 2000, p. 21), em busca de uma expressão e um conhecimento da realidade brasileira por meio da

utilização da linguagem coloquial, por exemplo, mas também da valorização das manifestações culturais populares regionais. O que se relacionava estreitamente com as transformações econômicas, sociais e políticas²⁰ em curso que resultariam na consolidação do capitalismo dependente.

Segundo Candido, é possível afirmar que a evolução da vida espiritual brasileira se rege pela dialética do localismo e cosmopolitismo, isto é, uma “[...] tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão)” (CANDIDO, 2000, p. 110). No caso do modernismo ao “tomar das vanguardas europeias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem [...] como processo desmascarador da linguagem tradicional” (LAFETÁ, 2000, p. 22), operou-se um “desrecalque localista” trazendo à tona elementos populares próprios das culturas indígenas e africanas que não tinham espaço na produção artística acadêmica, bacharelesca.²¹ Eis aí uma especificidade do processo brasileiro, pois ao valorizar estes aspectos em sua proposta estética “de um só passo, rompia com a ideologia que segregava o popular – distorcendo assim nossa realidade – e instalava uma linguagem conforme a modernidade do século” (LAFETÁ, 2000, p. 23).

Este desrecalque não se operou apenas no plano da forma ou dos processos artísticos, mas também com relação ao conteúdo numa valorização da variedade cultural brasileira, cuja melhor expressão é a pesquisa de Mário de Andrade, mas também das contradições próprias da formação social brasileira, retratadas por Oswald, por exemplo, no poema “Pobre alimária”.²² “As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*.” (CANDIDO, 2000, p. 120). Estaríamos aqui ainda no terreno da “consciência amena de atraso, correspondente à ideologia de ‘país novo’” (CANDIDO, 2006, p. 172) por parte dessa intelectualidade.

Depois da Revolução de 1930, com o rearranjo das classes dominantes e aquilo que Florestan Fernandes (2006) denomina como a configuração do poder burguês e da dominação burguesa no Brasil, há uma alteração no modernismo, para Lafetá (2000, p. 29):

²⁰ Para Lafetá (1994, p. 478): “[...] a lenta conquista da fala coloquial, cotidiana representou para os modernistas uma aproximação concreta da realidade brasileira, vivida não como mito tecnológico ou, pelo contrário, como mito primitivista, mas como redescoberta de um complexo de vida cultural em que moderno e arcaico se misturavam supreendentemente.

²¹ Segundo Candido (2000, p. 121): “[...] no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente [...] O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. [...]”

²² Para uma brilhante análise deste poema ver o ensaio “O bonde, a carroça e o poeta modernista” de Roberto Schwarz.

[...] enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês), mas também no rumo das posições conservadoras e de direita (literatura espiritualista, essencialista, metafísica e ainda definições políticas tradicionalistas, como a de Gilberto Freyre, ou francamente reacionárias, como o integralismo)

Essa alteração marca a passagem para aquilo que Candido denominou como “presciência do atraso”. Um aspecto importante a ressaltar, que pode ser depreendido da citação de Lafetá, é o fato de o modernismo não se restringir apenas à literatura, mas abarcar as diversas manifestações da intelectualidade. No entanto, é fundamental considerar a especificidade brasileira daquela: “Diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, mais do que filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito.” (CANDIDO, 2000, p. 130).²³ Assim,

A força do Modernismo reside na largueza com que se propôs a encarar a nova situação [as transformações econômicas e sociais] facilitando o desenvolvimento até então embrionário da sociologia, da história social, da etnografia, do folclore, da teoria educacional, da teoria política. (CANDIDO, 2000, p.134).

É nesse sentido também que podemos compreender o caráter de conhecimento da realidade brasileira propiciado pela literatura dos anos 30, sobretudo na prosa, que precede o desenvolvimento desta consciência nos campos teóricos da sociologia, economia e política. (cf. CANDIDO, 2006).

Ainda sob a dialética do localismo e cosmopolitismo, o romance e o conto no Brasil também assumem um caráter por um lado neorrealista ou neonaturalista voltado a retratar as reais condições de vida dos trabalhadores, e por outro caracterizado por um alheamento da realidade procurando um refúgio na interioridade – questões semelhantes às enfrentadas pelos neorrealistas em Portugal, como vimos anteriormente. No entanto, a incorporação das questões vindas dos países do centro do capitalismo ocorre não mais como uma mera “transposição, mas como manifestação de uma solidariedade cultural intensificada” (CANDIDO, 2000, p. 125). O caráter dependente de nossa literatura em termos de quadro de expressão assume, com a produção literária do modernismo, um caráter de participação,

²³ Ou ainda: “[...] o espírito da burguesia brasileira se desenvolveu sob influxos predominantemente literários, e a sua maneira de interpretar o mundo circundante foi estilizada em termos, não de ciência, filosofia ou técnica, mas de literatura. [...]” (CANDIDO, 2000, p. 133)

principalmente pelo “afinamento dos instrumentos recebidos” (Candido, 2006, p. 183), das técnicas de expressão realizado pelos nossos autores.

Refletindo sobre os romances produzidos nos anos 1930, Graciliano Ramos expressa preocupações nesse sentido que podemos ver formalizadas em *Angústia*. Em texto de 1937, a propósito de uma suposta divisão entre escritores do sul e do norte, ele a enxerga a partir de uma outra perspectiva enfatizando a ligação dela com a realidade: “O que há é que algumas pessoas gostam de escrever sobre coisas que existem na realidade, outras preferem tratar de fatos existentes na imaginação [...]” (RAMOS, 2005, p. 191) e conclui:

Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. Põem essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literários excelente como tapeação. Não admitem as dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda. Não toquemos em monturos. (RAMOS, 2005, p. 192)

Ao mesmo tempo em outro artigo ele estabelece ressalvas com relação a uma linha predominante para se chegar a essa expressão áspera que por mais vinculados que estivessem à sua realidade, deixavam de lado importantes aspectos na composição de seus personagens, o que ele chama de “fator econômico no romance”:

Testemunhas do conflito em que se debatem o capital e o trabalho, os romancistas brasileiros nos apresentam ora o capitalista, ora o trabalhador, mas as relações entre as duas classes ordinariamente se percebem. Temos de um lado hábitos elegantes, sutilezas, conversações corretas, nada parecidas às que ouvimos na rua, insatisfação, torturas complicadas que a gente vulgar não pode sentir; do outro lado, bastante miséria, ódio e desejo de vingança [...] *Ignoramos, porém, se os sofrimentos daqueles homens requintados têm uma origem puramente religiosa ou se eles criam desgostos por falta de ocupação.* (RAMOS, 2005, p. 365, grifos nossos)

A passagem grifada parece ser justamente o movimento que o autor realiza em *Angústia*, procurando as origens de seus sentimentos nas relações entre classes, como procuraremos demonstrar adiante. Essa maneira de enraizar o personagem na realidade não faz com que suas questões subjetivas estejam fora do mundo, como “almas longe da terra, soltas no espaço”.

Assim, apesar da conhecida e reiterada posição de Graciliano com relação ao modernismo, ele se constitui como uma das principais expressões desse processo de “desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia” que tem seu ponto alto em

Angústia, como procuramos demonstrar nesta tese. Concordamos com Lafetá (1994, p. 482) que se a utilização dos recursos de vanguarda nesse romance se relaciona com as necessidades internas de expressão do escritor alagoano, “nem assim podemos negar que a dimensão modernista esteja lá presente, ajudando a compor a sua modernidade”.

2. Ressentimento de classe e imobilidade no presente: uma leitura de *Angústia*

Em *Angústia*, terceiro romance de Graciliano Ramos, conhecemos a história de Luís de Silva, um homem de 35 anos que vive em um bairro habitado por trabalhadores na cidade de Maceió; para garantir sua sobrevivência revisa textos e redige documentos em uma repartição pública, escreve artigos encomendados para um dos principais jornais da cidade, além de vender sonetos que compôs quando jovem.

Ele descende de uma família de proprietários rurais da época da escravidão que, com o passar do tempo, entra em decadência. O poder, que se perde, e a violência, elemento estruturante da forma de dominação no Brasil de então – mas não só –, são dois elementos centrais na experiência de nosso protagonista. Ele carrega consigo uma forte herança que se faz presente pela constante rememoração do passado e pela sua forma de agir e de pensar. As lembranças do prestígio de Trajano, seu avô, se mesclam com a decrepitude de seus últimos dias. Esta, em termos sociais, fica como legado e é uma das razões que o coloca em uma posição subalterna na cidade, que o faz viver como “um percevejo social”.

Com relação à presença da violência em sua formação, pode se recordar suas experiências de aprendizagem na escola, onde levava palmadas de seu Antonio Justino, e na lagoa quase sendo afogado por seu pai que assim tentava ensiná-lo a nadar. Além disso, há também uma familiaridade com a morte à qual é exposto desde criança, tanto pela sua convivência com os cangaceiros que protegiam e realizavam serviços para seu avô – faziam “justiça” – como quando via uma procissão em que se levavam pessoas mortas em uma rede branca ou em uma rede vermelha, a depender de como morrera. No segundo caso, o cortejo era seguido pelo criminoso, preso pelos “cachimbos” e encaminhado para a cadeia local; geralmente era um cangaceiro que inspirava medo, respeito e algum fascínio em nosso protagonista.

Esta história nos é contada pelo próprio Luís da Silva, que se põe a escrevê-la depois de se recuperar dos abalos subjetivos decorrentes do assassinato de Julião Tavares. A narrativa, composta sob um conturbado estado mental, ganha ares de confissão, como se fosse para justificar o que fizera. Ela se constitui por lembranças da infância e da juventude, pelo relato dos fatos recentes que o envolviam e que engendram o processo de escrita. A gota d'água que desencadeia a perturbação interior de nosso protagonista é uma frustrada

experiência amorosa com Marina, sua vizinha. Depois de alguns encontros noturnos às escondidas no quintal sob a mangueira, de uma promessa de casamento, do empenho das poucas economias de Luís para o enxoval do casal, de um desentendimento sobre como e em que gastar o dinheiro – Marina compra itens caros que são vistos como luxo pelo noivo – ela se afasta e se deixa seduzir por Julião Tavares, bacharel, filho de ricos comerciantes da cidade. Este, sim, pode dar a ela – e à sua mãe também – muitos presentes; leva-a ao cinema e ao teatro para exibí-la publicamente, o que lhe trazia certo prestígio. Após conquistá-la e atingir o seu objetivo – “deflorá-la” – ela engravida e ele a abandona.

Tais fatos fazem com que a subjetividade de Luís se torne um caos não só pela paixão ou desejo frustrado que Marina despertara nele, mas também pelo fato de a figura de Julião encarnar tudo aquilo que ele não é, mas queria ser em termos de privilégios, de poder econômico e também nas relações com as mulheres. Nosso protagonista procura uma forma de superar isso e a encontra, aparentemente, no assassinato do bacharel. A relação entre os dois personagens se desdobra em paralelo, num constante movimento de aproximação e afastamento, enfatizando as diferenças entre eles: a frustração de um e o triunfo do outro.

A narrativa composta pelo nosso protagonista nos permite acompanhar, entre muitas idas e vindas, o nascimento, o desenvolvimento, a materialização e o posterior relato de sua ação. Aparentemente essa poderia ser apenas uma história de um crime passionai, mas há alguns elementos que a tornam muito mais que isso. O principal aspecto diferenciador é a forma pela qual ela se estrutura: um monólogo interior que a torna uma anatomia do processo psíquico e social que leva Luís a assassinar Julião e é marcado não apenas pela frustração amorosa, mas também pelo *ressentimento de classe*.²⁴ Em sua confissão, ele se expressa espontaneamente, sem ter que obedecer ordens de agentes exteriores, ou seja, regido apenas por si próprio, por seus sentimentos, o que não ocorre quando o ato de escrever está relacionado ao seu trabalho.

Lembre-mos que a escrita é parte determinante das atividades de Luís, seja opinando sobre o que lê, seja vendendo o que escreveu. No entanto, ela não lhe proporciona nem os meios financeiros para atender às “necessidades” de Marina, nem lhe possibilita expressar livremente suas ideias ou seu estilo. Ele tem de vender seu trabalho com as palavras

²⁴ Devemos ter presente que a decadência da família de Luís da Silva, a perda do prestígio que gozara seu avô é determinante na sua experiência e em sua escrita, será isso em boa medida que dará o tom da ação e da narrativa de Luís. Assim, parece-nos precisa a definição de Maria Rita Kehl (2007, p. 222), sobre uma das facetas do ressentimento que “[...] também viceja entre grupos ou classes que perderam seus privilégios históricos, sobretudo em se tratando dos herdeiros da geração dos conquistadores, que consideram seus privilégios como direitos adquiridos [...] Os ressentidos que perdem seus privilégios julgam a nova classe em ascensão como usurpadores de seus direitos naturais”. Ele parece estar presente como uma força histórica em *Angústia*, voltaremos a isso mais adiante.

– artigos para o jornal e sonetos – para complementar o salário da repartição; para além da questão financeira, essa relação de venda faz aflorar contradições entre suas convicções e os seus escritos feitos sob encomenda tanto no conteúdo quanto na forma: a literatura aproxima-se, para ele, da prostituição.

Por outro lado, Julião Tavares goza de situação financeira bastante folgada, apesar de não descender de uma família tradicional; ele não precisa se preocupar com o dinheiro para o aluguel, nem com os gastos de Marina: os satisfaz sem problemas; é reconhecido bacharel e poeta entre a intelectualidade local, menos por suas qualidades literárias e mais pelos elogios que rasga a todos, e sobretudo pelo *status* que ocupa na sociedade. O dinheiro e a literatura que figuram como problemas fundamentais para Luís aparecem equacionados na vida de seu antagonista.

O narrador-personagem almeja tal posição social, mas está distante dela. A conduta de Julião marcada pelo engodo, mas respaldada pelo dinheiro da família causa-lhe repulsa; esta, contudo, não se restringe a esse indivíduo, mas se estende ao estrato da classe social a que pertencem outros tantos Juliões. Em termos intelectuais e literários o comerciante é superficial, tem um discurso excessivo, laudatório, baseado em chavões que não significam muito. Em termos econômicos, enriqueceu pelo comércio num processo social em que parte da antiga oligarquia foi desalojada da posição privilegiada que gozava. Estamos diante da contradição das classes dominantes na consolidação do capitalismo dependente, periférico que tem como força principal as oligarquias rurais que se coligam com setores economicamente emergentes no comércio. Os estratos daquela que não se adaptaram, entraram em decadência.

Luís, no entanto, convive com essas pessoas, frequenta os mesmos espaços que elas, o que aumenta ainda mais esse seu ressentimento, sobretudo por saber dos mecanismos que mantêm essa lógica e por inclusive estar enredado nela. Diferentemente desses bacharéis, nosso protagonista conhece o ofício da escrita; isso fica entrevisto tanto naquilo que ele diz – recordemos suas avaliações de romances e obras que lê – quanto no que faz, veja-se a própria forma da narrativa que compõe; pensemos, por exemplo, na maneira como ele tece e articula os diferentes tempos históricos em sua escrita que se sobrepõem e formam um todo coeso. Por ora, notemos que o “espírito de contradição”²⁵ é algo perene e fecundo na vida, no pensamento, na conduta e na narrativa de Luís da Silva.

²⁵ A expressão é do próprio Luís da Silva ao falar de si e de suas opiniões que são “fragmentadas, instáveis e numerosas.” (RAMOS, 2011, p. 59). Interessante notar que essa passagem do romance trata da invasão de Julião no mundo e na vida de nosso protagonista, que atrapalhava a dinâmica das relações estabelecidas entre Luís e seus amigos. Além disso, o exemplo utilizado para descrever seu espírito de contradição é justamente o tema da revolução no Brasil: enquanto Moisés afirma a possibilidade desta, ele discorda, mas segundo ele mesmo: “O

2.1 Sombras e luzes: limites entre realidade e ficção

No que toca a esta última, ela se desencadeia a partir do assassinato de Julião Tavares e logo no primeiro parágrafo já temos um anúncio, um aviso, com relação ao que estamos por ler:

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. (RAMOS, 2011, p. 21)²⁶

Estamos diante de um texto escrito por alguém perturbado por sombras e para quem os limites entre seu mundo interior e o exterior são imprecisos, se misturam; tudo o que é narrado por Luís da Silva está impregnado delas e da confusão entre imaginação, no caso ficção, e realidade. Devemos ter em conta que a literatura e o ato de escrever ocupam papel central na vida de nosso personagem seja como seu trabalho para sobrevivência, seja como “paixão”. Logo, as notas que ele nos entrega não foram tecidas aleatoriamente; por trás de sua aparente desordem há uma lógica que faz desse escrito uma tentativa de organizar o “caos interior” do protagonista, como aponta Antonio Candido (2006a). Esse é o alerta que abre o livro.

Em outras palavras, a escrita é a maneira que o narrador encontra para expressar sua angústia, esta se incorpora na estrutura da obra que compõe:

Na realidade, nojo, inércia e desespero são características de Luís da Silva, mas se estendem por todo o livro porque ele assimila o mundo ao seu mundo interior. Na crispada corrente da narrativa, todos se dispõem como projeção dele próprio: a miséria dos outros é a sua [...]. (CANDIDO, 2006a, p. 50)

mencionemos, por exemplo: a fragmentariedade estrutural, com idas e vindas no entrecho que dão a impressão de imobilidade; a preponderância de sua subjetividade, de suas reflexões na narrativa; a forma como narra tanto os fatos que o levaram a assassinar Julião, as suas lembranças da infância e de sua tentativa de ganhar a vida na cidade grande, quanto à maneira pela qual percebe a si e aos outros. Esses seus sentimentos contaminam todo o mundo à sua volta.

que eu queria era convencer-me de que não tinha razão. Desejava que Moises estirasse argumentos e seu Ivo se revoltasse (RAMOS, 2011, p. 59). Ou seja, essa afirmação está estreitamente vinculada à sua condição de subalterno que não figura entre os dominantes e tampouco tem inserção entre os de baixo, como seu Ivo, para conseguir contribuir para a transformação. Trataremos disso nas seções seguintes deste capítulo.

²⁶ Trabalhamos com a edição preparada por Elizabeth Ramos em 2011 em comemoração aos 75 anos da publicação do romance *Angústia*. Daqui para diante, o citaremos como A.

Emaranham-se, também, passado, presente e futuro; o tempo cronológico cotidiano, marcado pelo canto do galo ou pelo movimento do sol – mas raramente pelo relógio que quase sempre está parado –, e o da sua subjetividade, que o afasta da realidade imediata e lhe permite aproximar tempos históricos distintos: sua infância, marcada pela lógica dos conflitos rurais entre os coronéis na disputa de terra, pela boa situação financeira de seu avô, do que decorria certo prestígio social, pela ação dos cangaceiros que o protegiam emboscando inimigos, mas que também eram afáveis e companheiros; sua juventude, em que a decadência da família o obriga a deixar o campo e lhe traz a possibilidade de utilizar o saber letrado para sobreviver, o faz migrar para cidade grande em busca de oportunidades de trabalho; seu presente, no ambiente urbano em que é apenas um funcionário público lotado em uma repartição qualquer, um articulista por encomenda elogiando ou criticando coronéis que não foram tomados pela decadência, um “percevejo social” sem muito reconhecimento, que se senta atrás da porta do café frequentado por bacharéis e encolhe as pernas para não incomodar ninguém. Sua perspectiva de futuro consiste em tentar arranjar um casamento e levar uma vida ordinária, que fica empenhada na sorte de ganhar na loteria e se arranjar financeiramente.

Esse tempo subjetivo é preponderante na narrativa e marca o sentimento de imobilidade do personagem, como se ele estivesse preso a essa condição de subalterno, sem dinheiro e frustrado amorosamente, algo o impede de superá-la. A base real disso é o desejo que Marina, moça pobre, sente por pela ostentação e pelo luxo, impossível a Luís; some-se a presença de Julião, que além de poder propiciar isso a ela é a expressão aparente das forças que levaram nosso protagonista à sua situação atual. O andamento do enredo se dirige no sentido de Luís construir para si – em seu pensamento, e também na realidade – o assassinato de Julião como forma de vingança contra sua decadência. No entanto, em vez de resolver seus problemas, lembremos que o narrador sabe da existência de muitos outros Juliões, isso o deixa doente e o joga em um “delírio enorme”, que constitui a última sequência do livro e remete ao início da escrita das notas que estamos lendo. A sua ação não altera sua posição social nem alivia suas angústias, ele está imobilizado nesse eterno presente, ele se aprofunda nessa sua condição de subalternidade. Ele se move tal como um parafuso – para usar uma imagem do próprio Luís da Silva – fazendo voltas sobre si, em sua subjetividade, na confusão dos tempos históricos que o deixam imóvel, preso onde está. A morte de Julião não é, contudo, o fim da organização social que o faz subalterno; não é a forma de desafogar seus desejos com relação à Marina; não é a forma de poder abandonar completamente a escrita por encomenda, a prosa certinha que o enjoa; no entanto, é ela que desencadeia o processo de

escrita do que lemos. A contradição que não se resolve na realidade pode, no entanto, ser formalizada.

A narrativa é composta pelas notas que Luís redige para si, aparentemente procurando justificar as razões que o levaram a assassinar Julião. Considerando a importância da escrita para a vida de nosso narrador e por ele desempenhá-la sempre obedecendo demandas exteriores, tanto temáticas quanto formais, essa confissão é uma novidade. Aqui ele expressará os seus sentimentos e angústias, uma necessidade interior, sem precisar seguir este ou aquele padrão de escrita, tal como ocorria em seus artigos para o jornal. Escrevendo ainda não totalmente reestabelecido das consequências do crime, passado e presente se misturam, assim como ficção e realidade, o mundo é quase uma extensão da subjetividade desordenada do narrador que “tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo” (CANDIDO, 2006a, p. 56-57).

Essa relação entre a vivência, a percepção da realidade objetiva e o mundo interior faz com que os limites entre o real e a imaginação sejam cada vez menos nítidos; diz o narrador logo após ver Marina se derretendo para Julião:

[...] Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo quero olhos. Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso e como sou besta! [...] *Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba.* (A, p. 89, grifos nossos)

A referência ao ofício de escritor é clara na passagem acima, assim como a contradição entre a realidade exterior e o mundo interior. É neste último que Luís constrói a Marina de seus sonhos, com quem planeja se casar – “Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela” (A., p. 78-79) – que, no entanto, é diferente da mulher real, que se interessa pelo dono da Tavares e Cia. É como se houvesse uma contraposição entre ficção e realidade; como se os empenhados na primeira não conseguissem perceber as nuances da segunda, tamanha sua imersão em um mundo criado. Uma questão decorrente disso, e presente na narrativa de Luís, é o fato de que ambos os mundos não correm em paralelo, antes se entrecruzam e se abalam, tal como mencionado pelo narrador.

Parece-nos estar aí um dos prováveis motivos da frustração de Luís: o mundo e as pessoas que ele constrói em seu pensamento não têm correspondência completa com a realidade. Esta, a objetividade, se sobrepõe e destrói seu pequeno mundo. A sua condição de classe é um permanente obstáculo à consolidação de seus desejos e anseios sexuais, intelectuais e políticos; preso a um limbo entre os de baixo e os de cima, não se identifica com

nenhum dos dois estratos, mas transita entre eles. Ao mesmo tempo que almeja ter o dinheiro e o prestígio de Julião, quer se convencer das ideias de Moisés sobre a possibilidade de os trabalhadores tomarem o poder. Entretanto, não se identifica com estes seja pela aparência, seja pelas palavras, há uma impossibilidade de comunicação. Esta posição é fruto da decadência de sua família que mescla um passado de poder e de mando, perdidos, com um presente subalterno; aparentemente, está aí a raiz social da contradição que perturba nosso protagonista que se estende para o confronto entre seu pequeno mundo construído e a realidade objetiva.

No entanto, isso se evidencia para o narrador no momento em que ele compõe sua narrativa, ou seja, no momento da enunciação – e novamente os diferentes tempos se mesclam. Sobre isso, diz ele: “Se eu não tivesse cataratas no entendimento, teria percebido logo que ela estava com a cabeça virada.” (A., p. 95). Como estamos sob o signo da contradição, vale dizer que o entendimento de Luís da Silva não está tão comprometido como ele o afirma, pois o processo de escrita da sua experiência lhe permite enunciar o problema das intenções de Marina da forma como citamos anteriormente. Isso demonstra que sua compreensão já está em um patamar distinto daquele do momento do enunciado.

A ficção, no caso a própria narrativa de *Angústia*, cumpre um importante papel de organizar a reflexão e a percepção de Luís sobre sua própria história, e desvela o que está por trás de sua ação.²⁷ Após lermos esse relato não é possível afirmar que o assassinato de Julião é apenas um crime passional, pois ele descortina o conjunto de razões sociais e econômicas – e até literárias – para além da questão amorosa que move nosso protagonista. Assim, a relação ambígua que nutre com seu antagonista é central para a forma como ele percebe a si e aos que estão à sua volta; as raízes de suas diferenças se relacionam diretamente com suas posições sociais.

A contradição de classe que se estabelece entre ambos se vincula também ao entrecruzamento e ao conflito entre dois tempos históricos distintos: um passado rural e um presente urbano.²⁸ Assim, esse passado irrompe na narrativa, sobretudo por meio das

²⁷ “[...] só em *Angústia* ocorre a explosão das componentes de desvario, recalcadas não só na vida, mas nos outros livros [...] para [...] abrir as comportas do subconsciente e da revolta, deixando fluir as suas ondas obscuras nesse arcabouço nítido e seco. Daí a impressão em todo leitor, de caos organizado, de delírio submetido à análise minudente que o torna inteligível” (CANDIDO, 2006a, p. 84)

²⁸ Para Fernando C. Gil essa transição de um mundo rural para o mundo urbano ganha uma formalização específica aqui denominada por ele, na esteira de Roberto Schwarz de romance da urbanização. Segundo ele: “[...] existe um romance específico na ficção brasileira que, gestado no interior do modernismo brasileiro, afasta-se de seu ideário dominante para narrar o momento de transição do Brasil agrária, latifundiário e patriarcal para um Brasil urbano, em via de industrialização, já descentrado da figura todo-poderosa do patriarca. Por consequência, o personagem do romance da urbanização ocupa uma posição específica na literatura brasileira. O

lembranças de seu avô e da lógica que regia a sua vida; esta é uma forma de reviver o que ele não tinha mais no presente. Ali, a condição de proprietário garantia a Trajano Aquino Pereira Cavalcante Silva a submissão das mulheres, tanto de sua esposa quanto das escravas de quem ele abusava; o prestígio que lhe permitia passar por cima das autoridades legais, quando, por exemplo, após receber negativa do juiz a um pedido de soltura de um preso, ele põe abaixo a cadeia para libertá-lo; a ação dos cangaceiros que resolviam as desavenças com seus adversários e lhe garantiam proteção. Quem se vale disso agora é Julião, sempre protegido pelo dinheiro e prestígio de sua família: seduz mulheres, abusa delas sexualmente e depois as abandona; é reconhecido como literato por estar sempre elogiando para ser elogiado; porta-se tranquila e espaçosamente em todos os locais que frequenta. Assim, eliminar Julião não é apenas dar vazão a um sentimento de ciúmes, antes é destruir quem se apossou daquilo que pertencia a sua família, é buscar a restituição daquilo que perdeu; em última instância é uma forma de oposição às mudanças sociais, uma tentativa de travar a roda da história – ou de fazê-la girar para trás. Luís vive nesse limbo almejando a posição dos de cima e se aproximando deles por seu trabalho intelectual, mas no plano material, da sobrevivência, está mais próximo dos de baixo. Ele deseja recuperar o poder perdido do avô para se recolocar na posição de prestígio, e a maneira disso acontecer, para ele, não está vinculada a um projeto futuro de emancipação dos trabalhadores.

2.2 A permanência do passado e a estrutura narrativa

Para o que nos interessa agora, devemos notar que a estrutura da narrativa sugere paralelos entre passado e presente, aquele penetra neste e constitui-se um pesado fardo para os destinos dos personagens impossibilitando-os de construir melhores perspectivas de vida, isto é, estão presos à sua condição, por força deste passado, e o futuro pode ser apenas igual ou pior que as atuais. Esta contradição está no centro da reflexão, da ação e da forma da escrita de Luís da Silva. Retomemos alguns passos da narrativa que nos ajudam a compreender isso.

Ao refletir sobre a possibilidade de se reconciliar com Marina surge a recordação de sinha Germana, sua avó:

Que me importava que Marina fosse de outro? As mulheres não são de ninguém, não têm dono. Sinha Germana fora de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, só dele, *mas há que tempo!* Trajano possuía escravos, prendera cabras no tronco. E os cangaceiros,

vendo-o, varriam o chão com a aba do chapéu de couro. *Tudo agora diferente.* [...] E sinha Germana, doente ou com saúde, quisesse ou não quisesse, lá estava pronta, livre de desejos, tranquila, para o rápido amor dos brutos. Malícia nenhuma. Como a cidade me afastara de meus avós! O amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta. (A., p. 111, grifos nossos)

Note-se que, aparentemente, as diferentes posturas das mulheres em questão se relacionam ao tempo histórico em que estão inseridas. No entanto, olhando mais atentamente, percebermos que elas dizem respeito, principalmente, à posição social ocupada pelo homem: sinha Germana se submete a Trajano por ele ser um típico proprietário rural de seu tempo, numa estrutura familiar em que a mulher deve reprimir seus desejos e vontades garantindo com isso a reprodução social; no que toca à Marina, a submissão não tem lugar em sua relação com Luís, pois este é um subalterno e não consegue impor condições tal como Trajano. Já Julião se aproxima muito mais da prática deste, reproduzindo a mesma lógica de dominação só que de forma atualizada: lembremo-nos que o principal mediador da relação entre ele e Marina é o dinheiro, por meio de presentes, jantares, passeios ao cinema e ao teatro; depois de engravidá-la, ele a abandona à sua própria sorte em vez de mantê-la como sua esposa.

Na passagem em que nosso protagonista ouve do seu banheiro o diálogo entre D. Adélia e Marina sobre a gravidez indesejada, notamos as mudanças desta que aproximam mãe e filha. Se antes ela entrava no banho como um pé de vento, ruidosa e expansiva, agora chegava lentamente, docemente tal qual a mãe. Essa imagem remete à transformação que também ocorrera na vida de D. Adélia, que assim como a filha na juventude era ativa e “olhava os homens sem baixar as pestanas” (A., p. 146), mas que agora baixava a cabeça a todos e se conformava com as dificuldades que lhe afligiam como se fossem seu destino.

Entretanto, o narrador coloca uma perspectiva diferente ao situar Julião Tavares como um dos responsáveis por essa sina, desnaturalizando-a. Além disso, ele identifica sua sorte com a delas não só pelo fato de estar implicado nessa história, mas também por reconhecer que Marina, D. Adélia e ele, Luís, estão submetidos à lógica de poder representada por Julião; isso é compreendido como algo relacionado à sua condição social, não mais como um problema individual. Os personagens estão enraizados em sua realidade. O rico comerciante se torna, para Luís, a expressão daquele estrato da classe dominante que agindo como uma força histórico-social contribuiu para a sua decadência; revoltando-se contra essa lógica, ele age dentro de suas possibilidades individuais e elege o bacharel como bode expiatório de suas frustrações. Assim, ele se posiciona no interior do conflito e conclui: “Era evidente que Julião

Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha [...] (A., p. 147)”.

Contudo, assim como Trajano era protegido pelos cangaceiros no passado, ele constata que o prestígio e o dinheiro de Julião Tavares colocavam a seu serviço a lei e a opinião pública, acobertando seus abusos e continuando a derramar seus discursos e se derretendo por outras mulheres. Por outro lado, Marina, que havia abortado o filho, poderia ser julgada e condenada por isso.

Este poder aparentemente impessoal que respalda as ações de Julião, quando deveria condená-lo não se constitui para Luís como um meio eficaz de solucionar o conflito em questão; a força de instituições como a justiça, a imprensa entre outras, algo próprio da época em que o meio urbano passa a se sobrepor ao rural, segue ao lado dos estratos dominantes; recorrer a eles é inútil. Nosso protagonista se valerá das formas de ação do tempo de seu avô para resolver o seu problema: sem juízes, advogados ou júris, mas com a eliminação do adversário. Numa breve reflexão extraliterária, tal comportamento se relaciona com as raízes patriarcais, escravocratas e patrimonialistas da sociedade brasileira em que não há “distinção fundamental entre os domínios do privado e do público” (HOLANDA, 2013, p. 145), de um “comportamento social, em que o sistema de relações se edifica essencialmente sobre laços diretos, de pessoa a pessoa” que se erige “contra a rígida aplicação das normas de justiça e quaisquer prescrições legais” (HOLANDA, 2013, p. 134).

Esse conflito entre as formas de agir do passado e do presente se relaciona com as transformações econômicas e sociais decorrentes da consolidação do capitalismo aqui e ao comportamento dos diferentes estratos das classes dominantes. A lógica social que possibilita a consolidação do prestígio de Juliões e a decadência dos Luíses da Silva faz com que os métodos do passado – escolhidos pelo nosso protagonista – sejam possíveis apenas como uma forma de transgressão dessa lógica. No entanto, eles não conseguem abalar as estruturas sociais que sustentam essa dominação.

Ainda com relação ao assassinato, isso vai se desenhando aos poucos na narrativa de Luís; a recorrente imagem da cobra enlaçando o pescoço do avô e a história que seu Ramalho lhe conta sobre a tortura e a morte impingida por um senhor a um escravo que “arrancou os tamos” da filha são elementos que vão fortalecendo nele a convicção de eliminar Julião. Faltava-lhe, no entanto, definir como o faria. Isso ganha contornos mais concretos após seu Ivo, um bêbado que perambula de casa em casa pedindo comida, presenteá-lo com uma corda; esta será o instrumento utilizado para matar Julião. Contudo, ele também precisa encontrar a força para realizar a ação, pois além de fisicamente fraco, seu modo de ser é marcado pela

obediência e submissão e uma tal transgressão da ordem e da lei não se configurava como algo simples. Afastado que estava de seu avô, ele tampouco tem prestígio ou dinheiro para contar com músculos alheios, tem somente a si.

Ele buscará a inspiração e a força para levar a cabo sua ideia em José Baía, um cangaceiro que trabalhava para Trajano protegendo-o e eliminando os adversários e inimigos quando necessário, mas que também passava algum tempo cuidando do neto do patrão na fazenda; um homem bom e risonho, que matava por profissão e não movido por sentimentos pessoais:

[...] com certeza não pensava, não sentia. Estava ali forçado pela necessidade. No dia seguinte faria com a faca de ponta novo risco na coronha do clavinote e contaria no alpendre histórias de onças. [...] Nenhum remorso. Fora a necessidade. Nenhum pensamento. O patrão, que dera a ordem, devia ter lá as suas razões.” (A., p. 194).

A lembrança dessa figura surge em diversos momentos da narrativa, mas aparece com mais força na sequência do assassinato. Aqui ele se compara com o cangaceiro por se sentir como um deles que atocaiado espera o seu alvo. Contudo, o que o move é um sentimento de ódio contra seu antagonista, ele não age por ordem de alguém, mas por desejo próprio, o que o diferencia de José Baia.

Eles são em tudo diferentes, origem e posição sociais, os valores que regem suas vidas, as formas de ser. Inutilmente o narrador busca uma identidade entre eles: “José Baía, meu irmão, onde estarás a esta hora?” (A., p. 194), que, no entanto, é rapidamente abandonada: “José Baía não era meu irmão: era um estranho de cabelos brancos que apodrecia numa cadeia imunda [...]” (A., p. 196).

Outro aspecto que os distancia é que para o cangaceiro assassinar alguém era uma ordem a ser cumprida que pouco alteraria sua vida; a morte de Julião transtorna Luís e o deixa doente, mas se configura também como uma espécie de libertação em que imaginariamente por um momento ele deixa seu papel de subalterno:

[...] Um Julião Tavares me voltava as costas e me ignorava. Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, amarrado. Mas ali, na estrada deserta, voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes! Não. Onde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali era um homem. (A., p. 195)

O assassinato antes de libertá-lo prende-o ao passado, funde este com o seu presente. A imagem da corda enlaçando o pescoço de Julião Tavares guarda relação com a lembrança

da infância em que uma cobra apertava o pescoço de seu avô.²⁹ Há um mergulho em sua subjetividade, cuja expressão maior é o grande delírio final, que remete ao início de seu relato.

Apesar de a classe social de Julião e a sua lógica de dominação não serem eliminadas com sua morte, o que faz com que a superação da subalternidade seja apenas temporária e subjetiva para Luís, essa ação traz consequências produtivas para sua escrita. Ele supera os seus sonetos de juventude e os textos vendidos para o jornal. Aqui ele escreve sem ter de obedecer mandatários externos, ele não precisa respeitar as regras e etiquetas impostas pelos donos do dinheiro, está livre de constrangimentos exteriores por parte dos que o pagam; seu trabalho intelectual ganha um caráter produtivo, pois sem ter a preocupação de agradar alguém ou de receber pelo escrito, ele compõe a narrativa fora dos padrões impostos a ele, distante “[d]aquela prosa medida, certinha, que me enjoava” (A., p. 58). Ele estrutura seu texto de forma fragmentada, num emaranhado de tempos históricos considerados a partir da sua subjetividade como se estivessem sobrepostos aleatoriamente, mas que estão profundamente articulados.

[...] A narrativa não flui [...] Constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vaivém entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista. Daí um tempo novelístico muito mais rico, e diríamos, tríplice, pois cada fato apresenta ao menos três faces: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva. (CANDIDO, 2006a, p. 113)

Podemos refletir, a partir disso, sobre o sentido histórico de ruptura com o passado, sobre as transformações da forma romance no início do século XX³⁰ – estreitamente relacionadas com a nova fase da dominação capitalista, o imperialismo – e sobre como Graciliano Ramos utiliza as técnicas literárias da vanguarda para fazer presente o passado de Luís da Silva e, com isso, imobilizá-lo no presente. No que toca a este último ponto, lembremos, por exemplo, o longo delírio final do protagonista após cometer o assassinato que

²⁹ Concordamos com Ariovaldo José Vidal para quem: “[...] longa digressão ao passado, em que o narrador conta toda a história da cascavel no pescoço do avô. Matar Julião Tavares significa deter-se cada vez mais no passado. Significa que o pensamento aperta cada vez mais, que enlaça inseparavelmente a sua consciência a um tempo morto” (VIDAL, 1993, p. 14). Devemos acrescentar, no entanto, que esse “tempo morto” tem um grande poder de ação sobre o presente de Luís da Silva, é um fantasma do passado que pesa sobre seus ombros.

³⁰ Segundo Anatol Rosenfeld: “Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parecer ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.” (cf. ROSENFELD, 1996, p. 80).

remete diretamente ao início de sua confissão, encerrando a narrativa numa circularidade, como a volta de um parafuso que apenas o aprofunda mais onde está. Na verdade parece-nos que há um movimento para trás, o fim é imediatamente anterior ao seu início – o delírio que antecede a escrita – o que nos dá a impressão de que ao terminarmos a leitura, avançamos para o passado com relação ao momento que iniciamos; é o passado penetrando o presente e impedindo o futuro. Ou seja, a estrutura da obra guarda estreitas relações com o destino do personagem que, por sua vez, está vinculado à decadência de estratos da classe dominante que não se adaptaram ao ritmo social de desenvolvimento da sociedade brasileira de então.

Nas últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX desenrola-se o processo de consolidação do capitalismo no Brasil, cuja particularidade é uma dupla articulação: com o passado escravista e com a dominação externa. A consequência disso é um capitalismo dependente cuja estrutura se baseia na combinação entre arcaico e moderno (cf. FERNANDES, 2006) de maneira a garantir os privilégios das elites das antigas classes dominantes (oligarquia) – que se inscreveram nessa modernização aliando à sua lógica o elemento burguês³¹ –, de abrir possibilidades para as que estão emergindo (burguesia comercial) e também para manter os lucros e os interesses das burguesias dos países centrais do imperialismo. A família de Luís da Silva não faz parte desse setor e passa a ocupar um papel de subalternidade nessa nova lógica; ao passo que Tavares e Cia. é a face urbana desse processo, ou seja, o elemento do comércio que se coliga com tais setores da oligarquia e assume os privilégios.

A ordem social baseada na competição entre diferentes setores da economia, que inaugura aquilo que Florestan Fernandes (2006) denomina era burguesa, se dinamiza a partir de incentivos externos vinculados à acumulação do centro capitalista, em termos históricos esse é o lento processo de abolição da escravatura e a proclamação da república. Com isso, a primazia dos senhores de escravos tal como vinha sendo historicamente realizada passa a ser posta em causa pela nova forma de desenvolvimento mais vinculada ao mundo urbano, há a necessidade de se adaptar para não perecer. Isso só foi levado a cabo por alguns setores, ou

³¹ Para Florestan Fernandes o fazendeiro de café é a expressão desse estrato da classe dominante que adapta sua forma de ser para seguir com os privilégios: “No começo do processo, ele renegava o ‘elemento burguês’ do seu *status* para afirmar-se como aristocracia agrária, monopolizar o poder e organizar um Estado nacional independente. No fim do mesmo processo (ou seja, no último quartel do século XIX, em particular na década de 80), ele se viu compelido a repudiar o próprio *status* senhorial, para salvar-se, através do ‘elemento burguês’ de sua situação. Projetado em um novo contexto histórico-social, esse elemento condicionaria a ruptura da sociedade civil com a ordem senhorial e a plena metamorfose do senhor agrário em *cidadão* da República. De acordo com a conhecida lógica de que ‘é melhor que se vão os anéis mas fiquem os dedos’, tais adaptações tinham em mira manter, sob as condições inevitáveis de desagregação final da ordem escravocrata e senhorial, o monopólio do poder, o controle do governo e a liderança da vida econômica nas mãos dos grandes proprietários.” (FERNANDES, 2006, p. 130)

ainda, pelas elites das classes dominantes; os que não se modernizaram, entraram em decadência.

Assim, a lógica rural tende a ser sobreposta por uma lógica urbana de dominação, que trazia consigo novas formas de ser e um estilo “moderno” de vida. Como essa transição não ocorre a partir de rupturas, mas sim pela coligação e adaptação das antigas e novas classes dominantes, o passado rural e escravista se atualiza e não desaparece, antes é incorporado.³² Ou seja, estamos diante de um desenvolvimento desigual e combinado em que o arcaico antes de ser um sinal do atraso é, ao contrário, uma necessidade do moderno (cf. Oliveira, 2003).

As perspectivas a partir da qual os personagens agem dizem respeito a esse entrecruzamento entre passado e presente: isso fica evidente na comparação entre as distintas lógicas sob as quais operam Luís da Silva e Julião Tavares, por exemplo.

Além disso, o princípio que rege nosso narrador e sua forma de composição diz respeito a essa permanência do passado no presente. Ao se analisar sua posição nesse processo, pode-se notar que ele e seus descendentes se inscrevem no rol dos que decaíram; assim, o ponto de vista que organiza sua vida é o de um fracassado que ao não vislumbrar um futuro diferente, pensa e age no sentido de tentar fazer o passado presente como uma negação de sua condição. No entanto, tal mecanismo é algo subjetivo que não altera sua posição social, mas que tem consequências produtivas para sua escrita. Assim, para nós, essa combinação entre arcaico e moderno se opera também na estrutura narrativa, pois, no plano do conteúdo, o modo de agir e de solucionar problemas recuperado da infância do narrador, o cangaço,³³ desencadeia a escrita do romance numa forma moderna, estruturado a partir do monólogo interior.

É a partir dessa perspectiva e desse princípio que analisaremos os diversos aspectos da vida do nosso protagonista como sua relação com a literatura e com os que estão em seu entorno – tanto os de cima quanto os de baixo. Essa será a chave também para compreendermos a gênese e a concretização do assassinato de Julião Tavares.

³² Segundo Florestan Fernandes (2006, p. 238): “(...) típico do capitalismo dependente. As impossibilidades históricas formam uma cadeia, uma espécie de círculo vicioso, que tende a repetir-se em quadros estruturais subsequentes. Como não há ruptura definitiva com o passado, a cada passo este se reapresenta na cena histórica e cobra o seu preço (...)”.

³³ O próprio Graciliano Ramos faz uma distinção entre dois tipos de cangaço, um de origem social, próprio de fins do século XIX, início do XX; e outro de origem econômica. O primeiro realizava-se na resolução de conflitos entre os proprietários rurais, para afirmar a autoridade dos coronéis etc., em suma, estava próximo aos donos de terras. Já o segundo era formado por membros do “rebotelho social” e sua ação era em grande medida contra os proprietários. (cf. RAMOS, 2014, p. 81-88)

2.3 O impasse histórico de Luís e suas relações sociais

Os cacos da vida colados formam uma estranha xícara.

Sem uso,

Ela nos espia do aparador

Carlos Drummond de Andrade

A condição social de Luís da Silva, em sua vida adulta, ao mesmo tempo que não se liga aos privilégios da época de seu avô tampouco o insere nas fileiras de trabalhadores. Em outras palavras, ele se situa em um estrato entre as duas classes fundamentais da sociedade capitalista, a burguesia e o proletariado, historicamente conhecido como pequena burguesia, que assume aqui alguns contornos específicos frutos da particularidade capitalista brasileira. No caso do nosso protagonista agrega-se o fato dele chegar a tal posição por conta da decadência de sua família e da perda de poder, isso, como já vimos anteriormente, faz com que o ressentimento de classe seja algo marcante em sua experiência.

Assim, seu ódio pelos que gozam daquilo que ele não tem acesso se materializa em Julião Tavares. Num sentimento misto de admiração e repulsa, ele almeja tal posição, mas também a repele pelas práticas que traz consigo – mencionemos por ora a postura de Julião de elogiar a todos para ser elogiado – deteremo-nos nisso mais adiante. Por outro lado, ele também não se identifica com os trabalhadores, muitas vezes não consegue se comunicar com eles, e com um possível projeto de sociedade construído por eles, na verdade se vê excluído desse.

Esse é o impasse de classe vivido por Luís da Silva que incide diretamente nas suas perturbações subjetivas, alimentado, sobretudo pela perspectiva do seu ressentimento de classe decorrente da perda do poder e dos privilégios ligados a ele. O conjunto das relações vividas pelo nosso protagonista é como os cacos da vida do poema em epígrafe. Procuraremos evidenciá-los e reuni-los na tentativa de compor essa estranha xícara que o imobiliza num eterno presente.

2.3.1 *Luís e os de cima: repulsa e admiração*

Logo no início da obra, num parágrafo curto, lemos:

Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão

gerner peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa. (A., p. 21)

Num primeiro momento, partindo do senso comum e sem mais elementos sobre quem está narrando ou o contexto em que ele se insere, tendemos a considerar os vagabundos como pessoas pobres que incomodam e tomam as coisas do narrador. Na sequência imediata do relato ele não dá continuidade, diretamente, a essa constatação e nos deixa sem maiores detalhes sobre quem seriam esses vagabundos, onde estão e o que tomam dele.

No entanto, figuram em seu pensamento, entre outros, “sujeitos remediados” que o desprezam, como o dr. Gouveia, proprietário do imóvel no qual ele mora, que lhe cobra o aluguel insistentemente. Este vive de renda – tanto das propriedades quanto de investimentos – e é considerado um monstro pelo narrador, pois exhibe em um “caixilho dourado” um texto que publicou, por dinheiro, em um jornal ainda quando jovem. Em linhas gerais temos aqui o retrato de um membro de um estrato da classe dominante da época já completamente ligado à vida urbana, cuja riqueza provém de mecanismos propriamente capitalistas como a renda da terra e as finanças. Além disso, tem a necessidade de exhibir em sua parede algum escrito que publicou – ainda que de forma paga – que o inscrevia também no mundo intelectual, dos bacharéis.

A partir dessa descrição, levando em consideração a história de vida de Luís da Silva que conhecemos por sua narrativa, é possível colocar em dúvida a afirmação de que os vagabundos seriam os pobres. As relações que ele mantêm com estes – tema da próxima parte deste capítulo – não se configura ao longo da narrativa como peditórios ou exigências, ao passo que homens como dr. Gouveia e Julião Tavares – os de cima –, estes, sim, lhe tomam muitas coisas.

Por sua condição de funcionário público e articulista, por encomenda, de jornais, Luís tem acesso a ambientes frequentados pelos “sujeitos remediados” como, por exemplo, o café que costuma ir com Moisés, o judeu revolucionário; em festas como a de arte no Instituto Histórico, em que conhece Julião; ou ainda na comemoração do aniversário de um figurão local. Apesar disso, suas condições materiais e objetivas não correspondem à dos que circulam nestes ambientes, um descompasso em sua vida do qual decorrerão outros. É interessante notar, contudo, que ele não trava relações com essas pessoas, salvo com Julião; ele está sempre observando os vários grupos que se formam no café, tentando passar despercebido. “Os olhos estão quase invisíveis por baixo da aba do chapéu, e uma folha da porta oculta-me o corpo. Uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e saem” (A., p. 37).

Embora se considere insignificante, ele é constantemente procurado por jovens para opinar sobre autores e livros, além de escrever artigos em defesa dos chefes políticos locais. Sobretudo por essa posição é que após o primeiro encontro com Julião este passa a frequentar sua casa e a soltar “elogios na tábua da venta, só com o fim de receber outros” (A., p. 56). Este, tal como o dr. Gouveia, representa o setor dominante, ele é de uma “Família rica. Tavares e Cia., negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial” (A., p. 56). E ele será a principal e mais intensa relação de Luís com os de cima estabelecendo uma quase constante comparação entre ambos.

Tudo aquilo que Julião afirma é o contrário de Luís; aquele acha seu pai um “talento notável, porque juntou dinheiro” (A, p. 61), é bacharel e “amável em demasia. Amabilidade toda na casca” (A, p. 60), pronuncia discursos grandiloquentes e sem sentido em todos os locais que frequenta seja em público, buscando elogios, seja para impressionar mulheres, seja para se afirmar em ambientes privados no qual tem algum interesse como na casa de Luís da Silva. Nosso protagonista, por sua vez, se ressentido de ter perdido os privilégios da época do avô; em público é sempre contido e sua linguagem é trabalhada para conseguir publicar os artigos que lhe são encomendados pelos chefes políticos “Arrumo desaforos em quantidade, e para redigi-los necessito longas explicações, porque os matutos são confusos, e acontece-me de defender sujeitos que deviam ser atacados” (A., p. 57); no ambiente privado, sem ter a presença dos chefes, utiliza uma linguagem baixa e acanhada, tem posições duras com relação ao que lê, além de ser provocativo discordando de Moisés e Pimentel, com quem dialoga frequentemente.

Pode-se perceber que ambos os personagens em alguma medida são o oposto um do outro, mas se aproximam pelo interesse de Julião, movimento esse que Luís não consegue conter apesar de reafirmar não suportar a presença deste. Isso se agrava com o acontecimento que desencadeará a perturbação da vida de nosso protagonista: sua frustrada relação com Marina, que prefere a sedução e o dinheiro de Julião.

Assim, o ódio que Luís vai cultivando com relação ao bacharel se apresenta para nós não apenas como fruto dos ciúmes, mas, principalmente, por sua posição social e pelas possibilidades que ela traz. O elemento central colocado aqui, aparentemente, é a subalternidade de Luís em contraposição aos privilégios de classe de Julião. A vida de nosso protagonista gira em torno de obedecer ordens seja dos chefes da repartição, seja daqueles que encomendam seus escritos, qualquer passo em falso o leva a uma instabilidade que desorganiza todo o seu cotidiano e sua subjetividade.

Nos preparativos do casamento com Marina, ele empenha todas as suas economias, mas que ela gasta em objetos caros como “calças de seda, camisas de seda e outras ninharias” (A., p. 84) e se endivida, comprando o enxoval a crédito; todo esse esforço nem chega perto de concretizar o matrimônio, antes o afasta. São dois os motivos centrais dessa frustração: a impossibilidade de Luís bancar o luxo que Marina almeja; e a presença de Julião – alguém que pode arcar com ele – na casa do nosso protagonista. Sendo preterido pelo bacharel, ele dirige todas as suas atenções e preocupações para os namorados, cultivando misto de ódio e desejo por ambos. Entre as várias diferenças na relação entre Marina e os dois homens, podemos destacar os ambientes em que elas ocorrem. Vejamos.

Toda a breve relação entre Luís e Marina acontece às escondidas, no ambiente privado do quintal da casa dele e no escuro da noite. As únicas pessoas que sabiam das relações de amizade entre ambos era a criada de Luís, Vitória, que reprovava o comportamento da moça, e os pais dela. A tentativa de romper esse espaço privado relaciona-se também ao interesse dele em se deitar com ela; apesar dos insistentes convites de Luís, ela “torcia o corpo, defendia a virgindade com unhas e dentes.” (A., p. 78), o meio que ele encontra de ultrapassar tal resistência é o de propor o casamento, que não se concretiza.

Um dia “À janela da minha casa, caído para fora, vermelho, papudo, Julião Tavares pregava os olhos em Marina, que, da casa vizinha, se derretia para ele, tão embebida que não percebeu minha chegada” (A., p. 85). Desde o início a relação de Marina com Julião se dá no espaço público: a sedução na janela, as idas ao cinema, os jantares com a família de Marina, a ida à ópera etc.

Vale a pena nos determos brevemente sobre o que está em jogo aqui. Marina se educara, no campo do sentimento, com romances da biblioteca das moças, cujos enredos giravam em torno de mulheres que encontravam a sua salvação ou redenção na espera de um homem nobre com quem casariam. Tal perspectiva pode ser entrevista também logo em suas primeiras conversas com Luís quando ela o questiona sobre suas roupas e que revela, em boa medida, sua perspectiva:

– Por que é que você não manda fazer um smoking, Luís? Um rapaz que ganha dinheiro andar com essas roupas mal-amanhadas! Eu, se fosse você, brilhava, vivia no trinque (A., p. 52)

Ela deseja viver “no trinque”, apesar de fugir às suas condições materiais, lembremos da constante reclamação de seus pais com os gastos e a carestia, é algo que ela ambiciona e que pode ser proporcionado por um relacionamento com um “rapaz que ganha dinheiro”. Embora Luís não seja propriamente este rapaz, tanto Marina quanto sua mãe veem nele essa

possibilidade; esta ao pedir a ele uma indicação para que a filha conseguisse um emprego, como se ele fosse um “pistolão”, aquela por se aproximar e seduzi-lo. Entretanto, ela logo percebe que ele não poderá propiciar essa vida “no trinquê”, mas ao ver esta possibilidade em Julião, abandona o primeiro e começa a namorar o segundo.

As relações entre eles se enquadram nos padrões de sociabilidade capitalista, distante dos padrões românticos dos sentimentos. Luís e Julião estão interessados em desvirgina-la e se valem de sua posição social para conseguir tal objetivo, o fato de o bacharel gozar de mais dinheiro que o funcionário público define o resultado. Assim, também durante um breve período, reduzido ao tempo de Julião se deitar com ela, Marina brilha:

Aos domingos iam ao cinema, juntos, de braço dado, bancando marido e mulher – ele com ar bicudo e saciado, ela bem-vestida como uma boneca toda dengosa. Seda, veludo, peles caras, tanto ouro nas mãos e no pescoço que era uma vergonha. O pessoal da vizinhança povoava as janelas. D. Mercedes indignava-se [...]. (A., p. 104).

Não é apenas D. Mercedes que se indigna, Luís também. Isto faz com que o ressentimento de classe se torne algo central em sua subjetividade voltada por um lado a estabelecer comparações entre os privilégios de Julião e a sua subalternidade, e por outro, a buscar formas de eliminar essas diferenças. A frustração da relação com Marina traz-lhe instabilidades financeira e psíquica, cuja causa nosso protagonista atribui ao bacharel. Assim, ele vai construindo a ideia de que destruir Julião é acabar com o que o coloca nessa posição de fracassado no amor, no dinheiro, na vida.

Lembremos que as memórias do passado de Luís são algo constante em seu relato e compõem o quadro das suas referências que alimentam esse ressentimento. Nesse sentido, podemos aproximar os privilégios de seu avô no passado, antes da sua decadência, e os de Julião, guardadas as devidas diferenças históricas. Estas passam, sobretudo, pela abolição formal da escravidão e pelas mudanças das formas de sociabilidade de um regime abertamente patriarcal para a consolidação do capitalismo, cujas mediações de dominação são outras. Vejamos como isso aparece no romance.

No que toca à vida sexual, ambos mantinham relações sexuais com diversas mulheres; no caso do antigo senhor sua posição social de dominação fazia com que elas se submetessem sexualmente, assim, além de sua esposa, que pariu Camilo Pereira da Silva, pai do narrador, ele se deitava com várias escravas que davam à luz vários filhos de Trajano, “[...] cabras alatoados que apareciam de longe em longe e pediam a benção do velho às escondidas” (A., p. 148). No que toca ao bacharel, ele tem de se utilizar de mecanismos de sedução para conquistar as mulheres e o faz utilizando seu dinheiro, seu prestígio e o discurso espalhafatoso

e sem sentido, que impressiona. Ressalte-se, no entanto, que ele procura sempre moças pobres com sonhos de um casamento que as faça mudar de situação, mas que lhes dá também ares de senhor: “[...] Julião Tavares julgava-se superior aos outros homens porque tinha deflorado várias meninas pobres. Pelos modos, imaginava-se dono delas. Contrassenso [...]” (A., p. 188).

Outra aproximação entre eles está em não respeitar as decisões da justiça. A pessoalização das relações (cf. HOLANDA, 2003), em que existe a possibilidade de as regras do poder instituído não serem respeitadas caso não estejam de acordo com os interesses da classe dominante, parece ser um aspecto importante desse tipo de comportamento. No que toca ao avô do narrador, isso aparece em sua relação com os cangaceiros que garantiam sua proteção e também eliminavam os seus inimigos. O senhor sempre cumpria com seus pagamentos aos bandoleiros, mas também os auxiliava sempre que necessitavam. Em uma das recordações do narrador, ele conta o esforço e empenho de Trajano para libertar um cangaceiro. Ele apela à justiça que não o atende; assim, se vale de seu poder de senhor, ignora a decisão do juiz e decide soltar o preso. “No sábado reuniu o povo da feira, homens e mulheres, moços e velhos, mandou desmanchar o cercado do vigário, armou todos com estacas e foi derrubar a cadeia” (A., p. 40). Julião Tavares, por sua vez, consegue manter-se livre e impune de seus atos pelo dinheiro e prestígio de sua família. Num movimento semelhante de se situar acima do poder institucionalizado, diz o narrador que “Meses atrás se entalara num processo de defloração, de que se tinha livrado graças ao dinheiro do pai.” (A., p. 85)

Estes privilégios contrastam com a condição de Luís da Silva, muito diferente de seu avô e de Julião. No presente ele amarga os frutos da decadência de sua família, mas almeja ter uma boa posição na sociedade. Ele não a vivenciou nem na infância, pois quando criança Trajano já estava entrando em decadência, nem em sua vida adulta, relegado que está à condição de subalterno. Assim, o prestígio é algo que está sempre no outro, seja nas histórias do avô anteriores a seu nascimento, seja na vida de Julião que pode abusar de moças pobres. O desejo de vivenciar o que está em sua memória e a impossibilidade concreta disso se realizar é um dos motivos do ressentimento de classe cultivado por Luís e reside na perda do poder por parte de sua família e o exercício dele, no presente, por alguém que se constitui como seu antagonista.

A obsessão do narrador por eliminar Julião é, para ele, a possibilidade de recuperar a condição do passado, como se ela fosse sua por direito, decorrente da tradição familiar. Ele leva ao extremo um impasse vivenciado pela pequena burguesia, no caso de alguém que

decaiu, que almeja a ascender, mas que não consegue fazê-lo por conta da estrutura social. Nesse sentido, acabar com a vida do bacharel não altera em nada esta última, mantendo nosso protagonista no mesmo lugar.

Vale notar, entretanto, que a decisão pelo assassinato é também uma forma de Luís se aproximar de seu avô e de Julião, pois ele busca uma forma de resolução do conflito fora do poder instituído, que não trará a justiça por ele almejada. Estamos diante de uma postura arbitrária – própria do padrão de dominação patriarcal – de alguém que não possui poder nem posição social para sustenta-la, mas encontra no passado de sua família um respaldo, no plano subjetivo, para manter tal postura.

Ele sabe não poder confiar nas instituições que deveriam julgar Julião, pois o dinheiro e o prestígio de sua família o tornam imune às suas sanções. Resta-lhe agir, analisaremos isso mais adiante. No que toca à Marina, “–Merecia estar na cadeia, resmunguei sentindo uma necessidade urgente de justiça” (A., p. 182). Ele chega a essa conclusão após ela abortar o filho que carregava, e utiliza como argumento o fato disso ser ilegal e atentar contra a moral religiosa. Não é sem propósito que as palavras que lhe surgem, de forma fragmentada, para expressar a necessidade que sente saem do evangelho:

A frase antiga me perseguia, mas por mais que tentasse reconstruí-la, não havia meio de tê-la completa. – “Bem-aventurados os que têm sede de justiça...” E o resto? Que aconteceria a esses bem-aventurados? O esforço para recordar-me exasperava-me. Insultava Marina. (A., p. 183).

A segunda oração do período, tal como formulado no evangelho “Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados” (Mateus 5:6), não interessa a Luís, pois desconfia de sua validade. É na mesma perspectiva que encara a justiça:

A justiça havia de agarrá-la, jogá-la para lá das grades pretas que a gente não pode tocar [...]
[...]
Para que agarrar-me a sombras? Um juiz de direito *bocejando*, fatigado; o promotor declamando a acusação e afastando-se dos autos, *que não tinha lido*; o advogado, que poderia ser Julião Tavares, soluçando a defesa e apelando para os sentimentos religiosos dos jurados; oito sujeitos *cochilando*, *chateados* e comprometidos a absolver ou condenar a ré. Marina escondia a cara e *inspirava compaixão*. Todos os jurados tinham as feições de dr. Gouveia. Sacudi os ombros. (A., p. 183-184, grifos nossos)

Desse trecho pode-se depreender como o narrador atribui um caráter de encenação, enganoso para tal situação que não correspondia ao que ele desejava, mais uma forma de

justificar suas ações e passar à margem das instituições. Na imediata sequência, Marina pede que a deixe em paz, ao que ele conclui:

Em paz. Grunhi de novo o desaforo imundo. Em paz. Nenhum caso importante. Não haveria juiz amolado tocando o tímpano, nem advogado pernóstico, nem promotor botando sabedoria em cima de dr. Gouveia multiplicado nas cadeiras. Marina dormiria tranquila, os armadores guardariam silêncio. (A., p. 184)

Podemos interpretar essa conclusão em ao menos dois sentidos: um de que pela condição de classe de Marina e seu anonimato na sociedade, não haveria denúncias contra seu ato, sobretudo porque clandestino, nem espaço para um julgamento; outro de que a sede de justiça que Luís sente não será saciada nessa instituição e nessa lógica. Analisaremos o significado da maneira que trata a vizinha mais adiante, por ora cabe notar que suas resoluções remetem a uma prática arbitrária, levada a cabo por setores das classes dominantes.

Ainda nesse esforço do protagonista se identificar com os de cima, durante seu relacionamento com Marina, antes de mergulhar em suas perturbações interiores, ele faz uma projeção de futuro que foge ao seu estado angustiado. Ele sonha com uma casa na parte alta da cidade onde viveria tranquilamente e se aproximaria dos de cima: “[...] Sentar-me-ia ali, de volta da repartição, à tarde, como Tavares & Cia., dr. Gouveia e os outros, contaria histórias à minha mulher, olhando os coqueiros, as canoas dos pescadores” (A., p. 83). Tal sonho só seria possível caso comprasse o bilhete premiado do cego no café, ou seja, algo distante de sua realidade e relegado unicamente à sorte que não se concretiza, mas que reaparece ao final da narrativa com um outro significado, aproximando-o dos pobres.

Outra figura que faz esse contraditório sentimento, misto de ódio e admiração, presente é o amante da espanhola D. Mercedes, “uma personagem oficial que lhe entra em casa alta noite” (A., p. 52); “Um sem-vergonha o figurão que a [D. Mercedes] sustentava, um caloteiro: devia os cabelos da cabeça e dava festas, punha automóveis à disposição da amásia [...]” (A., p. 66). Tal como este senhor, Julião frequenta a casa de moças pobres durante a noite e arca com os luxos de Marina, inclusive levando-a de carro para o teatro. Ambos se situam no mesmo patamar social e gozam de privilégios seja pelo dinheiro da família do bacharel, seja pela posição dentro do Estado que ocupa o amante de D. Mercedes.

Interessante notar aqui a utilização do termo “figurão” por parte do narrador, já empregado anteriormente por ele quando descrevia os discursos sem sentido de Julião: “[...] era amável em demasia. Amabilidade toda na casca. Ouvi-o, na festa de aniversário de um figurão, conversar com uma sirigaita [...] percebi claramente as palavras de Julião Tavares. Não tinham sentido” (A., p. 60). Isso enfatiza a proximidade entre os dois, ou ainda entre os

membros de uma mesma classe à qual, diga-se de passagem, Luís não pertence. Ainda nesse sentido, é possível perceber que tanto um quanto outro cultivam aparências que têm como único respaldo a sua posição social, isto é, a “personagem oficial” consegue ter gastos com festas e automóveis apesar de dever a muitas pessoas, tal como Julião apesar de proferir discursos grandiloquentes e sem sentido era elogiado nos jornais e conquistava muitas mulheres.

Mais uma vez o contraste com a situação de Luís é patente. Enquanto a compra de alguns tecidos a crédito na loja do tio de Moisés causou grande desarranjo financeiro na vida de nosso protagonista, o amante de D. Mercedes não tem preocupações desse tipo. Além disso, é importante notar que a recordação desse figurão surge logo após o diálogo entre nosso protagonista, D. Adélia e Seu Ramalho quando ela lhe pede que os ajude a encontrar um emprego para Marina por ele ser bem relacionado. Isso momentaneamente o envaidece: “Senti-me leve, quase alegre [...]” (A., p. 66), mas na sequência ele se enfurece com o amante de D. Mercedes pelos privilégios que tem:

Velhaco. Devia nas lojas, devia nas mercearias, devia ao alfaiate. Atracado aos usineiros, aos banqueiros, aos homens da Associação Comercial, numa adulação torpe. Os credores miúdos deixavam-se esfolar com medo; os grandes sangravam por conveniência: tinham interesses, arranjavam o que queriam. E um safado como aquele era troço no Estado. Que desgraça! (A., p. 67)

Certamente ele era um pistolão que conseguiria uma ocupação em alguma repartição pública, uma sinecura para Marina, ao passo que Luís arrumou apenas um emprego em uma loja de fazendas.

Outra passagem em que se expressa a importância social de pessoas como o amante de D. Mercedes é o caso do vizinho, apelidado de Lobisomem. Sem travar relações com ninguém e com modos que causavam estranheza na vizinhança, começa-se a alimentar boatos sobre sua vida e história. A versão que se torna a definitiva é a da espanhola segundo a qual o homem era amante das filhas. “Na cidade onde eles moravam todo o mundo falava. Foi o que me disseram. Sei de fonte limpa. Quem teria dito? Com certeza a personagem graúda que vivia com ela” (A., p. 75-76). Para nós não é determinante se de fato a “fonte limpa” era o figurão, mas ressalta daqui o mecanismo que dá confiabilidade e projeção a opiniões provenientes de um determinado estrato social.

Já vimos que uma das ocupações de nosso protagonista é escrever artigos defendendo, acusando, elogiando ou difamando pessoas, a depender de quem os encomenda e os paga. Próximo de concretizar a ideia do assassinato, Luís ainda obstinado por encontrar Marina e

Julião juntos, observa o comportamento deste no café; este não frequentava mais a casa da vizinha, pois havia conquistado seu objetivo, ficava ali com “a mão gorda e curta distribuindo acenos, o sorriso nos beiços grossos, derretia-se para as moças que passavam na calçada” (A., p. 161). Analisando seu comportamento, alimentava o ódio pelo bacharel que culminava no desejo de enlaçar o pescoço dele com a corda que carregava no bolso.

No entanto, refletia também sobre as consequências dessa sua possível ação e as implicações que trariam a ele assassinar uma figura com tal importância. Além da prisão, não muito pior que sua vida atual, ele temia a chamada opinião pública; por experiência própria, sabia que esta era regida pelos interesses e pelo dinheiro dos que a bancavam: “– Eles escrevem assim porque receberam ordens para escrever assim. Depois escreverão de outra forma. É tapeação, safadeza” (A., p. 163) – nada mais atual. O desfecho de sua reflexão, para o que nos interessa por agora, agrupa novamente os membros da classe dominante que se relacionam entre si de forma a manter sua dominação, aproximam-se Julião, o amante de D. Mercedes e os donos dos jornais que encomendam os artigos. Em outra passagem o narrador afirma:

Uma pátria dominada por dr. Gouveia, Julião Tavares, o diretor da minha repartição, o amante de d. Mercedes, outros desta marca, era chinfrim. Tudo odioso e estúpido, mais odioso e estúpido que o sujeito cabeludo que despejava aguardente no copo sujo. (A., p. 174)

Mais uma vez ele expressa a sua repulsa pelos que estão em cima, mas não aos privilégios daqueles. Ao mesmo tempo ele se distancia dos de baixo, como podemos ver na passagem acima quando se refere ao dono do bar, reforçando assim a sua posição de pequeno burguês que materialmente está mais próximo dos de baixo, mas almeja estar junto dos de cima. Antes de passarmos à análise da relação entre Luís os sujeitos como o cabeludo dono da bodega, destaquemos que todas essas relações com os de cima nos são narradas a partir da subjetividade angustiada de Luís. Escrevendo suas notas sem visar um interlocutor imediato, ele expressa em sua escrita essa sua perspectiva de classe. O mesmo acontece com relação aos de baixo, sendo necessário considerarmos o seu ressentimento de classe como determinantes na visão que ele tem do mundo.

2.3.2 Luís e os de baixo: incomunicabilidade, exclusão e potencialidade

Apesar de frequentar ambientes em que circulam os membros das classes dominantes, Luís da Silva vive em um local habitado por trabalhadores em condições sociais piores que as suas. De um lado está a família de Marina, cujo pai é eletricitista e a mãe dona de casa; do

outro reside d. Rosália, que tem um marido ausente, provavelmente caixeiro viajante, e Antonia, a empregada que cuida dos filhos da patroa; Em frente, vive uma misteriosa família de um homem com três filhas; aos fundos da casa mora um casal que lava garrafas e enche dornas; ainda próxima há d. Mercedes, que vive às custas do amante. Ou seja, a vida dos de baixo lhe é familiar e cotidiana, tanto no presente quanto no passado; recordemos as consequências da decadência de sua família que o fazem migrar para a cidade grande, onde vive nas praças mendigando.

Contudo, não só sua história o diferencia de seus vizinhos, seus empregos também, pois lhe trazem a possibilidade de acessar os ambientes dos de cima. Por mais que em termos de condições objetivas esteja mais próximo daqueles, sua casa não é frequentada por nenhum deles, mas por homens em condições iguais ou superiores a sua. Voltamos para essa sua posição social que compartilha em alguns aspectos, ambientes e momentos históricos a vida dos de cima, ao mesmo tempo que vive entre trabalhadores. Ela é o impasse de sua vida atual, tenta lutar contra ele buscando um lugar diferente do que ocupa hoje, remetendo-se aos privilégios do passado de sua família, mas sem conseguir fazer com que ele se torne presente. Embora deixe transparecer em algumas passagens da consciência de a decadência de sua família se relacionar com um processo histórico, o desenvolvimento do capitalismo no país, ele tende a encontrar sujeitos responsáveis pela sua infelicidade que, no caso, é a dupla Julião Tavares e Marina. Da mesma forma, ele discute com Moisés e Pimentel sobre revolução e consciência de classe, isso demonstra que ele tampouco ignora a organização dos trabalhadores e o seu projeto histórico de construir uma sociedade na qual a exploração do trabalho seja abolida. Por sua posição ele não consegue se identificar com estes e com seu projeto, enfatiza as divergências e não vê um lugar para si dentro dele. Essas reflexões em torno da dinâmica da luta de classes no Brasil aparecem no romance em suas devidas mediações, a partir da experiência de Luís da Silva, vejamos como isso ocorre.

Para Ariovaldo José Vidal (1993, p. 13) em sua análise de *Angústia*, “O movimento de queda parece acompanhar o narrador desde os afogamentos da infância até as depressões da maturidade”. Em termos gerais podemos vê-lo na decadência de sua linhagem e também no seu mergulho na subjetividade. O crítico destaca dois momentos em que isso se expressa de forma mais forte no romance, logo após ver Julião e Marina conversando na janela, e quando o casal vai ao teatro assistir à ópera. Nosso foco é ressaltar o distanciamento e a incomunicabilidade que se estabelece entre o narrador e os de baixo, com quem ele encontra no ambiente das bodegas, fora do circuito dos Juliões. Esse movimento ocorre em duas

situações no romance, primeiro quando ele tenta fugir da ideia de felicidade do casal assistindo à ópera; depois quando segue Marina ao local onde abortará o filho.

2.3.3 *Luís e os vagabundos*

A temporada de cinco dias da companhia lírica coincide com o momento de um grande desarranjo financeiro e emocional na vida de Luís; por conta dos gastos para os preparativos do casamento, ele não tem dinheiro nem para o aluguel, nem para um ingresso para o teatro. Na última das apresentações, nosso narrador cava o quintal para procurar as moedas enterradas de sua criada Vitória para conseguir ir ao espetáculo, uma evidência desse movimento para baixo (cf. VIDAL, 1993, p. 14).

Por outro lado, esse é o momento em que Marina alcança aquilo que mais almeja, uma vida de luxo. Ela se veste e se porta como “as senhoras do Aterro quando vão às festas da Associação Comercial” (A., p. 121); vai ao teatro de carro, “limousine”, ainda que a distância a ser percorrida não fosse grande.³⁴ Em termos de sentimento de ascensão e decadência, os vizinhos se encontram em polos opostos o que alimenta mais ainda a frustração e o ressentimento de nosso protagonista.

Nessa situação ele sai de casa e perambula em caminhadas pela cidade, depois de ficar sentado em um banco na praça, se dirige a uma bodega para beber aguardente, onde encontra “vagabundos” – “Vagabundos? Nada. Estavam ali indivíduos de várias profissões” (A., p. 123) – com os quais ele não tinha qualquer proximidade, sequer contato, conhecendo-os somente pelos livros. Ele destaca as diferenças entre seja no aspecto físico: “Homens de camisa de meia exibiam músculos enormes, que me envergonhavam” (A., p. 122), seja no trato com a palavra:

A história que o homem acaboclado, de peito cabeludo e cicatrizes no rosto, contava ao engraxate devia ser interessante. Gestos expressivos, provavelmente façanhas de capoeiras. Eu não compreendia a linguagem do narrador, as particularidades que provocavam admiração perdiam-se [...]. (A., p. 124)

Mais além, eles se distanciam em seus modos de ser, há entre eles uma barreira de classe: “Todas aquelas pessoas entendiam-se perfeitamente [...] Eu é que não podia entendê-las. – ‘Sim senhor. Não senhor.’ Entre elas não havia esse senhor que nos separava. Eu era um sujeito de fala arrevesada e modos de parafuso.” (A., p. 124). Ele não consegue estabelecer nenhum diálogo com os presentes.

³⁴ Cf. BARBOSA, 2014.

Os movimentos de Luís na tentativa de buscar aproximação não são efetivos, seja indo fisicamente até a bodega e se sentando ao lado deles, seja buscando em sua história os momentos em que curtiu fome. Mesmo quando vê as crianças correndo e dançando e se lembra de seus colegas de escola da sua infância, o distanciamento se confirma, pois naquele tempo também ele não estava junto dos outros: “[...] meu pai [...] não consentia que me aproximasse das crianças, certamente receando que me corrompesse. Sempre brinquei só. Por isso cresci assim besta e mofino” (A., p. 125).

Nessa mesma sequência o narrador, falando de si, constrói a imagem de alguém com modos de parafuso, “[...] as que gostassem de torcer-se no mesmo canto seriam parafusos. Ignorariam o que existisse longe delas, mas conheceriam perfeitamente as coisas por onde passassem suas roscas” (A., p. 124). Isso sintetiza sua trajetória; tal como no passado ele não se aproximava de seus colegas de escola, agora ele não consegue se aproximar dos que estão na bodega. Ele apenas aprofundou a sua condição de isolamento, sendo que agora ela ganha contornos de classe. Mais uma vez o seu passado penetra no seu presente, deixando-o imóvel nesse tempo.

A sua segunda ida a uma bodega ocorre em situação um tanto quanto diferente, o que faz com que a percepção do narrador também seja outra. Agora, Marina grávida e abandonada por Julião vai atrás de uma parteira para abortar o filho. Segundo as descrições do narrador,

O bairro era uma desgraça: mato nas calçadas, lixo, cães soltos, um ou outro maloqueiro vadiando à porta de quitandas miseráveis. As casas sujas, muitas riscadas com letras a carvão profundamente revolucionárias. Pensei em Tavares & Cia. e no dr. Gouveia” (A., p. 170).

Interessante notar que a vista que ele tem não difere muito da vista de sua casa, “O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo [...]” (A., p. 51). No entanto, ele sente-se como um estranho ali, um intruso entre os “vagabundos” com os quais não se identifica, nem consegue se comunicar, ele deseja voltar para os ambientes que costuma frequentar, quer “ingressar de novo na sociedade dos funcionários e dos literatos” (A., p. 171). Ressalta novamente seu impasse de classe, isto é, sente segurança e proximidade com os de cima, apesar de sua condição de vida e moradia se assemelhar em muito à dos de baixo.

Mais uma vez a linguagem aparece como um dos principais elementos que o afasta dos trabalhadores. As palavras e a forma de organizá-las, como já vimos, tem uma grande importância; assim, podemos notar que tal como na outra ida à bodega, embora ele se refira aos frequentadores e moradores dali como vagabundos, na imediata sequência ele nota que

todos têm uma profissão. Isso não é algo aleatório, mas uma maneira de marcar o distanciamento entre eles.

Ainda nesse aspecto consideramos o juízo e a reflexão que ele faz sobre as palavras de ordem, de agitação escritas nos muros das casas

‘Proletários, uni-vos’. Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía [...] Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e o traços. Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então?
– Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isto não vale nada? Pois sim. É só pegar um carvão, sujar a parede. Pois sim. Moisés que se arranje. (A., p. 170-171)

A preocupação dele aqui volta-se estritamente à forma,³⁵ de maneira que o descuido desta por parte dos agitadores levaria o afastamento entre ele a tal grau que o excluiria da revolução. Ele remete aqui a uma discussão sobre o papel dos intelectuais e da literatura para a luta dos trabalhadores, motivo de debates entre ele e Moisés em outros momentos. O fato é que para nós, ela está colocada de maneira um tanto quanto enviesada, vejamos.

Com relação à falta de vírgulas ou traços, poderíamos levantar várias hipóteses sendo uma delas a da aparente desimportância dos sinais; uma outra seria a de considerar a especificidade desse tipo de comunicação – a agitação e propaganda – e as condições em que ela se realiza, muito provavelmente isso fora escrito à noite de forma rápida. A perspectiva míope – e de classe – do narrador se faz presente aqui de maneira incisiva, pois considerar o caráter de uma revolução a partir de uma pichação em um bairro periférico ou é ingenuidade ou é uma maneira dele se distanciar de tal projeto, sabemos não se tratar do primeiro caso.

Ressalta-se aqui, mais uma vez, a contradição do narrador decorrente de sua condição de classe. Se é verdade que ele almeja retomar o prestígio de seu avô, também o é sua tentativa de se aproximar dos trabalhadores. Notemos que essa incomunicabilidade que se estabelece entre ele e os de baixo é motivo também de preocupação, tanto que procura encontrar as razões para tal. Da outra vez em que perambulando parou em uma bodega ele traça a seguinte reflexão: “A literatura nos afastou: o que sei deles [dos trabalhadores] foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios [...]” (A., p. 123); desta vez isso reaparece: “Certas personagens de romances familizaram-se comigo. Apesar de serem de

³⁵ Agradeço a prof. Enid Yatsuda Frederico por essa precisa observação.

outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que aquele homem da minha raça [...]" (A., p. 174).

Em termos mais gerais, coloca-se aqui uma reflexão sobre a literatura e o fazer literário relacionado às condições sociais de produção, e como ela está afastada dos trabalhadores e próxima dos bacharéis. Isso será tema da próxima parte deste capítulo, no entanto, faz-se importante mencionar tal aspecto pelo fato de que nessa mesma sequência do romance, imediatamente após o diálogo frustrado com o dono da bodega, o narrador passa à construção literária de D. Albertina, explicitando a maneira como elabora as imagens que compõem essa personagem. Esse processo não está desvinculado nem da condição de classe do narrador, nem da importância que a literatura e a escrita tem para sua vida, nem do fato dele se indignar de bacharéis como Julião serem reconhecidos como literatos.

Em suma, o que podemos depreender dessas duas idas de Luís às bodegas é justamente a não identificação que se estabelece entre ele e os trabalhadores quando se encontram; daí ressalta também a incomunicabilidade entre eles reforçando o isolamento de nosso protagonista: não tem lugar ou reconhecimento entre os de cima; e sente-se e comporta-se como um estranho, um intruso entre os de baixo.

Como já vimos, as relações cotidianas de Luís se estabelecem com outros trabalhadores, principalmente pelo local em que mora. Apesar dessa proximidade física, as ocupações e preocupações dele e de seus vizinhos são bastante distintas. Enquanto as mulheres passavam o dia em casa ou trabalhando nos serviços domésticos como D. Adélia, ou ganhando calos nos cotovelos, como d. Rosália, restritas à esfera privada, e os homens se ausentavam apenas para trabalhar, seu Ramalho na usina e o marido de d. Rosália viajando, o narrador preocupa-se também com questões de ordem mais geral, por conta de sua profissão, como as disputas políticas dos chefes locais, a revolução na China etc.

Pode-se depreender disso, por exemplo, a imagem que d. Adélia tem dele: alguém bem relacionado que poderia conseguir uma colocação para a filha. Apesar de saber que isso não é verdade, ele assume uma certa postura de superioridade, como já notamos anteriormente, e se vale dela. Lembremos que uma das principais marcas do narrador é a sua submissão a ordens dos que mandam; no entanto, ele assume uma postura oposta no trato com d. Adélia. No diálogo que mantêm após Marina se aproximar de Julião, Luís perde os estribos e sente prazer em atormentá-la. Aqui, ele ocupa outra posição que não apenas a de obedecer e que o diferencia dos que vivem ao seu redor.

Tal comportamento reproduz-se também com seu Ivo; depois deste presentear-lhe com uma corda, o protagonista berra com ele e o expulsa de sua casa. Ele era uma das poucas

peessoas que a frequentavam, não por ser convidado, mas por que ele “Entra nas casas sem se anunciar, como um cachorro, dirige-se às pessoas familiarmente, sempre a pedir comida.” (A., p. 58). Aqui a superioridade do protagonista firma-se também no plano material e não apenas no do prestígio. No entanto, pela sua constante presença e por não causar maiores incômodos ao protagonista, seu Ivo acaba se tornando alguém de casa, tal como Moisés e Pimentel, os amigos com que debate diversos temas como, por exemplo, a revolução no Brasil ou na China. Nesses diálogos conhecemos o caráter de suas opiniões: “As de Moisés são francamente revolucionárias; as minhas são fragmentadas, instáveis e numerosas. Pimentel às vezes está comigo, outras vezes inclina-se para Moisés” (A., p. 59). Apesar de não tomar parte nas discussões, seu Ivo está implicado diretamente nelas, pois segundo eles poderia ser um possível sujeito da ação que levará à transformação, no entanto a incomunicabilidade ressalta mais uma vez:

O judeu falava em milhões de desempregados, em consciência de classe, voltava-se para seu Ivo, que não compreendia a língua dele:

– Não entendo. Vossemecês são brancos, lá se arrumem.

[...]

– Uma força perdida, dizia Moisés.

Talvez houvesse também alguma inteligência perdida por detrás daqueles olhos mortos pela cachaça (A., p. 59-60).

A preocupação dele era apenas a de conseguir um prato de comida, as perspectivas de transformação não estavam em seu horizonte. Apesar de possuir braços musculosos – que faltavam a Luís da Silva para levar a cabo sua ação – ele era considerado um sujeito inútil.

Porém não completamente inútil, pois ele é quem presenteia o protagonista com a corda que serve de arma para concretizar o assassinato de Julião. A imagem desse objeto perpassa toda a narrativa, o narrador vê cordas em diversos objetos, seja no cano de sua sala, nos “fios elétricos da nordeste”, seja no movimento das cobras principalmente na que se enrosca no pescoço de seu avô etc.³⁶ No momento em que Luís ganha a corda ele já havia se decidido pelo assassinato de Julião, mas ainda não tinha claro a forma como o levaria a cabo. Tal presente suscita recordações de infância que serão definitivas neste sentido. Ele lembra-se dos corpos que vinham carregados para serem enterrados, tanto os de morte natural quanto os das vítimas dos cangaceiros; de Amaro Vaqueiro laçando a novilha, manejando habilmente

³⁶ Para Hermenegildo Bastos, em ensaio sobre *Angústia*, o aparente acaso de seu Ivo presentear Luís com uma corda relaciona-se a uma rigorosa causalidade que remete ao impasse histórico de um trânsito de uma ordem rural para uma ordem urbana, ou seja, ao processo de consolidação do capitalismo no Brasil. (BASTOS, 2012, p. 93-95). Já Ariovaldo José Vidal aproxima a corda às cobras que povoavam as lembranças do narrador e sugere que a própria forma de pensar deste, após decidir-se pelo assassinato, faz um movimento sinuoso, tal como a cobra-corda. (VIDAL, 1993, p. 14)

uma corda, que também se relaciona com a morte, no caso do animal; e da história de seu Evaristo que passando fome e humilhações aos setenta anos decide se enforcar. Nessas memórias estão os elementos da sua inspiração para agir: os cangaceiros cuja profissão era eliminar inimigos dos senhores; a corda como uma arma que laça e o enforcamento como uma possibilidade rápida e silenciosa de dar fim à vida. Após essas reflexões, ele coloca a corda no bolso – perde o medo inicial que o objeto lhe afligia – com a resolução tomada, berra com seu Ivo, expulsa-o de sua casa e faz com que ele saia de cabeça baixa, tal como o narrador nos espaços das classes dominantes.

Gostaríamos de destacar dois aspectos de tal passagem. Um deles diz respeito ao fato de as recordações mencionadas remeterem apenas aos de baixo: cangaceiros, vaqueiro, e o velho pobre que se enforca. O passado surge aqui não em sua face de prestígio e privilégios do tempo do avô, ele se atém aos trabalhadores com quem busca se identificar. Pela sua condição atual, ele almeja a posição de Julião – o que remete à posição de Trajano –, mas está longe dela e nas recordações tende a se aproximar de José Baía ou Amaro vaqueiro, dos quais, porém, também está distante no presente, reforçando o limbo em que se situa. O outro elemento, decorrente desse, é que mais uma vez o passado é trazido para o presente, pois é a forma de agir do cangaceiro com o instrumento de trabalho do vaqueiro que lhe permitirá por um fim na miséria de sua vida.

Estamos vendo como a percepção do narrador sobre as suas relações com as pessoas em seu cotidiano alimentam a sua angústia que remete ao ressentimento de classe e que culminará no assassinato de Julião. A percepção que ele tem das vizinhas d. Rosália e d. Mercedes também compõem esse quadro.

Esta é uma exibida senhora que vive só, “amigada em segredo com uma personagem oficial que lhe entra em casa alta noite” (A., p. 52). Ela nos é apresentada como alguém que procura chamar a atenção de todos pela sua aparência bem cuidada, pelo cheiro dos banhos, pelo som da vitrola, pelo carro que vinha busca-la etc.; enfim por todo o luxo proporcionado pelo dinheiro de seu amante. D. Mercedes causa grande admiração em Marina e é um modelo para esta. A isso ele atribui Marina querer se exibir tal como ela.

Com relação à Rosália, a sua primeira referência na narrativa é marcada por um tom de desprezo: “[...] tem o marido sempre ausente. Mulher antipática, amarela, muito faladora [...]” (A., p. 51); depois, ela aparece tendo como ocupação principal “ganhar calos nos cotovelos” para tratar da vida alheia. Mas o que de fato perturba Luís é o período em que o marido dela, um caixeiro-viajante, volta para casa e em que passam noites numa “lua de mel,

sempre renovada” (A., p. 110) nas quais Luís não consegue dormir, pois se amavam “em voz alta, sem ligar importância à curiosidade dos vizinhos” (A., p. 111).

No momento em que o casal estava no ápice de sua sonora relação sexual, nosso protagonista tem a impressão de estar no mesmo quarto que eles, o que desaparecia nos momentos de silêncio e descanso de d. Rosália e o marido. No entanto, mesmo durante essa pausa ele não consegue dormir, pois Marina surge com força em seu pensamento; devemos lembrar que essa sequência passa-se logo depois dela abandoná-lo e começar a namorar Julião. Ou seja, a aflição do narrador se dá pelo fato de o casal vivenciar uma intensa relação amorosa que lhe é impossível, tanto que suas reflexões sobre a ex-namorada nessa ocasião dizem respeito a tentar trazê-la para si novamente, “Se Marina voltasse... Por que não?” (A., p.112). A resposta a essa pergunta envolve o impasse de classe vivido por ele e alimento do seu ressentimento.

Ao fim dessa sequência afirma-se nele o desejo de “matar um homem que me roubava o sono” (A., p. 115), pelo que enuncia antes de chegar a essa conclusão, cremos tratar-se, apenas, do marido de d. Rosália. No entanto, ainda que numa negação, Julião Tavares também comparece nesse parágrafo. Juntando os vários fragmentos não só desta sequência mas do conjunto da narrativa – e sabendo do seu desfecho – tal desejo remete em termos mais amplos à tentativa de Luís suprimir aquilo que explicita o que lhe falta, seja a mulher para ele amar sonoramente, seja o privilégio e o dinheiro.

A perturbação de nosso protagonista ganha cada vez mais corpo e boa parte da narrativa – se não toda ela – volta-se sempre para reforçar ou dar mais elementos que justifiquem a ação desencadeadora a escrita. Nesse sentido é que podemos compreender a história repisada por seu Ramalho, pai de Marina, nos diálogos que mantinha com Luís depois que Julião começou a frequentar sua casa. Se num primeiro momento ele olhava o narrador com desconfiança por causa das entrevistas deste com a filha, posteriormente encontram pontos em comum, sobretudo a infelicidade nos relacionamentos amorosos, conjugais. Tanto que o tema dos diálogos gira em torno da “sem-vergonheza” e “safadeza” predominantes e desembocavam em histórias e anedotas sobre relações malfadadas.

A esse propósito é o conto várias vezes repetido por seu Ramalho, de um escravo que tendo desvirginado a filha do senhor de engenho este, como vingança, o tortura e o mata. Tal história é narrada com os requintes de crueldade próprio da conduta de um dono de escravos, retomaremos adiante a forma dessa pequena narrativa; por ora cabe destacar o motivo do assassinato e o grau de violência empregado e, diga-se de passagem, naturalizado por aquela lógica. Não nos parece casual essa anedota ser recuperada pelo pai de Marina, em situação

semelhante com a diferença de que as posições sociais estão invertidas, ou seja, o bacharel detentor do poder “arranca os tampos” da filha do trabalhador, para utilizarmos os mesmos termos de seu Ramalho. Este não formula uma vingança, essa possibilidade sequer lhe ocorre, seja por ele se conformar com o fato de esse ser o “destino” da filha, seja pela lógica do senso comum – difundida inclusive pela biblioteca das moças, apreciada por Marina – de que há a possibilidade de ascensão social das mulheres pelo casamento o que não constituiria a violação de Julião um problema, antes uma solução; seja por não possuir nem as prerrogativas de senhor que lhe dariam os meios e a “permissão” para tal.

Tampouco é casual o narrador retomar essa história e a reconstituir trazendo-a para o presente e de acordo com seus desejos. Ele compõe, a partir dela, a recorrente imagem do assassinato de Julião, que aos poucos vai se desenhando ao longo da narrativa para ganhar contornos cada vez mais reais, mais um caco para compor a estranha xicara. Em termos da lógica social, podemos dizer que a distinção fundamental entre seu Ramalho e Luís da Silva é o fato deste buscar em seu passado, a inspiração e a força para levar a cabo a vingança recuperando as práticas dos cangaceiros, com os quais ele tenta se identificar, ou seja, aqueles que obedeciam às ordens dos senhores.

Recordemos o diálogo imaginário que ele estabelece com José Baía momentos antes de enforcar Julião, em que a contradição entre o desejo de se identificar com ele e a impossibilidade disso ficam patentes.

Ambos falam baixo e obedecem ordens, um para matar outro para escrever artigos, atividades substancialmente distintas. No entanto, algo que os aproxima é o fato deles realizarem suas tarefas sem qualquer sentimento ou comprometimento pessoal. Nosso protagonista quando ataca ou defende os chefes locais não o faz por preferências, mas sim pelo pagamento; José Baía, um sujeito que ria sempre e contava histórias de onças para uma criança, eliminava os inimigos de seu senhor, mas “com certeza não pensava, não sentia. Estava ali forçado pela necessidade” (A., p. 194). Interessante notar que nas projeções do narrador o futuro dos dois também fica empenhado por tais ações, o cangaceiro que provavelmente ficou preso por muitos anos e se inutilizou; ele por um suposto artigo de encomenda defendendo o imperialismo, o que não lhe daria lugar em uma ordem social comandada pelos trabalhadores.

Há um esforço de aproximação entre eles e é enunciado pelo narrador que o chama de irmão e se dirige diretamente a ele na segunda pessoa do singular, dirigindo-se diretamente a ele, em que, no entanto se distanciam, pois diz ao final: “[...] estás sério e esqueceste a criança a quem dizias as virtudes da oração da cabra preta” (A., p. 195). A partir daí ele segue se

afastando, pois sua ação contra o bacharel se contrapõe à prática que lhe era costumeira de obedecer ordens, ali ele agia por si, “Eu era um homem, Ali era um homem” (A., p. 195), em oposição à prática do cangaceiro que matava para cumprir ordens. Podemos agregar ainda o fato de Luís agir pelo sentimento de ódio contra o inimigo, bem diferente do cangaceiro. Retomemos o já citado apelo do narrador a José Baía para observar essa impossibilidade:

– José Baía, meu irmão...

José Baía não era meu irmão: era um estranho de cabelos brancos que apodrecia numa cadeia imunda, cumprindo sentença por homicídio. [...] Afinal que me importava José Baía, estirado numa esteira por detrás das grades negras e pegajosas? (A., p. 196)

Contraditoriamente, na imediata sequência, a imagem do salto das onças utilizada pelo narrador para descrever o movimento que concretiza a ideia de assassinar Julião remete diretamente às histórias contadas pelo cangaceiro: “Retirei a corda do bolso e em alguns saltos silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares” (A., p. 196). Há uma dupla aproximação aqui que traz também o germe de um novo distanciamento: tal como o cangaceiro, ele elimina o inimigo; a escrita literária de Luís nessa passagem remete às histórias – literatura oral – contadas por José Baía e não a uma ação do próprio cangaceiro. Contudo, se depois de assassinar alguém o cangaceiro “[...] faria com a faca de ponta novo risco na coronha do clavinote e contaria no alpendre histórias de onças” (A., p. 194) tal como antes, sem nenhuma perturbação, o mesmo não ocorre com nosso protagonista.

Isso desencadeia nele um turbilhão de sentimentos e reflexões que o deixam doente, com muita febre, com alucinações. Esse ato traz-lhe a sensação – momentânea e ilusória – de superar sua condição de subalterno, cujo destino é o de obedecer ordens. Apesar de ocupar tal posição, sua profissão o distancia dos trabalhadores de quem ele está materialmente próximo. O fato de ser um intelectual impossibilita sua comunicação e identificação com os de baixo e alimenta seu desejo de se aproximar dos de cima, ao mesmo tempo que o faz crítico destes. Os seus conhecimentos literários são uma maneira dele se diferenciar dos Juliões, o que, contudo, não lhe dá nem poder, nem privilégios.

A escrita e a literatura ocupam papel central na vida de Luís da Silva, elas constituem importante parte de seu ser.

2.4 Luís e a literatura

Já no início do romance, antes mesmo de termos maiores informações sobre o narrador, o enredo ou o que move a escrita, há uma referência à literatura:

Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. (A., p. 21)

Essa passagem diz muito do nosso protagonista e da função que a escrita literária ocupa em sua vida. Ainda nessa primeira sequência, ressaltam o jogo de palavras que ele faz com o nome de Marina, o atributo de monstro a dr. Gouveia não pelo fato dele ser um proprietário que explora seus inquilinos, mas por ele ter exposto na parede uma coluna de jornal publicada há muito tempo, dando-lhe prestígio por fazer parte do mundo dos literatos, e a afirmação do narrador da impossibilidade de escrever, o que constitui um grande problema para ele.

As primeiras referências negativas a Julião Tavares se dão também nesse plano, na postura dele com relação às palavras, seus discursos grandiloquentes e vazios, seus elogios para ser elogiado etc. tudo isso na tentativa de ser reconhecido como um homem de letras, tal como dr. Gouveia.

A preocupação literária de nosso narrador vai além dos juízos negativos com relação a esses falsos escritores, ela faz parte de sua atividade cotidiana; seja no seu descontentamento com a prosa regular que compõe em seus artigos para o jornal, seja em seus sonetos de juventude, seja nas imagens construídas ao longo da narrativa que estamos lendo. Como já notamos anteriormente, essas notas do narrador são uma maneira de expressar suas necessidades interiores, o que lhe dá liberdade na forma de escrever; aqui ele não precisa obedecer nem as regras didáticas de escrita para o jornal, nem os seus muitos chefes, nem as antigas formas literárias. Disso decorre a fragmentação no desenvolvimento do enredo e o entrecruzamento entre passado e presente.

Ao estruturar a narrativa a partir do monólogo interior, Graciliano se afasta do neonaturalismo predominante no romance de 30, sem abandonar o vínculo com a realidade. A angústia de Luís não é algo metafísico ou essencialistas, ela está diretamente relacionada à sua posição de classe e à problemática enfrentada por setores da intelectualidade dos anos 1930.

Além disso, há momentos em que o próprio fazer literário é trazido para o texto, propiciando uma reflexão metaliterária. Apesar de a literatura ser presença constante na vida de Luís e de ser referida ao longo de quase toda a narrativa, destacamos duas sequências em que o seu processo e o seu resultado são tematizados ao lado de reflexões centrais para se compor a estranha xícara do ressentimento.

2.4.1 Seu ramalho

Retomemos de outra perspectiva o já analisado diálogo entre Luís e seu Ramalho. Uma diferença que se estabelece entre eles é o trato com a linguagem e com as possibilidades e potencialidades da criação literária. Este reproduzia os contos sempre da mesma maneira:

Mas seu Ramalho continuava sem se perturbar: falava para dar prazer a si mesmo, não me escutava. Talvez quisesse enganar-se e convencer-se de que seria também capaz de praticar façanhas. As palavras saíam-lhe sem variações. Era amigo da verdade e tinha imaginação fraca. As minhas narrativas não se comparavam às dele: sendo muito numerosas, eu esquecia frequentemente certas passagens, ficavam brechas, soluções de continuidade. Além disso eram transmitidas em linguagem artificial, que o vizinho achava falsa e retocava. (A., p. 117)

Colocam-se aqui duas questões de fundo, a primeira é a da repetição da mesma ideia para “enganar-se e convencer-se de que seria também capaz de praticar façanhas”, apesar de o narrador atribuir isso a seu Ramalho esse é o processo que podemos acompanhar ao longo de sua narrativa; há uma constante afirmação do ódio ao bacharel e a necessidade de eliminá-lo que vem acompanhada de ressalvas sobre a possibilidade desse “percevejo social” conseguir levar isso a cabo, além de ser recorrente a imagem de Julião sendo enforcado.

A segunda diz respeito à relação entre a verdade e a criação literária, aquela como um limitador desta em termos de composição de tramas e enredos, e de linguagem. Lembremos também que o narrador está perturbado por sombras que invadem sua realidade e fazem os limites entre esta e o mundo imaginado se esvaírem, numa fusão entre esses dois planos, logo sua percepção dele e de uma suposta verdade não tem contornos bem definidos. No entanto, em sua prática jornalista, Luís se vê preso à verdade, pois escrevendo artigos por encomenda deve fazê-lo numa “prosa certinha”, com caráter quase didático, para expor os argumentos que defende. Isso entra em conflito com a forma espontânea com que se expressa nos ambientes privados, como nos diálogos em sua casa com Moisés e Pimentel e na narrativa que compõe povoada de imagens construídas por meio de uma linguagem que seu Ramalho considera artificial.

Ainda na sequência em questão, seu Ramalho repete ao longo dos dias a mesma história, sendo que “as palavras saíam-lhe sem variações”:

O conto sensacional de seu Ramalho era o seguinte. Um moleque de bagaceira tinha arrancado os tamos da filha do senhor de engenho. Sabendo a patifaria, o senhor de engenho mandara amarrar o cabra e à boca da noite começara a furá-lo devagar, com a ponta de faca. De madrugada o paciente ainda bulia, mas todo picado. Aí cortaram-lhe os testículos e meteram-lhos pela garganta, a punhal. Em seguida

tiraram-lhe os beijos. E afinal abriram-lhe a veia do pescoço, porque vinha amanhecendo e era impossível continuar a tortura. (A., p. 117)

Um pouco mais adiante, fazendo valer a diferença anunciada entre o narrador e seu vizinho, podemos vê-lo compondo a mesma história, mas em linguagem diversa, povoada de imagens literárias:

[...] eu ia pouco a pouco distinguindo uma figura nua e preta estirada nas pedras da rua. O ventre era uma pasta escura de carne retalhada; os membros, torcidos na agonia, estavam cobertos de buracos que esguichavam sangue; a boca, sem beijos, mostrava dentes acavalados e vermelhos numa careta medonha; os olhos esbugalhados tornavam-se vermelhos. O negro arquejava. Corria sangue entre as frestas dos paralelepípedos e empoçava a sarjeta. A poça crescia, em pouco tempo transformava-se num regato espumoso e vermelho. (A., p. 119)

Na versão literária de nosso narrador ela já não é só uma história que ficou no passado, ele vê a tragédia do negro tomando lugar ali na rua, diante dele. O sangue do menino reforçado pelo cheiro desprendido das saias de Antônia que “provavelmente estava menstruada e não se lavava” (A., p. 120), aparentemente poderia sujar os sapatos de seu Ramalho que ia em direção ao sangue a escorrer. No entanto, operam-se mudanças nos personagens dessa breve história que se atualiza completamente e se transforma na imagem do assassinato de Julião. Vejamos:

Mas a figura continuava a escabujar no chão. Agora não era preta nem estava nua. Pouco a pouco ia embranquecendo e engordando, o sangue estancava e as feridas saravam.

[...]

A figura deitada no calçamento estava branca e vestida de linho pardo, com manchas de suor nos sovacos. [...] O homem tinha os olhos esbugalhados e estrebuchava desesperadamente. Um pedaço de corda amarrado no pescoço entrava-lhe na carne branca, e duas mãos repuxavam as extremidades da corda, que parecia quebrada. Só havia as pontas, que as mãos seguravam: o meio tinha desaparecido, mergulhado na gordura balofa como tocinho. (A., p. 120)

Por outro lado, essa cena não aparecia para o protagonista como algo distanciado da realidade, ao contrário, o seu corpo respondia fisicamente a ela, como se estivesse realizando o esforço para enforcar o homem: “Eu apertava os dedos, cravava as unhas nas palmas, tremia, retesando os músculos. O suor ensopava-me a camisa” (A., p. 120). A imagem da corda atando as duas pontas da vida, utilizada por Ariovaldo Vidal (1993), comparece aqui não só literalmente “duas mãos repuxavam as extremidades da corda”, mas também nessa fusão de passado e presente em que uma antiga história de assassinato por um homem ter desvirginado uma mulher atualiza-se tanto pela forma literária do narrador, quanto por seu

conteúdo, pois na nova versão os personagens figuram em polos opostos com relação à anterior em termos de classe social.

2.4.2 D. Albertina de tal

Outra passagem que consideramos representativa dessa reflexão metaliterária no interior do romance ocorre quando nosso protagonista segue Marina até a casa de “d. Albertina de tal, parteira diplomada”. Após a malsucedida tentativa de estabelecer um diálogo com o dono da bodega sobre política, o narrador mergulha em suas reflexões e passa a imaginar como seria a parteira. As feições, os modos de agir e o ambiente em que ela vive dependem, na construção de Luís da Silva, do ponto de vista adotado. Vejamos.

A imagem inicial da primeira d. Albertina é de alguém “terrivelmente criminosa” que abortará a vida em gestação dentro de Marina, o “filho de Julião Tavares [...] necessário ao patriotismo” (A., p. 175). Ela é comparada com sinha Terta, a parteira dos tempos do avô de Luís; esta ao contrário daquela, ajudava as mulheres a parir, mesmo que os filhos não fossem fruto de um “casal direito”, como eram os filhos de Trajano com suas escravas. No entanto, como nota o próprio narrador, os tempos são outros e nas condições de Marina um filho não traria apenas dificuldades. É a partir dessa ótica que a impressão inicial de uma criminosa começa a se atenuar até desaparecer.

D. Albertina é descrita como uma pessoa compreensiva, correta e cuidadosa trabalhando para curar a moça de um suposto mal:

Exatamente como se Marina estivesse no consultório de um médico, sarjando um tumor. Nenhum sinal de crime ou de ação proibida. A seringa na água que borbilhava, um frasco sobre a mesa da cabeceira, quadros de anatomia nas paredes, a chama do álcool tremendo, a voz calma de d. Albertina a prescrever medidas de segurança. Uma senhora pálida e franzina, de rosto sereno e boas intenções.

[...]

[...] Uma senhora decente, parteira diplomada, com longa prática, as mãos brancas e macias, linguagem correta, sorrisos (A., p. 176; 177).

O filho de Marina é considerado pelo narrador como um tumor a ser extirpado – assim como aquele que o gerou – e a ação da parteira já não é mais um crime, antes é uma solução para evitar “criar infelizes” (A., p. 178), uma purificação. “Pensando bem, d. Albertina atentara apenas contra Deus e contra a pátria”. (A., p. 178), no entanto, “A justiça e a religião não tomariam conhecimento do caso” (A., p. 178), o crime teria repercussão apenas na subjetividade de quem o cometeu; isso tem implicações diretas na narrativa construída por Luís.

Faz-se necessário um breve parêntese.

É possível estabelecer uma aproximação entre o aborto do filho de Marina e Julião e o seu assassinato. Ambas as mortes sugerem uma falsa possibilidade de mudança na situação dos muitos Luíses. Com relação ao primeiro, isso se expressa principalmente nas descrições do ser em gestação dentro de Marina. Pelas passagens a seguir, fica evidente os paralelos, projeções de sua própria existência no filho de Marina. Com o aborto:

O filho de Julião Tavares não viria ao mundo penar, cantar na escola o hino do Ipiranga, mover-se no exercício militar, curtir fome nos bancos dos jardins, amolar-se nas repartições, adular nos jornais o governo.

[...]

[...] Inutilizara nas entranhas uma coisa ruim que se atormentaria se vivesse, aguentaria coices por onde andasse: em casa, no quarto de pensão, na rua, no jornal, no quartel, na repartição [...] (A., p. 177; 178)

Ou seja, com isso, impede-se a continuidade da existência de outros Luíses da Silva, da condição de subalternidade reproduzida em várias partes do país em muitas Marinas violadas por muitos Juliões; a criação de uma “Marina do Pará” nessa mesma passagem expressa essa compreensão por parte do narrador. Contudo, tal como o assassinato de Julião, essa ação não modifica a estrutura da sociedade de classes na qual os dominantes podem explorar e abusar dos dominados, antes faz com que se aprofundem em sua condição. Marina não conseguirá o marido rico e Luís não recuperará os privilégios do avô.

Voltemos à construção de d. Albertina. Esta se assemelha a uma médica tanto pelas suas práticas quanto pelo seu ambiente de trabalho, o que a distancia também da imagem criminosa. O narrador constrói a imagem da parteira a partir da placa no portão que a identifica como parteira diplomada, daí essa aproximação com a medicina. No entanto, ele também faz presente a opinião dos matutos de que “papel aguenta tudo” (A., p. 176), e o anúncio feito pode não ser verdade, logo é possível que d. Albertina seja completamente diferente da imaginada por ele. Com isso, cria uma outra:

[...] era uma velha gorda e mole, sem diploma nem prática, de óculos ordinários e hálito desagradável, mal-educada, resmungona. Marina estava deitada numa cama nojenta; nas paredes nojentas não havia gravuras de anatomia: havia quadros de santos, retratos coloridos, páginas de revistas. Sem lavar as mãos duras, de unhas compridas e negras, d. Albertina examinava brutalmente o corpo de Marina, arranhando-a, machucando-a, rosnando:

– Era melhor deixar-se de vergonhas e descobrir a cara. Quando andam na pândega, não têm esses luxos. E depois parem bem na bananeira. Feias coisas. (A., p. 176)

Esta parteira é construída a partir da perspectiva da moral burguesa e religiosa. Tal descrição está mais próxima daquilo da imagem corrente do que seria um local onde se realizam atos “criminosos” como os abortos. Além disso, censura as mulheres por andarem na “pândega” e depois terem vergonha – ou medo – de se utilizarem de seus serviços. Diga-se de passagem, apesar deste romance ter sido escrito há mais de oitenta anos estas ainda são as opiniões mais disseminadas e correntes no conjunto da sociedade, reforçada pela igreja e pelo patriarcalismo, sobre a questão do aborto, uma prática criminalizada, sobretudo quando feita pelas trabalhadoras.

Interessante notar que na sequência ele rapidamente afasta de sua imaginação esta parteira suja e dura que maltrata, ainda mais, Marina e faz predominar aquela outra carinhosa, empenhada em lhe extirpar o tumor. Como o “papel aguenta tudo”, o narrador pode se ater à d. Albertina mais afeita à sua perspectiva com relação à vizinha, um misto de desgosto e piedade, e ao Julião, um ser que gera tumores a serem extirpados. Em outras palavras, estamos novamente diante da tensa relação entre realidade e ficção que acompanha o narrador e cujos limites não são tão evidentes. As distintas imagens da parteira, por mais que não se aproximem da realidade – “Não pude saber a qual dos dois tipos imaginados d. Albertina se assemelhava. Seria talvez uma d. Albertina diferente das minhas.” (A., p. 179) – compõem o quadro do seu ressentimento.

Nesse sentido e retomando uma reflexão mais geral, podemos afirmar que o narrador considera a literatura em dois aspectos: como falsa quando praticada pelos de cima como dr. Gouveia e Julião; como uma maneira de organizar pensamentos e acontecimentos que formem uma totalidade coesa, marcada pela subjetividade e pela perspectiva de quem o faz. Para nosso protagonista, ela se constitui ao mesmo tempo como um alimento e uma justificativa do ressentimento que o leva a eliminar seu antagonista.

A reunião dos cacos da vida de Luís da Silva nos permite compor a estranha xícara daquilo que o move para o assassinato de Julião, mas também o imobiliza no presente, na sua condição de subalterno. O impasse de classe que vive o faz almejar o privilégio dos de cima, numa tentativa de (re)viver a posição ocupada pelo avô no passado, e o impossibilita de se identificar com os de baixo. Ele traz como herança de seu pai o interesse pela literatura, a naturalização da violência enquanto norma de conduta e a decadência de um poder rural que o deixa na situação de subalternidade como um sujeito que “a cidade sujou e puiu demais”.

Os interlocutores de nosso protagonista se reduzem aos amigos Moisés e Pimentel em alguma medida próximos de sua condição. A literatura é a sua atividade e também o seu refúgio, mas um refúgio na perspectiva ressentida de Luís, isto é, como algo que se realiza apenas de forma “safada”, com os escritores se assemelhando às prostitutas da rua da Lapa, ambos em franca decadência, ou como algo superficial que tem como único objetivo trazer prestígio aos de cima. A sua própria escrita lhe satisfaz porque no campo literário compôs “no tempo da métrica e da rima, um livro de versos”, que segundo seu juízo não valiam nada, mas os quais vendia a outros jovens; no exercício cotidiano da escrita ele o faz por encomenda. É apenas após assassinar o bacharel que consegue escrever anotações sobre sua angústia sem obedecer regras ou ordens externas.

Este ato extremo é a tentativa de Luís superar o seu impasse de classe, pois toma Julião como seu bode expiatório. A morte do bacharel, no entanto, marca-lhe a subjetividade³⁷ dificultando seu trabalho na repartição, mas lhe traz a possibilidade de escrever de forma espontânea. Julião e Marina são presenças constantes em toda a narrativa, são ideias fixas que perturbam nosso protagonista, são sensações desagradáveis e agradáveis. Contudo, eles não comparecem diretamente em seu delírio final, pois seu ato consegue temporária e ilusoriamente eliminá-los de sua vida. Ainda nesse plano, e somente nele, ele consegue se afirmar como irmão de José Baía e consegue estar na mesma cama que este junto com outros de baixo como “Quitéria, sinha Terta, o cego dos bilhetes, o contínuo da repartição, os cangaceiros [...]” (A., p. 231). Juntam-se no mesmo lugar pessoas de sua memória e que convivem com ele, reforçando essa ideia do passado se atualizar em um eterno presente. Eles estão todos deitados não num colchão estreito e duro, mas num colchão de paima, situação possível apenas no delírio do narrador já que impossível na realidade.

Esta sequência final toma lugar depois do assassinato e o romance se inicia com o protagonista se recuperando da febre e do delírio causados pelo assassinato, mas ainda não completamente restabelecido. Essa estrutura circular da obra tem correspondência com algumas imagens presentes nela como, por exemplo, a corda que assume tal forma quando está em cima da mesa, mas também quando é apertada no pescoço de Julião, ou ainda o novelo confuso formado pelas sombras que o perturbam, mas também a narrativa fragmentada que ele compõe. A imagem que ressalta é a do parafuso que a cada volta se aprofunda cada vez mais em si e em suas questões. Na impossibilidade de girar a roda da história para trás recuperando, assim, a posição do avô, ele permanece como um Luís da Silva qualquer. Tal

³⁷ “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram” (A., p. 21)

estrutura reafirma a sua imobilidade no presente, ou seja, como já dito anteriormente, ele não consegue encontrar uma saída para os problemas que o afligem.

Assim, o ritmo e a estrutura da prosa remetem ao impasse vivido por um estrato de classe marcado pelo ressentimento por ter perdido privilégios que lhe eram exclusivos; tal questão é decorrente do processo social brasileiro. Vimos os mecanismos pelos quais isso se alimenta desde a não identificação com os trabalhadores e uma suposta impossibilidade de participar da sociedade que eles almejam construir; o misto de raiva, piedade e superioridade com relação a Marina que gosta de smoking e inveja d. Mercedes; o ódio nutrido contra aqueles que gozam de boa posição social, derramam discursos grandiloquentes, pagam artigos de jornal – escritos por outros Luíses da Silva – para serem elogiados, e fingem ser literatos.

É possível agregar a esse impasse de classe um outro que diz respeito à posição do escritor e do intelectual no Brasil dos anos 1930. Quase sempre vinculado a alguma esfera do estado, do serviço público como forma de sobrevivência, ele encontra dificuldades em estabelecer comunicação com os outros setores da sociedade.³⁸ Nesse sentido, podemos afirmar que *Angústia* incorpora em sua forma e estrutura as problemáticas colocadas a um setor da intelectualidade na sociedade brasileira daquele período.

³⁸ Lembremos aqui a crônica “A rotina e a quimera” de Carlos Drummond de Andrade sobre os escritores funcionários públicos.

3. Vidas imobilizadas no presente: *Uma abelha na chuva*

Carlos de Oliveira (1921-1981) inicia sua obra em prosa, em 1943, com a publicação de *Casa na Duna* – quando o autor tinha pouco mais que vinte anos de idade – e a finaliza com *Finisterra: paisagem e povoamento*, que vem à luz em 1978, três anos antes de sua morte. Sendo nosso autor também poeta – é, aliás, por meio da poesia sua primeira aparição no nascente movimento neorrealista – sua produção nesse gênero também acompanha toda sua trajetória, desde *Turismo*, de 1942 até a organização do seu *Trabalho poético*, de 1976 que inclui seu último livro de poemas *Pastoral* (cf. SILVESTRE, 2003).

É possível, no entanto, perceber dois movimentos no interior desse processo que se complementam e formam um todo: um de escrita e outro de reescrita. Na prosa, entre 1943 e 1953 ele produz a chamada “tetralogia da Gândara”, quatro romances que se passam nessa região rural ao centro-norte de Portugal: *Casa na Duna*, 1943; *Alcateia*, 1944; *Pequenos burgueses*, 1948; e *Uma abelha na chuva*, 1953. Desde então até a publicação de *Finisterra*, ele se dedica a uma laboriosa reescrita das suas obras. Em 1964 publica a 3ª edição, revista de *Casa na Duna*; em 1969, a 4ª edição, revista, de *Uma abelha na chuva*; e em 1970, a 3ª edição, revista, de *Pequenos burgueses*. É um autor em verdadeiro processo de reflexão sobre o ato de escrever e os seus resultados.

Ao mesmo tempo que não abria mão do seu compromisso político, cuja marca era a solidariedade “com o trabalho literário do seu país, com o povo (da Gândara, daqui e dali), a que pertencia... com a revolução portuguesa, que é uma expressão para dizer a libertação de uma opressão longa, violenta e insidiosa” (GUSMÃO, 1987, p. 3); ele tampouco fazia concessões ao didatismo ou documentalismo, prezando pela estrutura literária como um mundo, em estreita relação com a sociedade, e não como mera reprodução da realidade.

Uma abelha na chuva marca o início do processo de revisão e reescrita de suas obras, nas palavras do crítico português Osvaldo Manuel Silvestre (2003, p. 14):

[...] com ela se encerra, em grande medida, definitivamente, o ciclo da Gândara, ao mesmo tempo que com ela se lança o processo crítico desse mesmo ciclo romanesco. Talvez pudéssemos ir um pouco mais longe e sugerir que *Uma abelha na chuva* é o motor revisionista da tetralogia da Gândara, que nesse romance aparece já consideravelmente exausta e ‘acabada’ enquanto mundo (e alegoria ficcional) e enquanto modelo romanesco.

Tal processo se estende até o fim de sua vida, sendo que ficou inconclusa a revisão de *Alcateia*, um dos motivos para esta obra ter sido excluída pelo próprio autor de seu “cânone”. A publicação de *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978), seu último texto em prosa, é também uma revisão ou uma (re)escrita a partir de uma outra perspectiva da Gândara (cf. SILVESTRE, 2003). A 4ª edição revista de *Uma abelha na chuva* vem à luz no ano de 1969 e passa a ser considerada como definitiva pelo autor.

Uma abelha na chuva gira em torno da vida de Álvaro e Maria Silvestre, um casal pertencente a um pequeno povoado rural situado na Gândara, aproximadamente entre os anos 1930-1940. Ele é um rico lavrador e comerciante, cuja riqueza foi amealhada pelo pai, e católico fervoroso; ela é descendente de uma família da aristocracia em franca decadência econômica. Apesar das diferentes origens de classe, seus destinos se cruzam por pertencerem aos estratos dominantes, ainda que em vetores diferentes, um em ascensão e o outro em ruínas; tal situação propicia uma aliança de classes por meio do matrimônio, algo que beneficiaria todos: os burgueses comprariam a nobreza, os fidalgos recuperariam o poder econômico. Ou seja, unem-se somente pelas necessidades econômicas e sociais de suas famílias, o que gera contradições e conflitos entre eles.

A narrativa inicia-se com a tentativa de Álvaro publicar – mediante pagamento – uma confissão na *Comarca de Corgos*, jornal local, das suas práticas para conquistar manter a riqueza, segundo ele mesmo ele teria “passado a vida a roubar os homens na terra [...]” (OLIVEIRA, 1992, cap. II, p. 884)³⁹ com o respaldo de sua esposa. Com isso, ele afirma buscar redenção perante deus, pois é preciso sempre ter as contas em dia com ele.

O diretor do periódico tenta demovê-lo dessa incomum ideia de acusar a si e à esposa publicamente, no que não tem sucesso. Ele só desiste da ideia, na verdade é impedido de seguir com ela, quando Maria aparece de surpresa na redação, causando-lhe grande embaraço e humilhação ao tratá-lo como uma “criança de cinquenta anos”. A relação entre eles estabelece-se a partir da subalternidade do marido com relação à esposa.

Acompanhamos então as questões subjetivas de cada um dos membros deste casal por meio de suas saudosas memórias do passado, da sua infelicidade no presente e da falta de perspectiva de mudança para o futuro. O processo de decadência dos Alva e Pessoa é

³⁹ Trabalhamos com a edição Obras de Carlos de Oliveira, Lisboa: Caminho, 1992, que reúne o conjunto da poesia e da prosa do escritor. Daqui para diante citaremos as passagens de *Uma abelha na chuva* como AC.

acompanhado pela nascimento e concretização da frustração de Maria; ela é uma mulher voluptuosa a quem “homens eram aos pontapés”, entregue a um sujeito inepto, “molengão” que não lhe despertara nenhuma simpatia ou mesmo empatia. Contudo, ele tinha o dinheiro para salvar e manter a nobreza de sua família. Presa a esse casamento, ela sonha secreta e intimamente com outros homens, como o seu cunhado Leopoldino ou o cocheiro Jacinto, para dar vazão aos seus desejos sexuais, que tampouco se concretizam. A única maneira de ela sobreviver a isso é reprimir seus desejos e seu gosto de viver. No que toca a Álvaro, é o desprezo nutrido por sua esposa que se torna um problema contra o qual ele se revolta. Assim, a sua tentativa de contrição pública decorrente de seu sentimento exacerbado de culpa, cujas raízes estão em sua crença católica, é também uma maneira dele atingir a esposa, de desferir uma “machadada pública naquela pesporrência fidalga” (AC, cap. XIII, p. 929).

Os conflitos subjetivos e entre os dois têm rebatimento na vida de outros personagens no romance como é o caso de Jacinto, cocheiro dos Silvestre, e Clara, camponesa filha de um cego oleiro. Eles namoram às escondidas de madrugada no palheiro, pois o pai dela nutre a ilusão de ascender socialmente ao casá-la com um rico lavrador, e ela está grávida; planejam unir-se secretamente, nem que para isso tenham que fugir dali. No entanto, seus planos são abruptamente interrompidos pela ação de Álvaro que escuta – às escondidas – uma conversa do casal quando mencionam os olhares cobiçosos que a Maria dos Prazeres deitava em Jacinto. Ele conta a mestre António que, imediatamente, decide assassinar o cocheiro; ao saber da morte dele, ela se suicida.

Essa história trágica ao desdobrar dentro da narrativa do casal Silvestre interrompe brevemente esta, que é retomada a partir das consequências geradas pelo assassinato do cocheiro. Logo que este se confirma há um pequeno movimento por parte dos camponeses que acompanham a autoridade local até a casa de Álvaro e Maria para informar os padrões do ocorrido. Isso perturba o marido, pois é tomado pelo medo de ser morto pelos camponeses e corre ao auxílio da esposa para salvá-lo; ao explicar para ela o motivo de seu medo, revela-lhe ter escutado a conversa entre Jacinto e Clara sobre o seu desejo pelo cocheiro. Isso a perturba e a faz explicitar a repulsa que nutre pelo marido, pelo cocheiro e pelo povo que ocupava o pátio de sua casa. No entanto, após estes acontecimentos muito pouco muda na vida do casal Silvestre que no fim da tarde recebe seus convidados para o serão como se tudo estivesse como antes. O casamento não sofre qualquer alteração, ele continua submisso e ela, infeliz, reprimindo seus desejos.

Tomamos conhecimento destes conflitos por meio de um narrador em terceira pessoa que assume o ponto de vista dos personagens e os deixa, por meio do discurso indireto livre,

nos contar sobre eles próprios,⁴⁰ agindo como “o organizador e responsável da narrativa” (SANTOS, 1987, p. 11, tradução nossa). Este procedimento de selecionar a perspectiva sobre a qual a cena será narrada nos possibilita conhecer os personagens tanto por seus pensamentos quanto pela maneira com que compreendem e avaliam o que estão vendo, isto é, vemos a cena a partir do parâmetro moral do personagem que a olha. Com isso, ficam expostas as contradições e incoerências na maneira como veem o mundo. A origem de classe é um dos principais elementos que determinam as suas concepções de mundo; as distintas tradições e perspectivas entre aristocracia e burguesia estão na raiz do conflito entre Álvaro e Maria.

Um dos limites prováveis dessa técnica narrativa é a restrição ao ponto de vista da personagem que enxergando apenas o fenômeno, a aparência pode incorrer em equívocos. Escapa a Maria, por exemplo, que na culpa excessiva de Álvaro com relação aos seus roubos, cuja consequência são constantes confissões ao amigo da família padre Abel, há também uma intenção de humilhá-la publicamente. Do mesmo modo que o desejo dela por Leopoldino não é algo presente para Álvaro. No entanto, a constante mudança de perspectiva nos dá um quadro mais amplo das relações sociais estabelecidas ali. Além disso, o mergulho nas memórias do casal reconstrói as suas trajetórias e impasses que nos possibilita conhecê-los também numa perspectiva histórica, isto é, não ficamos no mesmo nível de compreensão dos personagens, conseguimos vê-los de forma distanciada. A presença de uma voz narrativa que busca estabelecer diálogo com os personagens também contribui para esse distanciamento; colocando-se como algo externo ao enredo, essa voz aconselha os personagens em momentos cruciais de sua ação. Sem ser onisciente, ela parece ter um conhecimento mais amplo que o dos envolvidos na ação. Assim, a fragmentação dos diferentes pontos de vista e os monólogos interiores da forma como estão estruturados nesse romance contribuem para compor uma totalidade enraizada na realidade.⁴¹

Com relação à sua estrutura, *Uma abelha na chuva* é construída em 35 capítulos curtos. As duas histórias se entremeiam, como uma sequência encaixada na outra (cf. SEIXO, 1976), sendo que a segunda ocorre pela ação dos protagonistas da primeira além de servi-la,

⁴⁰ Para João Camilo dos Santos (1987, p. 53): “Não é o narrador em seu nome próprio que nos demonstra. São os personagens que exprimem sucessivamente e de maneira alternada seus pontos de vista sobre os outros personagens, sobre os acontecimentos narrados, sobre eles mesmos, e são eles que, direta ou indiretamente (segundo aquilo que tomamos da palavra ou que interpretamos suas propostas levando em conta sua personalidade) mostram-nos, a maior parte do tempo, aquilo que deveríamos aprender”. Tradução nossa.

⁴¹ Lembremos que uma das principais preocupações de Carlos de Oliveira em sua escrita era com a relação forma-conteúdo, sendo um defensor de novas formas para novos conteúdos. Em uma das alíneas de seu “Almanaque literário”, Carlos de Oliveira diz o seguinte: “[...] é essencial porém não esquecer estas duas coisas: a realidade cria em si mesma os germes da transformação. *O processo consiste sobretudo em captá-los e desenvolvê-los num sentido autenticamente moderno*” (OLIVEIRA, 1992, p. 471, grifo nosso).

expressando a relação de opressão e dominação entre os diferentes sujeitos. Ainda segundo Seixo (1976), este é um romance sobre a opressão, não especificamente em termos econômicos, mas em termos sociais e psicológicos. Estas duas histórias se inter-relacionam nessa perspectiva e compõem a narrativa de *Uma abelha na chuva*.⁴² Segundo Manuel Gusmão (1987, p. 9),

[...] parece que a história de Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres é uma espécie de não história (não progride por ações, não tem um desfecho conclusivo) e, nesse sentido, história propriamente dita parece ser só a de Jacinto e Clara, do oleiro e de Marcelo.

Apesar de todos os acontecimentos que acompanhamos ao longo da narrativa, inclusive um assassinato, os destinos de Álvaro e Maria pouco ou nada se alteram, claro está que houve mudanças para cada um deles, o que analisaremos adiante, mas não há uma modificação substantiva nem em seu casamento, nem na maneira como se relacionam. Eles parecem estar imobilizados em um eterno presente, num circuito fechado. Constituindo um ritmo de vida local em dois sentidos: cotidiano, que se reduz a serões, brigas, brandy e sonhos reprimidos etc.; e numa perspectiva histórica, pois nenhum dos casais que frequenta a casa dos Silvestre tem, pode ou deseja ter filhos, colocando assim um ponto final na descendência familiar.

Entretanto, as vidas Clara e Jacinto desenharam a possibilidade de uma alternativa a essa lógica tanto pelo filho que esperam – rompendo, assim, com a infertilidade – quanto pela perspectiva de construírem uma vida em comum não por necessidades econômicas ou sociais exteriores, mas pela sua própria vontade. Estamos assim em pleno solo burguês, em que os indivíduos têm “liberdade de escolha”, desconsideradas as determinações econômicas e sociais, é claro. Não há qualquer viés progressista ou emancipador na prática deste casal, intencionam tão somente constituir uma unidade familiar, mas naquele ambiente agem como elementos perturbadores da ordem estabelecida não no sentido político ou social, mas no de que rompem um ciclo aparentemente naturalizado da vida infértil e infeliz. Lembremos que esse é o único casal que engendra uma nova vida no romance, todos os outros estão impossibilitados de fazê-lo, seja por motivos sociais – como o padre e sua amante –, seja por motivos supostamente biológicos – segundo a explicação de dr. Neto para não se casar com d.

⁴² Para Maria Alzira Seixo (1976, p. 232): “[...] a segunda história, quer no plano da exploração, quer no da opressão, serve objectualmente a história dos senhores (aliados, apesar de tudo, pelo domínio material sobre os outros, pelo ciclo viciado em que indefinidamente se movem). No entanto, se, no plano da exploração, a tríade popular é alienadamente manipulada, no plano do desejo uma consciência de si se verifica: Jacinto e Clara vivem lucidamente uma intersubjectividade completa, vão romper a opressão (exercida pelo oleiro) fugindo para outras terras com o filho que vai nascer e livremente projectam uma vida, não cíclica, mas linear, de continuidade; só o exercício da opressão pela exploração (Álvaro-mestre António) vem cortar abruptamente essa continuidade”.

Cláudia –, seja por serem um casal apenas para cumprir um negócio – os Silvestre. Isso será interrompido por Álvaro que, movido por outras questões, age contra Jacinto. Há uma impossibilidade de futuro não como algo metafísico ou divino, mas com caráter social e de classe.⁴³ Este é um dos significados do assassinato do cocheiro, vejamos mais de perto as suas origens.

Ao retornar de Corgos depois da tentativa frustrada do marido publicar a confissão no jornal, o casal recebe padre Abel, d. Violante, dr. Neto e d. Cláudia para o costumeiro serão. Maria faz as vezes de anfitriã, enquanto Álvaro se afunda em sua poltrona e bebe seu brandy. Ao fim da noite, quando ficam novamente a sós a esposa pretende, por meio do diálogo, descobrir o que o levava à redação da comarca naquela manhã, no entanto ela se depara com o marido completamente bêbado cambaleando pela sala. Estabelece-se novamente um conflito aberto entre os dois em que Álvaro se revolta, inutilmente, contra a superioridade aristocrática da esposa e dos antepassados dela, mas tanto pela sua condição naquele momento quanto pela relação que mantém com Maria, ele mais uma vez acaba humilhado. Ela o compara a um cocheiro que deveria ser chicoteado pelo senhor e o impede de entrar em seu próprio quarto.

Nesse estado de espírito, ele de madrugada sai para uma caminhada em sua propriedade, buscando atenuar o mal-estar causado pela bebida, quando ouve o diálogo entre Clara e Jacinto:

[...]

– E as olhadelas da patroa, Jacinto, o namoro de que te gabavas?

– Nunca me gabei, linguazinha de prata, mas lá que a D. Prazeres me comia com os olhos...

Na sua [de Álvaro Silvestre] confusão interior a voz do ruivo bateu como um calhau num vidro. Arestas agudas de ideias, sonhos e vexames, rasgaram aqui, cravaram-se acolá. Tudo ficou mais vivo e doloroso. (AC, cap. XV, p. 939)

A descoberta dos olhares da esposa ao cocheiro faz com que Álvaro veja Jacinto como seu bode expiatório, cujo sacrifício resolveria as questões que o afligiam e contra as quais sua luta ou revolta não tinham efetividade:

[...] os mil espinhos que o feriam tinham-se aglomerado na mesma florescência e alcançado a realidade simples e visível: o ruivo que

⁴³ Concordamos com Manuel Gusmão (1987, p. 15) que: “O tempo dos senhores é, na narrativa, cíclico, pontuado pela convivialidade vazia dos serões e pelas crises repetidas entre Álvaro e a Mulher. O ciclo é a repetição da conjunção do deserto e do grito reprimido. Dominação e sujeição apenas se invertem. O que se reproduz é o deserto e a humilhação, a repressão e o dilaceramento. O tempo dos dominados progride, mas progride para a aniquilação, determinada pela projeção do tempo cíclico opressivo sobre essa progressão. Pela relação social de domínio, o tempo cíclico produz apenas a progressão para a morte ou a prisão (enclausuramento e prisão). O apodrecimento do enxame dos Silvestres na sua colmeia pintada, como observa o Dr. Neto, projeta (maquina) a violência destruidora da colmeia fecunda”.

limpava os arreios da égua debaixo da noqueira (AC, cap. XVIII, p. 950).

Para ele, agir contra o cocheiro era uma maneira de atingir o orgulho de sua esposa publicamente e assim conseguir “ligá-la mais a si, ficarem os dois mais juntos na desonra, já que o não estavam noutras coisas” (AC, cap. XVIII, p. 950). Assim, decide arruinar a vida do ruivo e a maneira que encontra para tal é contar ao pai de Clara sobre o namoro proibido. Já vimos rapidamente o desfecho trágico dessa história, por ora nos interessa notar a intervenção dos de cima no destino dos de baixo fazendo com que a sua sorte seja estendida também aos outros, como uma força externa com o poder de controlar os destinos alheios mantendo-os encerrados no ciclo que rege as suas vidas; tal como a chuva que atinge a abelha e impede-a de voar de uma colmeia a outra ao fim do romance, a força dos senhores recai sobre Jacinto e Clara. Álvaro alcança o seu objetivo, pois no dia seguinte, espalha-se a notícia, entre a população local, de que o rico comerciante, respaldado pela esposa, fora o responsável indireto pela morte de Jacinto.

Ainda com relação ao assassinato, é interessante notar os distintos pontos de vista dos frequentadores da casa de Álvaro e Maria durante um segundo serão, nos capítulos XXXIII e XXXIV. Os presentes comentam o que se passara na manhã daquele dia quando o regedor, acompanhado por um grupo de camponeses curiosos, adentrou a propriedade dos Silvestre para informá-los do assassinato de Jacinto. A esposa recebe a autoridade local com sua superioridade característica e após despachá-lo rapidamente, expulsa a pequena multidão; enquanto esta se dispersa, uma pedra estilhaça a vidraça da casa.

Este é o tema central do diálogo entre Maria dos Prazeres e padre Abel que cuidam de manter a ordem estabelecida, sendo que a morte do cocheiro sequer é mencionada. Sua principal preocupação, aparentemente, é o incômodo gerado pelo grupo em sua casa, contando com o apoio do cura:

- Uma algazarra de selvagens, como se o pátio de cada um fosse a feira de Corgos. Corri-os e a minha vontade era corrê-los a chicote.
- Nem de propósito. Esta casa em apuros e nós por fora. Pelos vistos, o regedor não foi capaz de ter mão neles.
- As janelas que o digam.
- Com franqueza. Uma autoridade que permite tais desmandos não é autoridade, não é nada, mas o presidente da Câmara há de sabê-lo. Encarrego-me disso. (AC, cap. XXXIII, p. 995)

Para além da intromissão da igreja na política e da proteção do padre à Maria, explicita-se em sua visão o desprezo pelo povo, um traço de classe, e a forma com que deseja agir – chicoteando-os. Tais aspectos apenas reforçam a sua posição de dominação. Esse

desprezo se manifestara também quando Álvaro lhe contara o diálogo entre Jacinto e Clara no palheiro sobre os olhares que ela deitava nele: “[...] odeio esse maldito ruivo [...] por ter dado conta do que era só comigo, tão íntimo, que o esconderia a mim própria se pudesse” (AC, cap. XXIX, p. 986). Olhando mais de perto, percebemos que além da aparente impassibilidade diante da morte do cocheiro, a vergonha de seu sentimento e o ódio que diz nutrir pelo cocheiro parecem ser algumas das razões pela qual ela se preocupa apenas com as janelas quebradas em seu diálogo com o padre. Isso ganha contornos mais fortes quando no mesmo serão dr. Neto faz referência à morte de Jacinto:

- Pensava eu que há por certo um provérbio mais ou menos assim, D. Violante: ver cada um com os olhos que tem.
- Com os olhos que o Senhor lhe deu.
- Ou isso. Pois devo ter cataratas nos olhos.
- Cataratas?
- Sim. Calcule que, de conjectura em conjectura, estou quase a admitir que a morte do Jacinto é tão importante como as janelas estilhaçadas. D. Maria dos Prazeres pensou: o perfil luminoso apagado, a moeda de ouro gasta; tudo mais escuro e empobrecido; mas contrapôs ao médico uma frase rouca, terminante:
- Tanta filosofia por causa dum cocheiro, doutor. (AC, cap. XXXIV, p. 998)

Antes de passarmos à análise da perspectiva do médico, notemos que a imagem do ruivo reaparece no pensamento de Maria, em termos próximos à maneira como o vira no início do romance, remetendo assim aos seus íntimos sentimentos que ela busca afastar.

Dr. Neto coloca aqui um ponto de vista distinto, inclusive crítico ao manifestado pelo padre e pela esposa de Álvaro. Ironicamente atribui a si – cataratas nos olhos – aquilo que acredita atingir os outros, pois para ele a vida vale mais que as janelas. Ele procura colocar a questão de forma racional, lógica – “de conjectura em conjectura” – para com isso explicitar a perspectiva mesquinha e desumana do sacerdote e da aristocrata, na qual a manutenção da ordem e a conservação da propriedade têm primazia sobre a vida dos trabalhadores. Tal se confirma pela pronta e assertiva resposta de Maria reforçando o seu ódio por Jacinto e o desprezo pelo povo.

Apesar de o médico frequentar os serões, sua concepção de mundo distancia-se da dos outros tanto pelo seu apreço pela ciência e pela racionalidade quanto por se colocar mais próximo dos de baixo. Ele tem uma perspectiva externa àquele circuito fechado da casa dos Silvestre e consegue enxergar, sob o reflexo da luz, numa imagem expressionista, aquilo que escondem sob suas aparências:

O reflexo trémulo das chamas batia-lhes no rosto e desfigurava-os: os olhos do padre muito mais encovados, a cana do nariz mais torta e luzidia; as bochechas da D. Violante inchadas como se tivesse a boca cheia de ar; uma recôndita sensualidade nos lábios de D. Maria dos Prazeres; a palidez de Álvaro Silvestre a resvalar num amarelo de cidra e idiotia. A D. Cláudia, não: incorruptível, pura, a mesma; [...] tais juízos partiam de argumentos alicerçados no real: manias, doenças, tiques psicológicos e morais etc. Não eram construções à toa. De maneira nenhuma. Podia bem deduzir o seguinte sem se atraiçoar: vê-los desfigurados é vê-los verdadeiros; todos eles fabricam fel; abelhas cegas, obcecadas. (AC, cap. XXXIV, p. 997)

A partir das ações e comportamentos de cada um deles é possível perceber as deformações, contradições e repressões presentes nos personagens atenuadas pela aparência social. Pensemos, por exemplo, no padre Abel e em d. Violante que vivem uma relação de concubinato encoberta pelas relações que este mantinha com um bispo – primo de Maria dos Prazeres; ou ainda no próprio casal Silvestre, que apesar de todos os conflitos que vivem, a aristocrata tenta fazer de tudo para manter a boa imagem da família perante a sociedade. A conclusão de dr. Neto de que vê-los desfigurados é vê-los verdadeiros guarda paralelos com a própria concepção estética de Carlos de Oliveira e de seu parceiro Mário Dionísio.⁴⁴

Ainda com relação ao ponto de vista do médico, é interessante notar o papel que ele desempenha na composição do romance. Como já mencionamos anteriormente a vida do casal Silvestre é marcada pela circularidade, essa inclusive é a última imagem que temos de Álvaro: “[...] E ferido pela compreensão confusa mas brutal de que tinha voltado ao ponto de partida, traçando um círculo vão com o sofrimento daqueles dias, ergueu-se de repente com a garrafa vazia na mão [...]” (AC, cp. XXXIV, p. 999). Em termos de estrutura, o primeiro capítulo é narrado em terceira pessoa e ambienta o romance. Já no segundo é a partir da perspectiva de Medeiros, diretor do jornal, que vemos Álvaro e sua tentativa de publicar a confissão. Este valendo-se do bom senso tenta demovê-lo da atitude; após a chegada de Maria, ele imagina o que seria a vida dos dois: “O Medeiros levantou-se, foi à janela espreitar as cordas de água fumegante: mas que dois” (AC. Cap. III, p. 892). No último capítulo do romance, é o ponto de vista de dr. Neto que prevalece, este numa perspectiva mais crítica, inclusive a si: “Também ele tinha ajudado, anos e anos, aquela obra de pintar, repintar a colmeia dos Silvestres, sem atender a que lá dentro o enxame apodrecia” (AC, cap. XXXV, p. 1003). Notemos que a narrativa está envolta por duas visões que são externas à vida dos Silvestre encerrando nessa mesma estrutura circular.

⁴⁴ “... Não fotografar, repito, mas deformar, deformar sempre até onde esta palavra (liberta do sentido etimológico) possa significar dar nova forma, escolher a forma capaz, a única de dar a toda a gente claramente aquilo que queremos revelar”. (DIONÍSIO, 1942, p. 132)

Outro elemento que reforça o caráter cíclico do romance é a carta de confissão escrita por Álvaro Silvestre. A primeira referência a ela se dá no capítulo II quando o lavrador a entrega a Medeiros, nessa ocasião vemos “[...] uma folha de papel cuidadosamente dobrada.” (AC, cap. II, p. 883). Ao longo da narrativa o conteúdo desse documento é retomado diversas vezes pelo pensamento de Álvaro. No entanto, é no penúltimo capítulo que sua imagem, como carta, reaparece explicitamente, não mais dobrada, “[...] Tinha ainda vestida a samarra que levava a Corgos e, afundando a mão no bolso, encontrou o papel amarfanhado à pressa no escritório de Medeiros [...]” (AC, cap. XXXIV, p. 999).

São várias as marcas de recorrência ao longo da narrativa, reforçando ainda mais imobilidade do presente. Para seguirmos com a carta do comerciante, se a sua referência física aparece no começo e no fim do romance, o seu conteúdo é retomado mais de uma vez por Álvaro em seus pensamentos, por exemplo, quando está bêbado após o serão, ao decidir agir contra Jacinto, em seu escritório; o mesmo se dá com a carta que seu irmão lhe enviou da África. Esta, por ser do conhecimento tanto do marido quanto da esposa surge na memória de ambos, com reações opostas; Maria ficara “perturbada pela confusa alegria que a notícia do regresso inesperado lhe dera. Com o marido foi diferente. Mal acabou a carta, pôs-se a vagarear no escritório, a tropeçar nos móveis. Voltava-lhe o remorso, cíclico como as estações” (AC, cap. V, p. 898).

Além disso, com relação à Maria há duas imagens que nos aparecem pela primeira vez durante a viagem de volta de Corgos que são retomadas em outro sentido mais adiante na narrativa. A primeira é a do cocheiro: “[...] O perfil do cocheiro arrancava-o da sombra a luz amarelada: o queixo espesso, o nariz correcto, a fronte não muito ampla, mas firme. De encontro à noite, parecia uma moeda de ouro” (AC, cap. IV, p. 893); Depois, durante o serão depois dele ter sido assassinado e ela declarar odiá-lo, reaparece de forma decadente: “[...] o perfil luminoso apagado, a moeda de ouro gasta; tudo mais escuro e empobrecido [...]” (AC, cap. XXXIV, p. 998). A outra é a lembrança do dia de seu casamento

[...] a amarga obediência aos pais e o desejo de os ajudar, a curiosidade e o medo, o medo e um pouco de esperança; avançava pelo braço do pai, toda de branco, entre um murmúrio de órgão e vozes sussurradas; sorria, mas dentro de si ia nascendo um grito, um grito sempre reprimido; (AC, cap. IV, p. 896)

Retomada pouco antes de soltar o grito contra Álvaro:

Começou a sentir um desejo irresistível de gritar; avançava pelo braço do pai, toda de branco, entre um murmúrio de órgão e vozes

sussurradas; o grito que nascia, o grito sempre reprimido [...] Ela gritou por fim [...] (AC, cap. XIX, p. 986)

Vemos assim: como a mesma questão a aflige no início e no fim do romance as modificações de uma imagem para outra correspondem também a transformações que se operaram nela ao longo dos anos – no caso do casamento – e da narrativa, no caso do ruivo. No entanto, mais do que indicar mudanças essas retomadas se marcam pela permanência, tal como a vida dela.

A água é outro elemento presente em todo romance, desde o título, sob diferentes formas: chuva, umidade, mar, fonte ou poço. Ela raramente aparece aqui relacionada à satisfação de desejos, ao contrário em diversos momentos constitui-se um obstáculo para a ação dos personagens, principalmente, na sequência do assassinato de Jacinto, mas também nas dificuldades do caminho de volta depois da forte chuva que caiu enquanto o casal Silvestre está na redação de Corgos e na imagem final:

A abelha foi apanhada pela chuva: vergastadas, impulsos, fios do aguaceiro a enredá-la, golpes de vento a ferirem-lhe o voo. Deu com as asas em terra e uma bâtega mais forte espezinhou-a. Arrastou-se no saibro, debateu-se ainda, mas a voragem acabou por levá-la com as folhas mortas. (AC, cap. XXXV, p. 1004)

Além disso, ela surge também como um elo entre passado e o presente, em sua recordação do dia do casamento: “[...] a chuva caía, caía com certeza, no passado e agora.” (AC, cap. IV, p. 896); ou ainda ao relembrar o processo de decadência de sua família na infância há uma fonte de água mansa que se turva com o tempo e no presente da enunciação “[...] agora é cachoante, escura, desesperada.” (AC, cap. IV, p. 894). A mesma referência há na memória de Álvaro Silvestre, em que na infância “Escorria da bica uma água múrmura, coada pelo berço do areal. Bebião todos dela, chapinhavam [...]” (AC, cap. XVII, p. 946). O passado aparece sob o signo da pureza enquanto o presente sob o das águas sujas e turbulentas.

Um outro aspecto importante para a interpretação do romance é a questão de como os valores católicos convivem e se adaptam às necessidades sociais de manutenção da ordem. Como já vimos, Álvaro é na maior parte do tempo afligido pela culpa católico-cristã, buscando a redenção dos pecados em constantes confissões. No entanto, por vezes, este sentimento se secundarizava e abria espaço para alguém “rígido e cruel”, movido pelo cálculo e pela convicção, assomava o ser social burguês que aprendera do pai “desde a infância [...] a ganância cíclica que o empolgava, vinha daí, dessa longa lição individualista de que se o homem é o lobo do homem e, portanto, entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando

os dentes à cautela” (AC, cap. XIX, p. 954). Apesar dessa oscilação de caráter, o remorso e a culpa não o impedem de agir cotidianamente, praticando roubos para enriquecer, eles agem como algo *a posteriori* em sua consciência. Maria dos Prazeres, por sua vez, mantém uma relação política com a igreja e com padre Abel que garante que as coisas se conservem dentro da ordem, seja para não deixar que as confissões de Álvaro se tornem públicas, seja para repreender o regedor que entrara em sua casa com os camponeses, seja para convencer a população, por meio do sermão da missa, que “o boato é um vício detestável” (AC, cap. XXXV, p. 1002).

Esse elemento religioso aparece também na voz externa que irrompe em alguns momentos da narrativa com o intuito de aconselhar os personagens. Ela se diferencia do narrador e em determinado momento faz alusão de ser o diabo⁴⁵ – retomaremos adiante o papel desempenhado por essa voz –, que tem claras referências na cultura popular portuguesa, muito valorizada por Carlos de Oliveira.

Esta se faz presente em *Uma abelha na chuva* por meio dos provérbios ou adágios, inclusive uma das personagens, D. Violante, é caracterizada como um “adagiário vivo”, mas eles são enunciados por vários personagens para expressar, justificar ou explicar suas posições;⁴⁶ ou ainda servem como ponto de partida para estabelecer contato com o leitor e para a desconstrução de um lugar comum.⁴⁷ Esse movimento aparece com mais clareza na já mencionada fala de dr. Neto com relação a “ver o mundo com os olhos que o Senhor lhe deu”. Além disso, Maria contesta a explicação sobre gelidez de sua casa e do quarto: “Talvez de estar virado ao norte, porque do norte se a chuva é grossa o vento é forte, opinião da D.

⁴⁵ Tal referência ao diabo aparece explicitamente na sequência do assassinato de Jacinto, quando o cego se encontra sozinho com ele em meio a um temporal: “Cheira a iodo, o que é normal, mas também cheira a enxofre, já notou?; não pergunte porquê; estando eu aqui, precisa de perguntar? [...]” (AC, cap. XXIII, p. 967). Carlos de Oliveira, em entrevista a Adrien Roig, tradutor de suas obras ao francês, afirma que a voz é do diabo: “Carlos revela-nos então um aspecto que consideramos essencial no livro: ‘É um livro escrito pelo diabo. Fiz uma alusão explícita ao cheiro do enxofre, mas há muitas outras...’. ‘Terminei um capítulo com a palavra ‘inferno’...’. ‘Às vezes parece que as personagens falam com o Autor, mas falam com o diabo, vítima das tentações. Todas estão condenadas. Caminham para o seu fim [...]’ (ROIG, 1982, p. 616-617). João Camilo dos Santos segue essa sugestão e constrói a interpretação de que a voz é de fato do diabo (cf. SANTOS, 1987, p. 29-31). Por outro lado, Carlos Reis em *Introdução a uma abelha na chuva* questiona tal interpretação pelo fato dela não poder se filiar ao neorrealismo (cf. REIS, 2005, p. 91).

⁴⁶ Para Antonio Candido (2004, p. 94), “o provérbio é na verdade o lugar-comum elevado pela repetição a um alto grau de formalidade [...] No limite, o dito proverbial reveste um caráter frequentemente semi-religioso de sentença e oráculo, quase sacralizando as normas de sustentação do grupo”.

⁴⁷ Concordamos com Benjamin Abdala Jr. de que “[...] os clichês possibilitam um contato com o leitor, que pode compartilhar do mesmo sistema de valores das personagens, sendo questionada a sua ideologia quando o clichê é desmistificado ao curso da escrita. Os clichês miméticos, de responsabilidade exclusiva das personagens, aparecem em sua perspectiva [...] A escrita, ao incorporar essas fórmulas-clichês, sintetiza economicamente os valores ideológicos que vai questionar [...]” (ABDALA JR., 1981, p. 81-82).

Violante [...]”. A verdadeira razão, para a esposa do Silvestre, estava relacionada à solidão do casamento a que foi obrigada para salvar a família:

[...] Talvez os ventos, os granizos do norte, as grandes chuvas. Talvez, D. Violante. Mas sobretudo a velha casa de Lava, quando a miséria não chegara ainda e atrás dela, os Silvestres. Agora é o marido labrego e doentio, as bebedeiras, o desencanto, isto. Quer melhores nortadas, D. Violante? (AC, cap. XIV, p. 935-936).

Desconstruir os lugares comuns por meio de explicações racionais e sociais para os fenômenos tido como naturais não altera, no entanto, as formas de ver e de agir dos personagens. Mesmo tendo consciência das razões de sua infelicidade, Maria não consegue se desvencilhar dela, é como um fardo que tem de carregar imposto pelos seus antepassados. Essa impossibilidade de alterar a situação se materializa no grito contido em sua garganta desde o dia do seu casamento e que finalmente é liberado contra Álvaro: “– Não te matam, descansa, posso lá ter tamanha sorte; hei-de aturar-te até ao fim da vida, até que Deus me leve deste inferno que é a tua casa.” (AC, cap. XXIX, p. 986), aparentemente, a única saída para ela é a morte. A ação de Álvaro está contida nesses mesmos limites, em vez de acabar com o matrimônio, ele age para se unir à esposa também na humilhação. Ou seja, por um desígnio social – mas que assume ares de divino – eles estão condenados a viver um inferno em vida e a fazer da vida dos outros também um inferno. Assim, além de não vislumbrarem uma perspectiva de vida diferente, eles terminam o romance aprofundados em sua infelicidade, “traçando um círculo vazio” como o constata o próprio Álvaro ao encontrar a carta amassada no bolso de seu casaco. O desejo de Maria por outros homens continua reprimido e irrealizado; Álvaro segue em uma posição de subalternidade com relação à esposa; o casal segue recebendo padre Abel, d. Violante, dr. Neto e d. Cláudia para o serão.

Pelo que pudemos ver até aqui, em *Uma abelha na chuva* acompanhamos os dramas e conflitos subjetivos do casal Silvestre pelos diversos pontos de vista dos personagens, do que podemos depreender as diferentes concepções de mundo de cada um que sustentam as suas formas de pensar e agir, relacionadas à sua origem de classe. Por meio dessa técnica narrativa, são eles próprios que expõem suas contradições entre o que fazem e o que acreditam, e também as compreensões equivocadas da realidade vista apenas em sua aparência. A vida ali é estática e atemporal, não há uma perspectiva de mudança, apesar do apodrecimento do enxame, eles seguem pintando e repintando as colmeias para, com isso, ter a impressão da normalidade. A herança que eles carregam do passado penetra em seu presente e os impede de vislumbrar um futuro, daí o seu caráter circular; isso tem correlação também com a estrutura do romance, como apontamos anteriormente. Se estabelecermos uma correlação com o

contexto social de produção dessa obra, veremos que um dos pilares ideológicos da propaganda salazarista era justamente a crença de que o regime era algo intemporal, cujo objetivo principal era recuperar a verdadeira vocação da nação portuguesa, que residia em sua ruralidade.

O provérbio de D. Violante também é válido aqui: “Cada um vê com os olhos que o Senhor lhe deu”, para Carlos de Oliveira antes de haver um Portugal rural homogêneo, havia classes sociais dominantes e dominada, sendo que aquelas impunham o seu modo de vida para estas, bloqueando o seu futuro. Formalizar essa realidade a partir de um narrador que assume os pontos de vista dos personagens para demonstrar o seu parâmetro de compreensão do real, com seus preconceitos, ideologias e linguagens, foi a maneira moderna que Carlos de Oliveira encontrou para fazer esse conteúdo existir.

Seguindo no provérbio de D. Violante, vejamos agora como os personagens enxergam a realidade que os cerca e como a amarração ou a montagem destes diferentes pontos de vista, por parte do narrador, nos dá um sentido crítico para a narrativa.

3.1 A não história dos de cima: o casal Silvestre

Nossa proposta neste capítulo é analisar como Álvaro e Maria compreendem o mundo e se compreendem e de que maneira isso implica na relação entre eles. Partimos do entendimento que o casamento consumado entre eles não passa de um negócio levado a cabo pelos pais de ambos. É importante vermos como as diferentes concepções de mundo entram em conflito a todo instante ao mesmo tempo que nenhum dos dois pode se libertar desse fardo.

Concordamos com Manuel Gusmão (1987, p. 13) quando ele afirma que:

A tessitura do universo social e a conjunção e disjunção dos dramas são assim extremamente apertadas. A inscrição social das personagens não é uma pura determinação exterior, mas uma componente da personagem enquanto figura, constitui uma determinante do seu drama. Por sua vez, a individualidade da personagem não é a ‘profundidade’ de uma psicologia discorrida e explicitada, mas uma configuração de ditos, ações e sinais de posição. Sem serem títeres ou tipos, as personagens são sobretudo relações, ‘papéis’ dramáticos e, como se verá, trágicos, numa grande economia de processos.

Assim, acompanhar algumas passagens narradas do ponto de vista de cada um dos membros do casal é uma maneira de buscarmos evidenciar a lógica que rege a compreensão de mundo de cada um, não apenas em termos de classe social, mas também de características psicológicas próprias como a religiosidade de Álvaro e a volúpia de Maria.

Além disso, como já mencionamos, é central o caráter cíclico da narrativa e do destino de ambos, configurando aquilo que Maria Alzira Seixo chamou de não história, ou seja, sua imobilidade em um eterno presente, do qual não conseguem, não podem ou não querem fugir; estão impossibilitados de vislumbrar um futuro diferente do que vivem. A recordação do passado aparece tanto de uma maneira saudosa – Álvaro ao lembrar a infância, e Maria ao lembrar da fonte límpida que era sua vida antes da miséria atingir sua família – quanto como um fardo sob as figuras dos antepassados que pesam sobre a vida deles.

*3.1.1 Álvaro Silvestre, um católico individualista*⁴⁸

Desde o início do romance, mais precisamente desde o segundo capítulo quando Álvaro entrega a Medeiros, o diretor do jornal, a sua proposta de “um acto público de contrição” (AC, cap. II, p. 885), já percebemos alguns elementos que organizam a sua concepção de mundo, além de termos as primeiras informações sobre ele. Aqui, descobrimos ser um comerciante e lavrador que tem “passado a vida a roubar os homens na terra e a Deus no céu [...]” (AC, cap. II, p. 884). Ao longo deste capítulo, tanto na carta quanto na explicação que o lavrador dá ao jornalista, ficam explícitas as raízes cristãs de seu pensamento: “[...] A remissão começa por esta confissão ao mundo. Pelo Padre, pelo Filho, pelo Espírito Santo, seja eu perdoado e por que mais mo puder fazer.”; “É preciso ter em dia as contas com Deus e com os homens. Sobretudo com Deus” (AC, cap. II, p. 884; 885). Num primeiro momento, sua ação se pauta, aparentemente, pela tentativa de aliviar sua consciência perante Deus, buscando se redimir de seus pecados. Além disso, ele busca naturalizar essa incomum confissão pública por meio de um provérbio de cunho religioso: “Deus escreve direito por linhas tortas. Talvez seja o escândalo que Ele quer” (AC, cap. II, p. 886). Atribuindo a responsabilidade última da sua ação a essa força divina, inquestionável.

Podemos perceber também que esse devotado cristão dispõe de recursos financeiros para alcançar seus objetivos, o que fica reiterado ao longo desse capítulo: “– Para sair no próximo número do jornal, se puder ser. Pago o que for preciso.”; “– Podemos assentar no seguinte: próximo número da Comarca, primeira página, letra redonda dos anúncios. Quanto me leva por isso?”; “– Quanto me leva afinal?” (AC, cap. II, p. 884; 886). Tais recursos, segundo o que estamos lendo, são provenientes de constantes roubos que ele inflige a seus empregados e a seu irmão; no entanto, ele não o faz sozinho, sua esposa está também

⁴⁸ Nossa leitura parte da interpretação de João Camilo dos Santos na qual ele identifica que Álvaro Silvestre se situa “Entre a moral cristã e o individualismo burguês”, (cf. SANTOS, 1987, p. 229-255).

implicada nisso, o que faz com que sua confissão seja também um movimento de acusação. Assim, a sua culpa cristã se mistura com uma prática própria de uma lógica burguesa baseada na exploração do homem pelo homem – nesse caso com o acinte do roubo – e também por ter o dinheiro como mediação para conquistar aquilo que deseja. Esses traços surgem apenas como esboços nessa sequência, mas se confirmarão no desenrolar da narrativa e serão determinantes para compreendermos a intencionalidade e o sentido de suas ações, além das contradições internas que o afligem.

Ainda resta observar dois aspectos presentes nesse capítulo. Um deles é uma primeira sugestão da contradição de fundo, que perpassa o conflito entre marido e mulher, sugerida na identificação de cada um: “Eu, Álvaro Rodrigues Silvestre, comerciante e lavrador [...] D. Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho Silvestre, minha mulher [...]” (AC, cap. II, p. 884). Ele, um burguês que enriquece pelo comércio; ela, proveniente de uma linhagem aristocrática, como pode ser percebido pela quantidade de sobrenomes. As diferentes origens e condições sociais serão os elementos que os unirão na infelicidade.⁴⁹ O outro é a utilização, por parte de Álvaro, de um provérbio que procura afastar maiores explicações sobre o assunto, uma tentativa de vincular a motivação de seus atos ao aspecto religioso para não revelar suas reais motivações. Estas, no entanto, também ficam sugeridas em sua reação à pergunta do jornalista sobre a opinião da mulher sobre a confissão pública:

- Deus me livre que ela soubesse disto.
- Há-de sabê-lo quando o jornal sair.
- Encolheu os ombros e *sorriu pela primeira vez*:
- Nessa altura é-me indiferente, claro. Como dizia o outro: burro morto, cevada ao rabo. (AC, cap. II, p. 886, grifo nosso)

Note-se ainda que o juízo final de Álvaro também vem em forma de um adágio que condensa suas intenções, pois depois de consumado o fato não são necessárias mais desculpas ou elogios que escondam a verdade. Além disso, essa forma de expressar suas ideias está vinculada também com uma tradição popular, não tão distante de Álvaro assim, mas completamente rejeitada pela esposa; veremos adiante como essa repulsa ao povo se expressa em Maria dos Prazeres.

O conflito subjetivo de nosso protagonista tem suas raízes, por um lado, na educação que recebe de seu pai com relação à forma de compreender o mundo: na lógica do individualismo e da competição. Por outro lado, a moral católica também será constitutiva da

⁴⁹ A propósito deste conflito, João Camilo dos Santos diz: “O conflito que opõe Álvaro Silvestre a sua esposa não é somente um conflito afetivo, mas também um conflito entre duas concepções de mundo” (SANTOS, 1987, p. 234, tradução nossa).

sua subjetividade, que em momentos entrará em conflito com o outro polo. No entanto, há um elemento que perpassa ambas as lógicas e que desempenha papel central na vida de Álvaro: o medo. Ele é constantemente tomado por esse sentimento seja por temer a miséria, seja por temer a morte e a Deus.

Nos capítulos XVIII e XIX, nos quais acompanhamos as reflexões que o levam a agir contra o cocheiro e a filha do cego, é possível perceber como esse conflito se expressa. No capítulo XVIII, após uma noite em claro por conta do excesso de brandy e pelo conflito com a esposa, em um estado de sonolência o lavrador do Montouro se depara com a presença do pai por meio do seu retrato na parede do escritório da mercearia. Ao observá-lo com cuidado e compará-lo com os retratos dos antepassados da esposa que pendem no escritório da casa, constatando que ambos são “mortos que precipitavam-se a cada instante na sua vida” (AC, cap. XVIII, p. 952), aquele assume a fala. Mergulhando na memória de Álvaro, acompanhamos as lembranças de uma dura lição de seu pai:

[...] sabes o que é a miséria, rapaz? não sabes, nunca por lá passaste, mas deixa-te ir que vais por bom caminho; mandei-te estudar e não quiseste, trago-te para o armazém e adormeces-me aos cantos; que te hei-de eu fazer, alma danada? Deitava-lhe a mão à gola do guarda-pó: pois a miséria é isto, seguir por um caminho escalavrado, de terra em terra, de porta em porta, a roer a côdea das esmolos, mais dura do que um chifre, a dormir por amor de Deus nos palheiros do gado, quando se não fica ao léu pelos atalhos. É o que tu queres, vadio? [...] (AC, cap. XVIII, p. 951)

Não é possível precisar a época em que tal diálogo se passa, mas o fato é que a forma severa e até violenta por parte do pai – “Deitava-lhe a mão à gola do guarda-pó”, “É o que tu queres, vadio?” –, e o conteúdo do que diz são fundamentais para a maneira de Álvaro encarar a realidade. Assoma, aqui, o trabalho como elemento que possibilita a superação da miséria e o enriquecimento; caso não se persevere nele, pode-se perder tudo o que fora conquistado. Estamos diante da lógica burguesa de compreender o mundo – com toda carga ideológica que ela traz consigo, e que, diga-se de passagem, segue sendo válida ainda hoje –, na qual por meio da ação individual é possível alterar-se a condição social. Isto é, não são apenas os desígnios divinos que ditam a posição na sociedade, as pessoas podem, através de seu trabalho, superar a miséria e alçar-se a posições antes permitidas apenas aos de linhagem nobre.

Tais advertências eram, para Álvaro, como “bofetadas [que] estalavam” em sua face, no passado e no presente, sentidas “como se tivesse acabado de as levar” (AC, cap. XVIII, p. 952). Respondendo a elas, passa sua vida a trabalhar para manter-se afastado da miséria,

dando sequência aos negócios do pai. No entanto, a moral católico-cristã lhe causa remorsos pelos seus atos. Uma expressão disso são as constantes confissões a padre Abel sobre seus supostos roubos, na verdade a aplicação à risca de seu papel social de patrão e comerciante descontando o pagamento dos trabalhadores que chegassem atrasado ao trabalho, aumentando o preço dos produtos etc.

Esse conflito em sua subjetividade implica mudanças na sua forma de agir, alternando entre momentos de complacência e culpa vivenciando o remorso pelos seus pecados, e momentos de rigidez e severidade deixando de lado as fraquezas morais para avultar o capitalista pura e simplesmente, “a indiferença de um capataz na roça” (AC, cap. XIX, p. 953):

Em todo o caso, alguma coisa de dúbio passava da alma velha à alma nova. O que é, transformava-se-lhe o medo em cálculo, o terror religioso cedia o passo a uma crença firme e sem complicações na generosidade divina, que existe para tudo cobrir com o seu manto do perdão. E o remorso estava lá, mas encaroçado. Um quisto à margem do organismo em que se enconcha. À gênese destas grandes transformações não era estranho o espectro da miséria que o pai lhe metera pelos olhos apavorados desde a infância, porque muito da fereza que o empedernia, da ganância cíclica que o empolgava, vinha daí, dessa longa lição individualista de que o homem é o lobo do homem e, portanto, entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela. (AC, cap. XIX, p. 954)

Podemos afirmar que essa tensão entre as distintas lógicas de compreensão do mundo – que em determinados momentos podem ser complementares – é uma constante em Álvaro Silvestre e o faz vacilar entre o remorso e severidade. No entanto, ele nunca abandona, de fato, o seu processo de acumulação, por mais que o considere um roubo; isto é, ainda que se questione no plano da moral sobre sua prática de exploração do trabalho alheio, a limitação do seu ponto de vista como capitalista não lhe permite aventar a possibilidade de suspender suas atividades. Em outras palavras, a dinâmica social de afiar os dentes para não ser devorado – que foge ao controle do indivíduo – é quem, em última instância, rege suas ações, cabe a ele se mover dentro dela, mas não questioná-la.

A partir dessa perspectiva podemos compreender melhor sua tentativa de publicar uma “contrição pública” no jornal, sua revolta contra os retratos aristocratas de sua casa e sua ação contra Jacinto. Ele age para tentar contornar sua infelicidade cotidiana, “o inferno que era a vida dos Silvestre” (AC, cap. V, p. 900), cuja maior expressão é a sua relação com a esposa. Daí seu objetivo de “Ligá-la [Maria dos Prazeres] mais a si, fiquem os dois mais juntos na

desonra, já que o não estavam noutras coisas” (AC, cap. XVIII, p. 950). Vejamos alguns passos da narrativa do ponto de vista de nosso protagonista.

3.1.2 Como material, não é lá grande coisa ...

O casamento entre Álvaro e Maria consistiu na troca de: “sangue por dinheiro” (AC, cap. XX, p. XXX), à revelia deles. Tendo sua vida empenhada em um negócio para manter a posição privilegiada das famílias na estrutura social, o comportamento e a postura do jovem Silvestre é consideravelmente diferente da do velho. Se este está em uma posição social e moral em que consegue negociar com o pai de Maria, inclusive impondo algumas condições ao matrimônio, o mesmo não se passa com o filho. Ele, mesmo sendo elo forte da corrente, o detentor da riqueza material que conserva a posição e os hábitos da família aristocrata decadente é colocado em posição de inferioridade com relação à sua esposa. Isso pode ser percebido, por exemplo, no serão em sua casa. Ali, Álvaro ocupa uma posição marginal, não participando de nenhum dos diálogos que se desenvolvem; sua interação com os convidados resume-se a uma resposta sobre sua saúde – complementada por Maria – e uma tentativa sem sucesso de contar uma história, pois não é ouvido por ninguém. Ele é visto por todos como alguém doente, digno de piedade. Ao passo é quem recepciona os convidados e mantém a conversa e o assunto do serão.

Ainda nessa sequência, vemos os diferentes valores que regem as compreensões de um burguês e de um aristocrata. O pai de Maria ressalta a importância histórica de um velho elmo utilizado por um de seus antepassados na batalha da linha de elvas, tão valioso para ele quanto a filha. A resposta do velho Silvestre não poderia ser mais burguesa:

[...] o lavrador bateu a ponta dos dedos na relíquia [velho elmo] e tirou um som choco, de lata: como material, não é lá grande coisa, mas fica na sala grande, prega-se ao meio da parede, e aprende a história, Álvaro, para se contar a quem vier. [...] decora, filho, o préstimo destas coisas é tê-las de memória para largar a um serão. (AC, cap. VIII, p. 908)

Diante de uma antiga tradição que remonta às origens da nação portuguesa, com suas batalhas heroicas, e à proximidade com o rei, o comerciante Silvestre contrapõe uma visão de mundo mediada pelo valor de troca – “como material, não é lá grande coisa [...]” – que reduz essa linhagem a uma mera história a ser contada em um serão.

3.1.3 *Nem rei nem papa à morte escapa*

Álvaro não consegue manter a mesma postura de seu pai, ele é perturbado por um quase constante “terror religioso” que o faz sentir-se culpado por suas ações para manter sua riqueza; esta, no entanto, é algo fundamental para ele. Podemos perceber isso em suas reflexões após ouvir o diálogo entre dr. Neto e padre Abel sobre o significado da vida e da morte, para ele: “A morte é perder as terras, a loja, o dinheiro, para sempre” (AC, cap. X, p. 918), não figura num primeiro momento preocupações sobre a vida eterna e o destino das almas, central para os católicos. O ponto principal é justamente a finitude de tudo aquilo que herdou e acumulou, perder tudo isso apenas por vontade divina lhe parece uma injustiça. É interessante a conversa entre o médico e o padre:

- Para nós, católicos, vida e morte são o que são. Um dia, a vontade criadora de Deus resolveu-se e criou...
- Pois sim, mas tomemos para exemplo as abelhas. Partir do simples para o complexo. Sabe-se que após a fecundação o destino dos machos é a morte. Ora, como fecundar é criar, pergunto eu... (AC, cap. X, p. 918)

Ressaltemos dois aspectos. O primeiro são as interrupções na fala de cada um deles. Lembremos que um dos artifícios de construção da narrativa é a adoção do ponto de vista dos personagens; aqui, o diálogo é ouvido por Álvaro e as reticências marcam não o fim da fala do padre ou do médico, mas sim o momento a partir do qual aquilo já não lhe interessa mais, portanto, ele não presta mais atenção. O narrador nos permite, assim, acompanhar o próprio processo de apreensão dos argumentos segundo o protagonista. Ambas as falas retornarão ao seu pensamento em outra passagem da narrativa dessa mesma maneira fragmentada, reafirmando que ele, de fato, absorveu apenas essas passagens do diálogo.

O segundo é a própria argumentação de cada um deles. Abel desafia a já conhecida vontade divina, que nosso protagonista rapidamente deixa de ouvir, enquanto o dr. Neto busca uma explicação baseada na racionalidade estabelecendo comparações, que prende um pouco mais a atenção dele. Essa fala do médico reverbera no espírito de Álvaro e se relacionará com a sua interferência no destino de Jacinto, veremos isso adiante.

Aterrorizado pela possibilidade de perder tudo, ele recorre à esposa por meio de olhares suplicantes, no que não é correspondido. Um adágio de D. Violante lhe dá alento: “Nem rei nem papa à morte escapa”; a partir dele chega à conclusão de que inclusive sua esposa estava sujeita a ela. Apesar de ainda hesitar sobre uma suposta superioridade da alma aristocrata, expressando a submissão já interiorizada, é tomado por uma visão em que todos estão juntos no inferno, capitaneados por Maria.

A bebida será um dos artifícios para suportar sua infelicidade, no entanto, ao exagerar no brandy durante e após o serão, ele tem seus sentidos alterados sem controle de seus movimentos e pensamentos. Ao longo do serão ele exagera na bebida, que altera-lhe os sentidos e causa-lhe vômitos e o deixa em estado deprimente: “[...] camisa babada, nas mãos trémulas a procura de apoio” (AC, cap. XIII, p. 928). Em estado de semidelírio se depara com a imagem da esposa e cogita estar diante apenas de sua alma, mais um fantasma em sua vida; mas rapidamente surge-lhe a ideia de Maria ser a “própria morte a insinuar-me dia a dia a miséria de viver” (AC, cap. XIII, p. 928). O pavor da morte é o mesmo que nutre pela sua esposa. Se esta implicava a perda de tudo o que havia conquistado, acabando na miséria de uma cova, a infelicidade cotidianamente vivida decorrente dos conflitos entre o casal era também uma outra forma de miséria, que antecipava a condenação católica da outra vida – o inferno – para a realidade deles.

3.1.4 *Os mortos não empunham chicotes. Não?*

Tendo isso em conta e sentindo-se bastante humilhado pelo estado que se encontra diante da esposa, ele explode em revolta contra Maria, que tenta ajudá-lo a se recuperar das alucinações, e contra tudo o que significava a vida dos dois. Vejamos essa passagem na longa, mas necessária, citação:

– Muito conde, muita léria, mas há vinte anos que me comes as sopas. Quando houve fome lá pelos palácios, foi aqui que a vieste matar, com a família atrás. E vinham todos mais humildes, vinham quase de rastos. Nesse tempo o que a prosápia queria era broa.

Tornou a passar-lhe o amoníaco pelo nariz e declarou na sua voz um pouco velada:

– Havia em Alva um cocheiro que falava mais ou menos assim e certo dia meu pai não teve outro remédio senão chicoteá-lo.

O rosto dela, espantosamente pálido, abria um fulgor ácido na penumbra da sala:

– Mas não tenhas medo, Silvestre, podes insultar-me à vontade. Os mortos não empunham chicotes.

Não? Os retratos dos nobres Pessoas pendem solenes das paredes do escritório. Olhe para eles, D. Maria dos Prazeres. Os mortos estão dentro da sala, com um chicote implacável. O orgulho de velhos senhores, as carrancas severas, o pó das calendas, as tretas do costume. O seu marido tem de destruir os mortos. De tentar, pelo menos. Que outra coisa pode ele fazer? Deixe-o experimentar. Ou eu me engano muito ou vai sair-se mal. Ora repare.

Ergueu-se com dificuldade apanhando pela sala tudo o que lhe veio à mão e decidiu espatifar os retratos [...]

[...]

Um arremesso mais violento fê-lo perder o equilíbrio. Rodou sobre si mesmo, deu alguns passos desastrados, e afundou-se de cabeça no meiple.

De cabeça, D. Maria dos Prazeres. Que lhe dizia eu?

– Não era preciso tanto caco. Os cocheiros conhecem-se bem pelas palavras.

Bravo. Essa deu cabo dele.

Muito a custo conseguiu levantar-se. Um último vômito levou-lhe a corpo todo a maré sarrosa do brandy, e babou-se outra vez:

– Um pouco de piedade, Maria.

(AC, cap. XIII, p. 930-931)

Neste passo do conflito explicitam-se as diferentes concepções de mundo de cada um deles: o burguês enfatiza a dependência e decadência econômica da família de Maria; ela compara os seus modos de agir e de falar ao de um cocheiro. Fica evidente também a inefetividade da revolta de Álvaro cujo saldo final é rogar por piedade da esposa e esta proibi-lo de entrar no quarto. Isso intensifica não só a sua humilhação diante dela, mas também afasta-os ainda mais.

Evidencia-se também o contraste entre as posturas deles. O comerciante vive uma verdadeira decadência, vejamos: é constantemente vigiado pela esposa – como uma criança de 50 anos – e pelo padre, para que suas confissões, decorrente de seu excesso de culpa, não desgastem a imagem da família; nessa passagem, está bêbado e em estado deplorável, com camisa babada etc. Nessa condição investe contra os retratos na parede tentando liquidar com os fantasmas. Por outro lado, Maria aparente impassível, mantém sua superioridade mesmo sendo insultada, enquanto o arroubo de raiva do marido termina com um vômito e ele mais humilhado.

Antes de seguirmos, notemos na passagem acima a intromissão de uma voz que, como um espectador, assiste ao conflito em cena e tece comentários como num diálogo com a personagem; ressalta o tom cínico de seus comentários e um distanciamento dos fatos e dos personagens, como alguém que observa tudo de longe. Para nós, ela aparece como um artifício do narrador para trazer elementos que contribuam para uma compreensão mais ampla desse conflito, evidencia o que está presente mas não pode ser visto ou não é compreendido pelos personagens. Nessa passagem, ele questiona a afirmação de Maria de que “os mortos não empunham chicotes” e demonstra a verdadeira força deste legado: “O orgulho de velhos senhores, as carrancas severas, o pó das calendas, as tretas do costume”, aspectos incorporados por Maria, além de sugerir a impotência de Álvaro contra a força destes fantasmas em sua vida. O seu impasse não tem saída, apesar dele agir para tentar mudar sua

situação. O cinismo dessa voz consiste em anunciar essa impossibilidade e se comprazer em vê-la concretizada.

Embora suas investidas contra Maria tenham resultado em fracasso, ele não abandona o propósito de “arrasar o orgulho da mulher” (AC, cap. XVIII, p. 950). Sua primeira tentativa fora a de publicar a confissão no jornal frustrada pelo “bom senso” do Medeiros e pela chegada de Maria; depois a revolta contra ela e os antepassados que acabamos de acompanhar e que atesta a inefetividade de lutar contra fantasmas. Surgirá, então, uma oportunidade mais concreta para equacionar suas angústias.

3.1.5 Até no escuro se bate com a cabeça na verdade

Na manhã seguinte, ainda sofrendo das consequências do excesso de bebida, Álvaro sai para caminhar ainda de madrugada e ouve a conversa entre Clara e Jacinto na qual descobre os seus planos de casamento e que esperam por um filho. Também toma conhecimento dos olhares cobiçosos de sua esposa para o cocheiro: “[...] mas lá que a D. Prazeres me comia com os olhos...” (AC, cap. XV, p. 939).

Isso o acerta “como um calhau num vidro. Arestas agudas de ideias, sonhos e vexames, rasgaram aqui, cravaram-se acolá. Tudo ficou mais vivo e doloroso” (AC, cap. XV, p. 939). Ao mesmo tempo que o atordoa abre-lhe uma outra possibilidade para atingir a esposa. Uma das ideias que surge é a de ver no cocheiro um bode expiatório contra o qual ele poderá dirigir sua ação para tentar diminuir a distância entre ele e Maria. Decide contar a mestre António, pai de Clara, os planos do futuro casal para impedir que se concretizem; sem ter muita certeza das consequências de sua ação, na verdade sem se importar com elas, o que o move é o desejo de infligir algum mal a Jacinto que atingisse também a esposa. Assoma o ser social burguês, que age de forma calculada com os dentes afiados para não ser devorado, apesar de ficar latente seu remorso católico que se tornará novamente predominante em sua consciência.

É interessante acompanhar o movimento do narrador que passa do ponto de vista da subjetividade de nosso protagonista – de acordo com a maneira que ele percebe a realidade e formula sua ação – para uma intervenção direta sua, exterior à perspectiva de Álvaro, que reforça sua decisão:

[...] Os mil espinhos que o feriam tinham-se aglomerado na mesma florescência e alcançado a realidade simples e visível: o ruivo que limpava os arreios da égua debaixo da nogueira.

Um chão para os seus cardos, Álvaro Silvestre; pense nesse ruivo; o pavor nebuloso, de que não sabe defender-se porque ignora de onde vem, ei-lo desmascarado. Pode agora combatê-lo, acabar com ele para sempre. Olhe que valeu a pena beber este copo de vinagre até ao fundo; sente ou não sente já no paladar um gosto reconfortante de aguardente velha? (AC, cap. XVIII, p. 950)

A partir de “Um chão para os seus cardos...” percebe-se uma tentativa de diálogo entre o narrador e o personagem, como o diabo a tentar um cristão, que além de dar um sentido para a angústia de Álvaro, tornando Jacinto o culpado dela, também o aconselha e demonstra como essa ação, sim, poderia ser efetiva e recompensante. Interessante notar que o tom cínico segue presente ao reforçar a ideia de tomar Jacinto como bode expiatório de um conflito insolúvel. Na passagem anterior, ele acompanha a fracassada investida de Álvaro contra os fantasmas e situa-se numa perspectiva mais próxima de Maria; nesta, já se aproximou de Álvaro. Ele se movimenta no mesmo plano que os personagens, mas sua constante mudança de posição nos dá elementos para irmos além da compreensão destes. Não há uma onisciência por parte desse narrador, uma vez que ele apenas agrega mais elementos à ideia do protagonista reforçando-a.

Após refletir sob o acúmulo de tudo que lhe acontecera durante o dia – desde a ida ao jornal, passando pelo serão, a briga com a esposa e a conversa no palheiro – e transformar todos os remorsos que o faziam fraco em combustível para sua ação, Álvaro conta a mestre António dos planos da filha. Ele desencadeia, com isso, a fúria do pai de Clara que tomará as devidas providências contra Jacinto: “– O seu cocheiro vai dançar na corda bamba, Álvaro Silvestre [...] aprender quantas cabaças de água são precisas para matar a sede no inferno.” (AC, cap. XX, p. 957).

Abre-se a partir daqui uma outra história dentro do romance, cujo desfecho trágico – o assassinato de Jacinto, o suicídio de Clara e a prisão do cego e seu ajudante – impactará sobre a vida do rico lavrador e da aristocrata. Analisaremos essa segunda narrativa mais adiante.

Por ora, interessa-nos ressaltar que as consequências da sua denúncia, a saber, o assassinato do cocheiro, faz o remorso e a culpa – bem como o medo da morte – ganhar força na consciência de Álvaro. Assim que tem notícia da morte do cocheiro, sua primeira reação é se distanciar do fato sem ligar a ele muita importância e imediatamente desviar seu pensamento para as noites mal dormidas no móvel no escritório e a necessidade de se comprar uma mobília melhor para si, além de responsabilizar a esposa em não lhe dar cama nem no quarto nem em outro cômodo da casa. Aos poucos ele passa a refletir sobre seu papel nesse assassinato e o remorso começa a se sobrepor ao cálculo, aproximando-o cada vez mais do ocorrido – e aos sentimentos que o moveram à confissão pública. Torna-se predominante a vacilação, covardia e fraqueza de nosso protagonista, traços que nos remetem ao seu “terror

religioso”, ressurgiu o mesmo sentimento anterior. Apesar disso, mantém-se o individualismo, sendo que nessa passagem sua preocupação é apenas consigo mesmo: “O que o ralava a sério, obrigando-o a gemer para cá, para lá, encurralado entre quatro paredes, era o aspecto pessoal do caso, a responsabilidade que a si mesmo atribuía em tudo aquilo” (AC, cap. XVIII, p. 980). Assim, exausto pelas noites em claro, mas também com uma ponta de satisfação e objetivo alcançado: “Ali para ele: que ninguém o ouvia, fora-se o bicho fora-se a peçonha” (AC, cap. XVIII, p. 980), ele adormece no meiple, do qual reclamara anteriormente.

Esse seu sono, no entanto, traz-lhe pesadelos que o despertam e o trazem de volta para realidade não muito distinta daqueles. A morte de Jacinto é um fato no qual ele está pessoalmente implicado. A ação que julgou ser uma expiação de suas angústias age no sentido inverso e faz assomar com mais força o remorso e a culpa que o afundam ainda mais na decadência. Assim, chega à conclusão de ser o culpado do assassinato e sente-se já no inferno – agora um destino certo, pois causara a morte do próximo –, além da casa lhe parecer o jazigo que mandaria construir para si, “A casa continuava silenciosa, como um jazigo enorme, de paredes altas.” (AC, cap. XXVIII, p. 984)

Retorna também ao seu pensamento o pavor da morte. Antes, algo abstrato, uma ideia suscitada em sua consciência pela conversa entre dr. Neto e padre Abel ou uma imagem fruto da alucinação. Agora a morte assume contornos mais concretos tanto pelo assassinato de Jacinto quanto pela sua percepção dos camponeses no pátio de sua casa que lhe causa medo: “Romperam pelo pátio. Como demónios irritados. Que querem eles, afinal? Pedir-me contas, com certeza; trucidar-me.” (AC, cap. XVIII, p. 984). Diante disso sua decisão – coerente consigo – é a de fugir, o que tampouco consegue; resta-lhe, então, recorrer à sua esposa humilhando-se diante dela mais uma vez. Assim, conta-lhe o que ouvira do diálogo entre o cocheiro e Clara expondo as descobertas sobre os desejos reprimidos e tentando aproximá-la: “– Riam-se de nós, da nossa vida [...]”, o que, no entanto, não surte efeito, pois a esposa por fim solta o grito contido em sua garganta com relação ao que sente por Álvaro: “[...] Tenho nojo de ti, nojo, entendeste bem? [...]” (AC, cap. XXIX, p. 986).

Ele releva tal sentimento diante da atitude de Maria expulsá-los dali; de afastar os seus medos. Vendo-se, assim, aliviado “quase lhe perdoou as injúrias de há pouco [...]” (AC, cap. XXX, p. 991) e conclui que a imponência da mulher lhe garante proteção, lhe deixa seguro, ligando pouca importância para o que ela sente por ele. Em outras palavras, viver o inferno de seu cotidiano no casamento com Maria era menos pavoroso que a perda de todos os seus bens e patrimônios com a morte. O resultado final dessa jornada é: Álvaro conformado e sentindo-

se seguro com a humilhação e proteção da esposa; o desprendimento do grito há muito reprimido em Maria; algumas vidraças partidas por pedras atiradas à casa.

3.1.6 Como um calhau num vidro

A imagem de vidros quebrados apresenta-se em algumas passagens do romance, sobretudo as relacionadas a Álvaro Silvestre. Lembremos um dos momentos centrais da conversa entre Jacinto e Clara ouvida pelo lavrador:

[...] mas lá que a D. Prazeres me comia com os olhos...
Na sua confusão *interior a voz do ruivo bateu como um calhau num vidro*. Arestas agudas de ideias, sonhos e vexames, rasgaram aqui, cravaram-se acolá. Tudo ficou mais vivo e doloroso. (AC, cap. XV, p. 939, grifos nossos)

É possível dizer que o assassinato de Jacinto tem sua origem nesse pedaço de rocha que atinge o vidro da consciência de Silvestre e o faz encontrar no ruivo um bode expiatório; quando ouve a voz do cocheiro ele está sozinho e sob os efeitos da bebida e da briga que tivera com a mulher, assim esse “calhau num vidro” suscita ideias que o movem para a ação contra a esposa. Por outro lado, a vidraça da casa de Álvaro é quebrada por uma pedra atirada pelos camponeses em seu pátio, o que aumenta ainda mais o medo de ser morto por eles, ao que a criada responde ser “– Coisa de garotos”. Nesta segunda situação, ele está protegido não só pelos muros e janelas da sua casa, mas sobretudo por sua esposa. Um dos custos para essa segurança é seguir vivendo na infelicidade com D. Maria da mesma maneira de sempre.

Esse é o sentimento final de Álvaro durante o serão que ocorre naquela noite. “Com a alma em torpor [...] [n]uma espécie de letargo” (AC, cap. XXXIV, p. 999) que o deixava inerte, ele encontra amassada no bolso de sua jaqueta a carta com sua confissão, via-se atado a esse eterno presente cíclico, a esse inferno que era a sua vida e para o que não conseguia vislumbrar uma saída. Tal como a estrutura da narrativa do casal Silvestre que não encontra um desfecho e tende a seguir, com diferenças adjetivas, mas sem alterações substantivas. Assim, Álvaro:

[...] ferido pela compreensão confusa mas brutal de que tinha voltado ao ponto de partida, traçando um círculo vazio com o sofrimento daqueles dias, ergueu-se de repente com a garrafa vazia na mão. Caminhou para a porta, oscilando tanto que parecia aluir a cada passo, e desatou aos gritos, sem ninguém saber se pedia ou protestava:
– Onde é que há brandy nesta casa? Onde é que há brandy nesta casa?

3.2. Maria dos Prazeres - aristocracia e repressão dos desejos

Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho Silvestre é o nome completo da esposa de Álvaro Silvestre. Há dois aspectos centrais que podemos depreender dele, o primeiro é a sua tradição aristocrática, que enformará sua concepção de mundo, e será determinante para si, pois para salvar a família da decadência econômica tem seu destino empenhado no casamento para não decepcionar a sua linhagem e em obediência ao pai, ela não tem outra opção senão aceitar o matrimônio à custa de sua felicidade, seus desejos, sonhos. O segundo aspecto a que seu nome remete sintetiza essa contradição vivida por ela, pois apesar de trazer em seu nome os prazeres, ela não os pode vivenciá-los, tem de reprimi-los constantemente. Sua preocupação cotidiana é a de manter as aparências da instituição familiar para a sociedade de diferentes maneiras, seja recebendo os convidados diariamente para o serão em sua casa, mantendo com isso relações com o poder eclesiástico na figura de padre Abel; seja tentando impedir Álvaro de expor o casal ao ridículo. As ocupações econômicas não são de sua responsabilidade

A primeira notícia que temos dela em *Uma abelha na chuva* é por meio da confissão que seu marido pretende publicar no jornal figurando como alguém que respalda e apoia os roubos do marido. Nessa mesma sequência no escritório de Medeiros, ela entra em cena e se mostra em sua imponência aristocrática se identifica ao jornalista: “– Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho... Silvestre. Destacou com ironia sobrenome do marido” (cap. III, p. 890), marcando sua distância com relação a Álvaro. Além disso, o contraste entre as posturas dela e do marido ao vê-la entrar no escritório é mais um indício da relação entre os dois:

[...] A sucessão brusca de movimentos atarantou-o [a Álvaro], o chapéu rolou-lhe para o chão, hesitou entre apanhá-lo e dizer qualquer coisa, as pernas tropeçaram-lhe uma na outra e recaiu no cadeirão, desamparado. A mulher sorriu [...] (cap. III, p. 890)

Enquanto ele tropeça e cai desamparado, numa clara reação de medo, ela impassível sorri demonstrando uma superioridade moral diante de um homem ridículo que mal se sustenta sobre as pernas. Além disso, ela o desautoriza diante do jornalista tratando-o como “Uma criança de cinquenta anos” (cap. III, p. 891) que não sabe nem se portar, nem se vestir, vem com as botas cheias de lama e sem gravata, um doente cujas palavras e ações não são dignas de confiança: “O que ele diz não é nenhuma bíblia, compreende?” (cap. III, p. 891), diz Maria.

Essa figura inepta não causa qualquer simpatia à mulher, desperta-lhe somente repulsa e às vezes piedade, mas é um pesado fardo que ela deve carregar. Vejamos a maneira como Maria enxerga a realidade e como essas contradições são compreendidas por ela e de que modo se expressam em seu comportamento.

Tomemos, por exemplo, a sequência da viagem de volta da sede do jornal à casa dos Silvestre. A jornada, narrada nos capítulos IV a VI, ocorre, já de noite, depois de uma forte chuva, entremeada por obstáculos e pequenos incidentes com a mula que puxa a charrete; esse deslocamento espacial é acompanhado por uma viagem no tempo que ocorre na subjetividade de Maria, conforme seguem de volta para casa ela mergulha em suas lembranças, suscitadas sempre pela figura do marido.

Assim que iniciam o retorno, a primeira imagem que vemos, sob o olhar de Maria, é a de Jacinto, o cocheiro, com sua postura firme e atenta, cujo perfil “parecia uma moeda de ouro”. Esta visão contrasta-se imediatamente com a do “homem mole e silencioso que levava ao lado” (cap. IV, p. 893) e que não consegue manter-se firme no banco da charrete. Isso traz à tona em seu pensamento os motivos que fizeram Maria a viver junto com ele, uma jornada sobre o seu destino que vai da tranquilidade e pureza à agitação e decadência:

Primeiro, a fonte brotou tenuemente, muito ao longe, na infância; depois, a água mansa turvou-se ao longo do caminho, do tempo, com o lixo que lhe foram atirando das margens; e agora é cachoante, escura, desesperada (cap. IV, p. 894)

A imagem da água que se suja ao longo do tempo e do caminho é utilizada pelo narrador como metáfora do destino da família de Maria que por conta das transformações econômicas e sociais foram à ruína. Aparecendo como uma espécie de introdução à lembrança dela sobre esse processo, ele demarca dois aspectos centrais: a) a ação de agentes exteriores que causaram tanto a decadência econômica quanto a sua infelicidade. No primeiro caso seriam as mudanças históricas próprias do desenvolvimento do capitalismo; no segundo, poderíamos relacioná-lo à ação de seu pai em entregá-la aos Silvestres para garantir a posição social; b) a impossibilidade de se travar o movimento da história seja em aspectos estruturais do tecido social, seja na vida particular de Maria.

No que toca a este último ponto, podemos perceber o peso da tradição familiar que deve ser mantida, em contradição com seus desejos e sonhos dos sujeitos; ela se anula para evitar a completa decadência dos Pessoa de Alva Sancho:

[...] não era possível resistir a um casamento como o seu senão enquistando numa casca de hábito o gosto de viver, as emoções, os desejos, o amor, ou então... Álvaro Silvestre tornou a resvalar-lhe

para cima, ela interpôs o cotovelo entre os dois e cravou os olhos no cocheiro, inteiriço como um bloco, atento à noite e à estrada: ou então aquilo, homem devia-o ser aquele pedaço de pedra doirada que a treva contornava, luminoso e rude, homens aliás eram aos pontapés, mas tinha-lhe calhado em sorte o gebo que ali ia abatido no banco da charrete [...] (cap. IV, p. 895).

Nessa passagem, além de vermos de forma nítida o que o casamento significava para ela, podemos acompanhar também a mudança de foco que vai da subjetividade para um estímulo exterior, que interrompe seus pensamentos, para retornar à primeira, sendo que a linha de reflexão iniciada – a impossibilidade de compactuar “gosto de viver” e o seu matrimônio – é apenas reforçada por aquilo que a interrompe e pela comparação entre as posturas do marido e do cocheiro, explicitando o seu desejo por Jacinto, um “pedaço de pedra doirada” e por outros homens, e a relação meramente contratual com o marido, que não era privilégio de sua família, mas fazia parte da lógica social: “as casas de fidalgos na penúria amparavam-se a lavradores boçais e ricos [...]” (cap. IV, p. 895).

Também é aqui que ela recorda seus sentimentos no dia do casamento – misto de “medo e um pouco de esperança” – que inaugura o inferno em sua vida, “dentro de si ia nascendo um grito, um grito sempre reprimido; a chuva caía com certeza, no passado e agora” (cap. IV, p. 896).

No capítulo seguinte, o que faz a “água da memória [...] correr” (cap. V, p. 897) é a voz de Álvaro mandando o cocheiro seguir em frente apesar do aviso de que a égua manquejava. Qualquer manifestação do marido causa-lhe repulsa e evidencia a situação em que se encontra. O seu pensamento se volta a construir a imagem que ela tem do lavrador: “[...] o homem cobarde que nem coragem tem de ser ganancioso. Faz tudo para saciar a cobiça, o justo e o injusto, mas depois cobre-lhe a alma a lepra do remorso e corre à igreja [...]” (AC., cap. V, p. 897). Um dos seus remorsos é a venda dos pinhais de seu irmão Leopoldino, aventureiro de quem não se tinha mais notícias. Tal com os outros crimes de Álvaro, esse também se figura como algo desimportante, o que ressalta daqui é o sentimento de Maria com relação ao cunhado, que não se habitua à ideia dele ter morrido. Ao receber a notícia do retorno dele, por meio de uma carta, Álvaro desorienta-se e é tomado pelo remorso, ao que corre ao padre para se confessar, o que implicava a imagem pública de Maria e de seus antepassados:

[...] os desabafos indiscretos comprometem-me também a mim [...] [...] Ainda bem que a misericórdia de Deus já te levou, D. Fernando Egas Pessoa de Alva Sancho, meu pai, ainda bem ou acabarias por me ver discutida entre jornaleiros e almocreves [...]” (AC, cap. V, p. 900)

Ainda nessa passagem podemos perceber outro traço bastante característico da concepção de mundo aristocrática: a repulsa e o distanciamento dos elementos populares. Tornar-se assunto e ser ridicularizada por trabalhadores é rebaixar-se a um grau inaceitável para ela; retornaremos a isso adiante.

Vejamos na longa passagem a seguir como Maria recebera a notícia de outro modo:

[...] faz hoje precisamente quinze dias, chegavam ao Montouro notícias do vagabundo, uma carta do seu próprio punho anunciando o regresso, nem de propósito, volta o estoira-vergas, riquíssimo, diz ele, descobriu umas minas fabulosas, não explica onde nem de quê, mas é coisa para comprar a Gândara em peso, sem esquecer o belo femeaço de Corgos. Sempre o mesmo, mulheres, tesoiros e aventuras. A leitura da carta avivou-lhe na memória o retrato de Leopoldino, mais novo do que Álvaro, o avesso do irmão, alto, magro, a pele enegrecida à torreira das caçadas, e ali se pusera ela a recordar com um sorriso de complacência a vida buliçosa do cunhado, de feira em arraial, de zaragata em arruaça, de gorra com uma camponesa hoje ou com a filha dum armazenista de Corgos amanhã, ouço-o ainda, dum atrevimento a roçar pela grosseria, quando eu e o Álvaro chegámos de viagem de núpcias: bela coisa, mano, vê-se pela cara. Perdoava-lhe agora, perturbada pela confusa alegria que a notícia do regresso inesperado lhe dera. (cap. V, p. 898-899, grifos nossos)

Antes de tudo é interessante notar que há uma mistura entre as vozes do narrador e de Maria sem uma transição clara, reforçando que o ponto de vista adotado nessa passagem é o dela. As marcas do narrador presentes em “avivou-lhe na memória” e “ali se pusera ela a recordar” se mesclam com o tom familiar de “notícias do vagabundo” e “volta o estoira-vergas”, forma com que ela se referia a ele, e com a primeira pessoa mais ao fim da passagem: “ouço-o ainda... quando eu e o Álvaro”.

Outro elemento que traz mais complexidade nessa alternância de vozes é a referência à carta do irmão, que nos será apresentada somente no capítulo XI, quando Álvaro a lê. Vemos aqui um resumo dela, sendo que a frase “sem esquecer o belo femeaço de Corgos” é uma reprodução tal qual da missiva. A voz que a reproduz é a da esposa e não do narrador pelo uso do termo “estoira-vergas”, forma que ela se referia ao cunhado, mas, sobretudo pela frase se referir precisamente às mulheres que ele poderia comprar, tal como o pai deles a comprara para Álvaro.

Outro aspecto a se destacar é a exaltação das qualidades de Leopoldino, “o avesso do irmão” lembrado por ela com um “sorriso de complacência” e por uma “confusa alegria”. Continuamos aqui no terreno da comparação entre os homens que lhe despertam os desejos e sonhos sempre reprimidos, e o seu pesado fardo.

No último capítulo desta sequência a umidade e o frio faziam a voz de Maria desaparecer quase completamente; somente o calor consegue resolver esse problema, no que ela se recorda do calor da sala de sua casa – que a permitiria falar novamente. Porém há também o seu fogo interior “[...] emborralhado, à espera de o soprares [...] mas nos piores dias então, as palavras, a simples existência do marido, davam no lume como vento [...]” (cap. VI, p. 901-902). É a deliberada indiferença de Álvaro para com o ferimento na mula, mas, sobretudo para a angústia da esposa causada por ele que lhe faz arder internamente até encontrar na égua o seu bode expiatório e descontar nela toda sua raiva contida que não poderia ser dirigida ao marido:

Ergueu-se de repente, afastando o xaile e a manta de viagem. Lavrava o incêndio dentro dela. Arrancou o chicote das mãos do ruivo e uma vez, duas vezes, uma dúzia, malhou no lombo da égua até poder [...] (cap. VI, p. 903)

Essa sua forma de extravasar se contradiz com a opinião que ela própria emitira anteriormente com relação à ordem de Álvaro para seguir a viagem mesmo com a égua manquejando: “– Selvagerias na minha frente, não” (cap. VI, p. 902). Além disso, esse seu rompante de raiva e violência contra a égua, apenas um bode expiatório, suscita nele um misto de admiração e espanto: “[...] com as lágrimas em baga pela cara, os cabelos soltos, manchada do oiro baço da luz, de facto era ela, bela, quase terrível [...]” (cap. VI, p. 903); a incompreensão entre ambos é extrema.

Mas assim como a indiferença dele é deliberada, a distância e incomunicabilidade entre eles também é fruto do bloqueio que a esposa lhe impõe. Isso enuncia-se, do interior de sua consciência, da seguinte maneira:

[...] olhava-o e assaltavam-na certos momentos de piedade como agora, mas raramente, porque o habitual era o escoar quotidiano de seu orgulho, ora indiferente, ora tempestuoso. Quantas vezes o vira meter o ombro à muralha que ela erguia entre os dois [...] (cap. VIII, p. 910)

A partir destes apontamentos é possível perceber como a relação entre eles é a expressão da não tão tranquila aliança de classe por meio do casamento. A distância, incompreensão e incomunicabilidade entre eles faz parte da manutenção das aparências. A vida dela só se torna possível por “enquistar numa casca de hábito o gosto de viver”, seus desejos sexuais; e a dele se conformar em ser humilhado, tal como fora pelo pai. Esse negócio traz em si problemas que não podem ser equacionados tanto pelas características pessoais de cada um dos envolvidos, lembremos tanto os juízos do velho Silvestre sobre a

inércia e preguiça do filho, que cumpria estritamente suas obrigações para manter a riqueza – ainda que tomado de remorso –, quanto a volúpia e a superioridade moral de Maria, calcada em seu orgulho.

Levando em conta a sua concepção de mundo aristocrática, os sentimentos amorosos de Maria também se configuram como uma contradição para ela, o que pode ser entrevisto no capítulo XIV, em que a acompanhamos em “uma espécie de sonho lúcido” (cap. XIV, p. 934) dando vazão aos seus desejos reprimidos para fugir da figura e lembranças do marido, trancada sozinha em seu quarto após o conflito com o marido que investira contra ela e seus antepassados

Os dois homens objetos de seu desejo e sonhos estão tão distantes dela, em termos de classe, quanto Álvaro; o que os diferencia deste é que ambos são caracterizados pela ação e coragem, e não pela inércia; buscando conforto e calor em meio à casa gelada, ela se aconchega nua debaixo dos cobertores e passa a sonhar com Leopoldino e Jacinto. Ela imagina ambos realizando façanhas que exigem vigor físico como abrir caminho em meio a uma floresta para se encontrar uma mina de ouro ou diamantes ou ajudando a desatolar a charrete, empurrando-a com o ombro. Junto com isso em ambos os casos também figura a impossibilidade dela se aproximar destes homens, o primeiro que se deita com negras africanas que o satisfazem sexualmente, enquanto o segundo descansa na cama grosseira de uma camponesa.

O chamado do marido mais uma vez a traz de volta, como ocorrera na sequência da viagem analisada anteriormente. Ela sequer tem espaço para seus sonhos, a realidade, o inferno de sua vida faz-se sempre presente por meio de Álvaro. Diante disso, e deixando de lado as ilusões, ela se revolta contra seus próprios sonhos e busca explicitar as razões de sua solidão e da frieza da casa, que antes de ser um fenômeno climático é social. Apesar dos apelos do marido por perdão, ela segue em seu sonho, tentando ignorá-lo, é o que podemos perceber na passagem a seguir; suas reflexões são intercaladas pelas falas do marido que, no entanto, não interrompem o seu pensamento e a que ela responde de forma protocolar. Os argumentos de Maria podem ser lidos de forma contínua:

Na meia sonolência em que estava, percebeu de repente que batiam à porta do quarto e ouviu a voz lamurienta do marido:

– Abre, Maria.

Deu um salto na cama. Francamente, ciúmes duma negra, dum cocheiro, e ciúmes porquê? Há quinze dias que a carta de Leopoldino a trazia mais alvoroçada que uma rapariguinha.

– Abre, por amor de Deus. Quero pedir-te desculpa. O que te disse há bocado foi do brandy, juro-te pela minha alma. Pois o que é que havia de ser senão o brandy?

O cunhado que voltasse de África com um carregamento de pretas, o ruivo que fosse para o inferno, desde que a não obrigassem a atolar naquele chavascal de indecências.

– Já sei que foi o brandy, Silvestre, já sei que os vômitos foram de arrependimento. Deixa-me em paz.

Por onde a solidão a fazia resvalar. E o quarto tão frio. Talvez os ventos, os granizos do norte, as grandes chuvas. Talvez, D. Violante. Mas sobretudo a velha casa de Alva, quando a miséria não chegara ainda e, atrás dela, os Silvestres. Agora é o marido labrego e doentio, as bebedeiras, o desencanto, isto. Quer melhores nortadas, D. Violante? (cap. XIV, p. 935-936)

Mais uma vez aqui se estabelece uma comparação entre o seu passado e a vida após o casamento. O seu quarto na antiga casa de Alva é lembrado como um lugar rico, aconchegante e confortável, ao passo que o dormitório na casa dos Silvestre tem como principal característica a gelidez. Ela cogita ainda uma tentativa de redecorar a casa com vistas a buscar o aconchego do passado, mas conclui que é impossível girar a roda da história para trás: “[...] a ideia de trocar a mobília não passava dum devaneio, sem nenhuma esperança de voltar atrás: porque não se pode, evidentemente.” (cap. XIV, p. 934)

Mesmo quando está sozinha com seus pensamentos e sonhos, ela está presa à sua condição social aristocrata que não lhe dá possibilidades de encontrar válvulas de escape para sua angústia e infelicidade; seus desejos sexuais também são impedidos por isso e devem ser reprimidos. Notemos como ela atribui à sua solidão esses desejos e sonhos que fogem ao seu controle e que, segundo sua concepção, a rebaixam; desejar um aventureiro burguês inconsequente ou um cocheiro eram indecências que a jogavam num lamaçal.

Contudo, ela descobre que estes sentimentos contra os quais se revoltava e que não admitia também havia sido percebido pelos outros como o confessa Álvaro, como já vimos anteriormente. Ela é tomada por um sentimento que remete ao dia do casamento, reproduzindo-se, inclusive, as mesmas palavras que utilizara ao recordar a cena durante a viagem de volta à casa no início do romance. Como já mencionamos anteriormente, lá a recordação ainda traz um misto de medo, curiosidade e esperança, aqui estes sentimentos já não comparecem.

Esse grito é finalmente liberado na sequência, após o marido contar-lhe o que se passara e afirmar o medo que fosse morto. Ela expressa a sua repulsa tanto por Álvaro quanto por Jacinto, demonstrando no primeiro caso como as necessidades econômicas da família se sobrepõem à sua individualidade e como os sonhos eram a única maneira de conseguir

suportar aquele casamento; e no segundo os desejos pelo cocheiro a rebaixam e ferem seu orgulho aristocrata, ela se vê atolada “naquele chavascal de indecências”:

Ela gritou por fim:

– Não te matam, descansa, posso lá ter tamanha sorte; hei-de aturar-te até ao fim da vida, até que Deus me leve deste inferno que é a tua casa. Tenho nojo de ti, nojo, entendeste bem? Que te admiras tu que eu sonhe?, sonhos sobre sonhos, sempre, para esquecer a tua cama, o pão da tua mesa. O que nunca supus foi tê-lo dado a perceber e agora, mesmo depois de morto, odeio esse maldito ruivo, talvez te sirva de consolo, odeio-o, por ter dado conta do que era só comigo, tão íntimo, que o esconderia a mim própria se pudesse (cap. XXIX, p. 986).

Tal declaração que poderia ser considerada o anúncio do fim do casamento – esperando-se um pouco de dignidade pessoal por parte do marido – é imediatamente atenuada na sequência quando a esposa atende o regedor e expulsa os camponeses do pátio, aliviando com isso o medo de Álvaro, o que faz com que ele quase a perdoe pelas duras, mas verdadeiras, palavras.

Resta-lhe assim, somente, a possibilidade de desejo por Leopoldino, o homem ausente na realidade, mas que reaparece em seus pensamentos durante o serão. Tal como quando, sozinha no quarto, sente uma ponta de felicidade e chega a sorrir ao imaginar a figura do cunhado que, no entanto, contrasta-se com a imagem do “marido, quase informe, na cadeira de verga” (cap. XXIV, p. 998), fazendo prevalecer o inferno da realidade em contraposição aos seus sonhos sempre irrealizáveis.

Resta notar ainda que a autoridade moral da mulher sobrepõe-se à autoridade legal do regedor que vai à casa, juntamente com uma pequena multidão de curiosos, para informar do assassinato do cocheiro e para buscar por possíveis provas. A raiva ao saber que o ruivo percebera seus sentimentos íntimos ainda estava presente nela quando recebe o regedor, que se intimida: “Havia nela o quer que fosse de ritual [...] a própria imobilidade, em que se adivinhava uma energia tremenda quase a explodir” (cap. XXX, p. 987). Tal energia se canaliza contra os camponeses em seu pátio; depois de observá-los encharcados pela chuva, expressa o que sente por eles e os expulsa de sua propriedade, valendo-se da sua imponente aristocrata:

[...] imagens negras e grosseiras, feições que lembravam a dureza das madeiras escuras, ranho de crianças, alforges, imundície; uma sensação de náusea, de repulsa física.

[...]

O silêncio, a água, a aparição imóvel ao cimo da escadaria, tinham transfigurado tudo. De repente, ela estendeu o braço:

– Rua (cap. XXX, p. 989).

Ressaltamos, por fim, o último elemento que caracteriza, para nós, a concepção de mundo de Maria dos Prazeres..., a repulsa pelo elemento popular, algo próprio da aristocracia. Além da passagem citada, em que literalmente se enuncia esse sentimento, isso se explicita ainda em outros momentos do romance, principalmente quando ela compara seu marido a cocheiros, como uma forma de rebaixá-lo socialmente. Isso fica mais evidente ainda no diálogo que ela mantém com padre Abel na noite após o assassinato de Jacinto e a ida do regedor e dos camponeses a sua casa. Ela se refere a estes como “uma algazarra de selvagens” e que a sua vontade “era corrê-los a chicote” (cap. XXXIII, p. 995), no que não é contrariada pelo cura. O diálogo segue com ela cobrando destas medidas para que os responsáveis pelas janelas quebradas sejam punidos. Além disso, versam sobre como o povo não respeita a moral familiar e como não são exemplo para nada, reafirmando assim a visão naturalizada que ambos têm da estrutura social em que estão inseridos, bem como das instituições que a compõe, ou seja, a moral familiar a ser respeitada é perpetuada pela igreja em defesa da propriedade, tal como ocorre com Maria. Mais vale manter a lealdade familiar para continuar nas posições sociais dominantes que a felicidade individual; com a ressalva de que tal lealdade se estabelece apenas com relação à sua linhagem aristocrata, pois o mesmo não ocorre entre ela e Álvaro.

É recorrente, ainda, o olhar de desprezo que ela tem pelo marido, comparando-o, em diferentes passagens do romance, a almocreves e cocheiros, enfatizando a distância e a repulsa que possuía por eles: “bêbedo e como um almocreve” (cap. XI, p. 921); “Havia em Alva um cocheiro que falava mais ou menos assim...” (cap. XIII, p. 931); “Os cocheiros conhecem-se bem pelas palavras” (cap. XIII, p. 932); para nós, isso se relaciona à origem de classe de cada um deles, a superioridade moral se vincula também com sua postura aristocrática e a valorização da sua linhagem familiar em contraposição à origem burguesa do marido.

Assim, a lógica que rege a concepção de mundo dela considera muito mais importante as janelas estilhaçadas que o destino abortado de Jacinto, Clara, mestre Antônio e Marcelo. O último diálogo entre dr. Neto e Maria a propósito do assassinato do cocheiro é a expressão cabal disso e da sobreposição das determinações de classe aos desejos desta mulher:

- Sim. Calcule que, de conjectura em conjectura, estou quase a admitir que a morte do Jacinto é tão importante como as janelas estilhaçadas.
- D. Maria dos Prazeres pensou: o perfil luminoso apagado, a moeda de ouro gasta; tudo mais escuro e empobrecido; mas contrapôs ao médico uma frase rouca, terminante:
- Tanta filosofia por causa dum cocheiro, doutor. (cap. XXXIV, p. 998)

3.3. A trágica história dos de baixo: Jacinto, Clara, mestre António e Marcelo

Analiseemos agora alguns aspectos da história de Clara e Jacinto que se engendra no interior da narrativa do casal Silvestre. Como já vimos, a ação de Álvaro será determinante para o seu desfecho trágico, assim, concordamos com Maria Alzira Seixo (1986, p. 232) quando ela afirma que “[...] a segunda história, quer no plano da exploração, quer no da opressão, serve objectualmente à história dos senhores [...]”. Isso se dá, para nós, em dois aspectos centrais: é uma maneira de o lavrador conseguir atingir o orgulho da esposa; a morte de Jacinto, cujo responsável é Álvaro, traz à tona, novamente, o sentimento de culpa e remorso e faz com que ele recorra ao auxílio da esposa. Esta o socorre, mas também o humilha desatando o grito que ela levava preso na garganta há muito tempo.

Esta sequência se pode ser dividida em três momentos: a) a gênese do crime, que vai do cap. XV ao XX; b) o assassinato, propriamente dito, do XXI ao XXV; c) a primeira reação de Clara, no cap. XXVI. Retomando alguns pontos já mencionados, vejamos os personagens envolvidos nesse primeiro momento: o patrão, que escuta a conversa, reflete sobre ela, toma a decisão de contar tudo ao cego; mestre António, que atendendo o chamado do comerciante vai ao seu escritório e recebe a notícia do namoro da filha, imediatamente, decide fazer o cocheiro “dançar na corda bamba” (cap. XX, p. 957); Clara e Jacinto, que no palheiro conversavam sobre seu namoro, as olhadelas cobiçosas da patroa, planos para o futuro, possibilidade de se casarem e fugirem dali. Além disso, destaca-se também, na conversa entre Álvaro e o cego, as intenções deste para a filha, que já haviam sido anunciadas no diálogo entre ela e o ruivo no palheiro:

Casar a filha com um lavrador. Desde o nascimento de Clara que embalava o sonho de sair da pobreza pela mão da rapariga: a pobreza, que é a maior cegueira. (cap. XX, p. 956)

Estamos aqui no terreno da ideologia em que a verdade das classes dominantes é imposta ou assimilada pelas outras classes: o sonho da ascensão social por meio do casamento. Este é compreendido apenas como um negócio, da mesma maneira que se passara com Álvaro e Maria que trocam sangue por dinheiro. Mas a possibilidade aventada pelo cego é uma mera ilusão que não se concretizará, pois a mobilidade social – que de fato existe – é uma regra para as classes dominantes como burguesia e aristocracia, mas uma exceção para as classes trabalhadoras. Lembremo-nos, por exemplo, da reflexão de Maria sobre a condição de sua classe: “[...] as casas de fidalgo na penúria amparavam-se a lavradores boçais e ricos, a sólidos comerciantes, retemperavam o brasão no suor da boa burguesia.” (cap. IV, p. 895). Esta é a lógica social que impede ou dificulta que uma camponesa consiga se casar com um

lavrador rico para sair da miséria. Além disso, o arraigado individualismo que rege a vida dessa burguesia expresso por Álvaro seria um outro obstáculo para se concretizar o sonho do cego, vejamos o que o comerciante pretendia verdadeiramente ao contar do namoro da filha para mestre António:

[...] deitar o ruivo em maus lençóis. Pô-lo na rua para já, impedi-lo depois de arranjar trabalho noutras casas nem que tivesse de recorrer a invenções (patifarias, roubos, etc.), mas pressentia que a sua verdadeira vingança começava a concebê-la o ânimo do cego [...] (cap. XX, p. 957)

Por aí pode-se perceber como a máxima com a qual foi educado – “entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela” (cap. XIX, p. 954) – se expressa, sendo que o casamento com uma camponesa pobre só se realizaria se isso lhe trouxesse alguma vantagem muito grande. Neste sentido, mestre António não conseguirá fugir da “pobreza que é a maior cegueira”, ele está fadado a continuar sem enxergar.

No capítulo XXI o cego recruta Marcelo, seu auxiliar no trabalho, para ajudar-lhe numa empreitada cuja recompensa é o casamento com Clara. O ponto de vista predominante nessa passagem é o do ajudante que nota um tom diferente na fala do velho e se surpreende com a proposta, aceitando-a imediatamente. Ele atribui essa mudança de atitude a um milagre operado por Deus, pois antes mandava-o tirar a moça de sua cabeça. Na sequência, a filha do cego aparece na porta da oficina:

Havia luz ainda para se lhe ver o redondo dos seios aconchegados na blusa justa, o cachiné de ramagens azuis sobre o cabelo negro que devia ser fino como a seda, as pernas altas, pouco vulgares nas camponesas. Olhou-a com um amor diferente. Pela primeira vez, Clara descia das nuvens a calcar o mesmo chão que ele. (cap. XXI, p. 960).

Notemos que o olhar que descreve Clara é o de Marcelo, sobretudo pelo destaque dado às feições corporais dela. A movimentação do narrador de adotar o ponto de vista de um personagem e ceder-lhe a voz segue tal qual na história principal. Contudo, é interessante notar que logo em seguida, quando o cego e o ajudante saem no encalço do cocheiro, o diálogo entre eles se desenrola quase sem interrupções por parte do narrador, que limita-se a algumas breves descrições. Esta sequência se encerra com a ordem de mestre António para acertar o cocheiro com o cacete, nesse momento a ação é interrompida e acompanhamos uma reflexão de Marcelo prestes a golpear Jacinto, seguida por um comentário final do narrador:

Uma sombra quase indistinta não é bem um homem. Falta-lhe a luz dos olhos, o sorriso, as feições, a alma à flor da pele. É uma coisa

anónima e sem rosto, mesmo quando tem voz e passa a cantar pelas azinhagas. Custa menos a ferir que um homem verdadeiro, à luz do dia. A cajadada apanhou o ruivo pela cabeça [...] (cap. XXI, p. 962).

O próximo passo do plano do cego é jogar o corpo de Jacinto ao mar. Esta jornada se realizará sob uma forte chuva com relâmpagos e trovões que a dificulta e suscita, no pensamento de Marcelo, a figura do diabo que estará presente na sequência do assassinato: “[...] O demónio à solta pelas dunas” (cap. XXII, p. 964). Adiante há uma outra referência a ele, novamente seguido por um fenômeno natural que obsta a ação: “Nisto a areia rodopiou com mais força em torno deles, ouviu-se um tropel desenfreado, o rapaz pensou de novo no demónio [...]” (cap. XXIII, p. 966). Diante dessas dificuldades e percebendo que o ruivo ainda vivia, Marcelo vacila, desiste de ajudar mestre Antonio e o abandona em meio à tempestade com o corpo de Jacinto. Nesta passagem, há a interferência de uma voz externa na narrativa que aconselha mestre António, tal como acontecera com Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre anteriormente, para que ele consiga levar a cabo seu objetivo. Ela se alterna com a voz do narrador, são os parágrafos finais do capítulo XXIII.

Interessante notar que quem a enuncia acompanha sua trajetória, pois remete ao gemido do ruivo que o ajudante escutara: “[...] não ouve nada por entre o torvelinho?, o gemido que Marcelo distinguiu a pouco? [...]” (cap. XXIII, p. 967).

Em seguida o narrador retoma a palavra e nos dá a imagem do cego em busca do pescoço do ruivo; a voz volta a dialogar com o cego.

Tão desprezível que nem o burro o quis salvar, não é?, e vossemecê matava-o se não fossem estes dois fragões aéreos que chocaram agora mesmo por cima de si, matava-o, sim senhor, *mas o trovão atordoou-o obrigando-o* a levar as mãos à cabeça e portanto a tirá-las do pescoço do ruivo; repare como o seu coração ficou a bater, tal e qual um cavalo cansado; isso, mestre António, medo, porque de facto trovoadas são trovoadas, e nesta aflição o gemido intermitente que sobe aos lábios do ruivo sempre é um pouco de calor humano; não faça cerimónia, aproveite-o. (cap. XXIII, p. 967, grifo nosso)

Desde o início do parágrafo estabelece-se uma espécie de diálogo com mestre António, tratando-o por vossemecê. No entanto, no trecho que grifamos há uma alteração na pessoa do pronome indicando também uma alteração em quem enuncia a fala; aí, o narrador retoma a fala que logo na sequência é passada de volta para esse outro enunciador dúbio, cuja identidade não temos certeza, que segue aconselhando o cego. Em seguida, essa voz atribui a si o cheiro de enxofre, popular e religiosamente associado ao inferno e ao diabo:

Cheira a iodo, o que é normal, mas também *cheira a enxofre, já notou?; não pergunte porquê; estando eu aqui, precisa de perguntar?;*

olhe que o ruivo pode morrer de um instante para o outro, a cacetada deixou-o prostrado há um bom par de horas, e vosmecê fica sozinho enquanto o moço não voltar; o vento e a chuva caem nessa vida como numa fogueira muito fraca; levante a aba do capote e agasalhe o ruivo, que aliás não perde pela demora. Bom trabalho, mestre, e boa noite. (cap. XXIII, p. 967, grifo nosso)

Outro aspecto que reforça a hipótese “sobrenatural” dessa voz é o fato dela ter ciência dos acontecimentos futuros da narrativa, como fica evidente no trecho acima: “[...] vosmecê fica sozinho enquanto o moço não voltar [...] agasalhe o ruivo, que aliás não perde pela demora. Bom trabalho, mestre, e boa noite.” Aqui ele adianta tanto a volta de Marcelo, além de sugerir a consumação da morte de Jacinto, que ainda estava vivo e será liquidado por uma cajadada do ajudante. Esse conhecimento do futuro assume, aqui, o tom de profecia, próprio do campo em que estamos situados, e não de onisciência do narrador. Seguindo a lógica dessa voz, parece-nos ser esse o propósito do autor.

Essa atribuição da voz ao diabo inscreve-se no ambiente criado no romance em que o ponto de vista religioso, católico, é determinante para os personagens. A profissão do cego é fabricar santos, no entanto, a voz do diabo fica a tentá-lo. Além de ser também parte da estratégia do autor com elementos da cultura popular, cujas marcas provêm das instituições sociais que disseminam a ideologia das classes dominantes.

Por fim, cabe notarmos o contraste que há na subjetividade de Marcelo no processo do assassinato. Movido pela promessa de receber Clara para si, ele vacila para concretizar tal resolução; na primeira vez em que o cego o ordena acertar o ruivo com o cacete e depois quando decide abandoná-lo, deixando-o a sós com Jacinto. No capítulo XXIV podemos acompanhar como essa vacilação se resolve ao projetar um futuro feliz ao lado de Clara. É com essa resolução que ele volta e acerta a cabeça do cocheiro com um novo golpe após ter a confirmação que o cego lhe daria a filha depois de finalizado o “serviço”. Depois disso, à pergunta de mestre Antônio sobre o motivo do assassinato, a resposta evidencia a cegueira que o moveu ao crime: “– Foi vossemecê que mandou.” (cap. XXV, p. 973), tal como os outros, ele cumpre a função de uma abelha cega que produz fel e acaba com a vida de Jacinto e o sonho de Clara.

A morte do cocheiro é rapidamente percebida por Clara ao juntar as evidências colhidas desde a noite anterior até a imagem do pai e do ajudante voltando “trôpegos como bêbedos, com lama até a boca” (cap. XXVI, p. 976). Seu primeiro movimento é ir até a casa dos Silvestre buscar alguma informação sobre o paradeiro de Jacinto, ao que descobre que ele tampouco esteve lá; confirma sua intuição e foge apavorada gritando, o que incomoda a Álvaro Silvestre que dormia no escritório. Com isso, há um retorno dessa segunda história

para a primeira causando no patrão culpa e remorso. Parece-nos bastante válida, nesse sentido, a observação de Maria Alzira Seixo que utilizamos na abertura dessa seção: a segunda história serve à primeira ao mesmo tempo que seu desfecho é determinado pela lógica e impulsos dela, sendo que o desfecho trágico dela relaciona-se ao caráter cíclico da primeira, pois como bem nota Dr. Neto na passagem final do romance, as abelhas que tentam sair de sua colmeia podem ser atingidas pelo temporal, assim, o inferno da vida dos dominantes acaba sendo o de todos que os rodeiam.

4. Possibilidades do realismo em *Angústia* e *Uma abelha na chuva*

Neste capítulo buscaremos estabelecer aproximações entre os dois romances analisados anteriormente considerando suas relações com as realidades a partir das quais foram produzidos, além da forma encontrada para narrar a imobilidade no presente dos personagens. É importante ressaltar que nossa perspectiva comparatista não tem como objetivo reconhecer as influências entre as diferentes obras; antes concordamos com Antonio Candido (2006, p. 183) com relação ao “nosso vínculo placentário com a literatura Europeia” – decorrente entre outros aspectos do processo de colonização e de dependência de nossa formação social com as metrópoles – e que “Jamais criamos quadros originais de expressão nem técnicas expressivas básicas [...]”, mas que apesar disso a nossa prática literária devolveu “um afinamento dos instrumentos recebidos”. Assim, para nós, ambos os escritores operam uma modificação no sentido das técnicas literárias uma vez que nos romances em análise elas se orientam para fixar a relação entre os destinos dos personagens e o movimento da história, estabelecendo uma dialética entre externo e interno.

Eles se constituem como autênticas obras de arte que, a partir dos destinos humanos dos personagens, figuram a dinâmica das forças sociais em luta na sociedade tanto em seu conteúdo quanto em sua forma. Assim, tendo em conta as análises que desenvolvemos anteriormente nesta tese, procuraremos avançar na relação entre as obras e os processos sociais que buscam formalizar, além dos aspectos nos quais elas se aproximam e se distanciam; para tal trabalharemos com algumas categorias teóricas desenvolvidas no campo da estética marxista, sobretudo por G. Lukács, sempre buscando realizar as devidas mediações. Isto é, nossa perspectiva não é a de comprovar a validade ou não da estética lukácsiana, mas sim a de reconhecer que tanto sua reflexão em torno do objeto estético quanto alguns dos seus elementos centrais são fecundos para nos aprofundarmos na interpretação da obra.

Antes de passarmos à nossa análise, avaliamos ser necessário e prudente alguns breves apontamentos sobre o pensamento de Lukács. É reconhecida sua incidência no debate marxista do século XX nos terrenos da estética, da filosofia, da política etc.⁵⁰ não só

⁵⁰ Segundo Netto (1981, p. 7-8), algumas das questões colocadas na sua obra são: “[...] a natureza e a função da arte; os modos de viver e de pensar instaurados na sociedade burguesa, a alienação e a manipulação; a transição socialista: o proletariado como sujeito revolucionário, a sua consciência de classe e o seu partido; e o repensamento da filosofia, das formulações clássicas (sintetizadas, para Lukács, em Aristóteles, Hegel e Marx) às vertentes do neopositivismo.”

influenciando importantes autores deste campo como Lucien Goldmann e T. Adorno (cf. FREDERICO, 2015), mas também participando de fecundas polêmicas; para mencionarmos apenas duas, lembremos o debate sobre o expressionismo alemão que se desenrolou nos anos 1930 e suas nem sempre acertadas posições sobre a vanguarda (cf. MACHADO, 2016).

4.1. Realismo como método

A década de 1930 marca uma virada na vida e na obra de Lukács. Nesse período ele viverá dois exílios em Moscou: o primeiro entre os anos de 1930-1931, quando toma conhecimento dos então inéditos *Manuscritos econômico-filosóficos*, de Marx, e dos *Cadernos filosóficos*, de Lenin; e o segundo entre 1933 e 1945 (cf. COTRIM, 2009; NETTO, 1981), quando produzirá boa parte dos textos que se constituem como a base da teoria do realismo.⁵¹ Importante mencionar que a leitura dos textos inéditos de Marx e Lenin faz com que se opere uma “virada ontológica” no pensamento do autor que consiste, sobretudo, em incorporar a crítica à filosofia hegeliana tal como levada a cabo tanto por Marx quanto por Lenin (cf. OLDRINI, 2002). Assim, dois aspectos centrais constituem essa virada: a) a compreensão, ainda inicial, da obra de Marx como uma ontologia do ser social, consolidada apenas nos anos 1960 com a publicação da *Estética*, em 1963, e a redação da sua *Ontologia* (cf. DUAYER, 2007; OLDRINI, 2002; COUTINHO, NETTO 2009); b) pela “[...] prioridade da matéria sobre a consciência e do conhecimento como reflexo. (FREDERICO, 2013, p. 83), que ele desenvolve a partir dos estudos de Lenin sobre a *Ciência da lógica* de Hegel, cujas anotações e comentários estão nos mencionados cadernos do revolucionário russo. Assim, ele desenvolve a compreensão de que a arte seria um reflexo específico da realidade.⁵² Abordaremos isso mais adiante. Gostaríamos de destacar aqui justamente as bases teórico-filosóficas de sua defesa do realismo.

⁵¹ São desta décadas os textos “Notas sobre o romance”, 1934; “Romance como epopeia burguesa”, 1935; “Narrar ou descrever?”, 1936; “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos”, de 1936; “O escritor e o crítico”. Os dois primeiros foram reunidos no volume, ainda inédito em língua portuguesa, *Escritos de Moscou*; os restantes publicados no Brasil em *Marxismo e teoria da literatura*, coletânea organizada por Carlos Nelson Coutinho.

⁵² Segundo Coutinho e Netto (2009, p. 15): “Lukács concebe a arte – e, em particular, a literatura, como uma forma específica do reflexo de uma realidade exterior à consciência do artista (em sua *Estética*, o que ele chama de *reflexo estético* está organicamente vinculado à noção aristotélica de mimese). É a partir de 1930-1931 que o filósofo húngaro incorpora ao seu universo teórico a concepção marxiana do conhecimento humano como reflexo da realidade. Desde então, ele passa a sustentar e aprofundar a ideia segundo a qual a arte é uma *modalidade específica* do reflexo da realidade, que produz um conhecimento *antropomorfizador* do mundo do homem (em contraste com o conhecimento *desantropomorfizador* próprio da ciência), o que permite à arte elaborar uma *autoconsciência do desenvolvimento da humanidade*.”

É necessário considerar que Lukács, em 1918, engrossaria as fileiras do movimento comunista internacional sem jamais abandoná-las até o fim da vida, “recusando-se sempre a assumir o recurso a uma fácil dissidência ou ao exílio” (COUTINHO, NETTO, 2009, p. 17). Ao mesmo tempo que isso trazia para ele a possibilidade de ter participação neste movimento, lhe fez também pagar pesados tributo à autocracia stalinista, que o obrigou a várias falsas autocríticas sobre suas posições, para com isso escapar à censura, além de citações protocolares de Stalin. Isto abriu brechas para que suas ideias desenvolvidas durante estes anos fossem enquadradas como stalinistas; contudo, apesar dessas pressões que sofria e dos tributos que teve de pagar tal afirmação não se sustenta após um exame cuidadoso dos escritos de Lukács desta época e também dos seus últimos desenvolvimentos como a *Estética* e a *Ontologia*.

Aqui, fazem-se necessárias duas observações sobre a obra do esteta marxista para seguirmos com nossas reflexões. A primeira diz respeito a uma pretensa normatividade presente em seus textos sobre o realismo que, no entanto, por vezes entra em contradição com as possibilidades metodológicas que abrem – sobre as quais trataremos a seguir – e com algumas de suas análises. Parece-nos prudente a observação/advertência de Edu Teruki Otsuka (2010, p. 37) em suas anotações de leitura:

Sem desconsiderar o fato de que a teorização do realismo, em Lukács, apresenta um caráter normativo que muitas vezes limita o alcance de suas observações críticas, cabe assinalar que o realismo lukacsiano não deixa de comportar certa amplitude e variedade, ao menos quanto aos meios de representação.

Esta “certa amplitude” ele a encontra nas análises de Lukács sobre os realistas alemães do século XIX, principalmente na consideração do realismo fantástico de E.T.A Hoffman como um autêntico realista.⁵³

A outra, um desdobramento desta primeira, diz respeito à defesa do realismo de Lukács oscilar entre “o método e o modelo”, como nos indica Celso Frederico (2015). Ao considerá-lo não “uma escola literária (como naturalismo, expressionismo etc.), mas um *método* de reprodução da realidade” (FREDERICO, 2015, p. 112), ele se constitui como uma fecunda perspectiva de análise ao compreender as obras de arte como um “mundo próprio”, uma unidade não identitária de forma e conteúdo com uma dinâmica própria que mantém relação com a realidade, sem, no entanto, ser uma cópia dela. No outro polo, ele considera as obras de Balzac e de Tolstoi como modelo do realismo, e tomando-as como parâmetro incorre

⁵³ Tais considerações podem ser encontradas no texto “Lukács, realismo, experiência periférica (anotações de leitura)” de Edu Teruki Otsuka (2010).

em incompreensões de outras formas de figuração como, por exemplo, as vanguardas. Paradoxalmente, ao mesmo tempo que afirma não haver apenas um modo de escrever para se alcançar o realismo,⁵⁴ ele revela – e é aí onde os limites de sua normatividade aparecem – “sua incompreensão do sentido da literatura pós-flaubertiana [...]” sendo que “um dos corolários da teoria seja a rejeição, por Lukács, dos recursos empregados no naturalismo, no esteticismo, nas vanguardas históricas, no modernismo, na nova objetividade e no realismo socialista” (OTSUKA, 2010, p. 40-41). Esta oscilação traz para nós uma contradição produtiva, pois nos parece possível depreender alguns princípios de sua compreensão do realismo como método, como atitude frente à realidade – enunciados nos anos 1930 e retomados e aprofundados em seus escritos dos anos 1960 – que contribuem para a análise de obras como *Angústia* e *Uma abelha na chuva*, estruturadas a partir de inovações formais.

Vale mencionar ainda duas experiências de crítica de Lukács que remetem tanto a essa normatividade quanto à abertura de sua teoria. A primeira são seus ensaios sobre os *Realistas alemães no século XIX*, no qual sendo fiel ao seu método nos traz uma perspectiva mais arejada do realismo:

Para Lukács, portanto, o decisivo é que a figuração literária exponha as complexas conexões entre a superfície imediata e a dinâmica histórica profunda movida pelas relações de classe, devendo-se, para isso, empregar meios técnicos adequados para apreender essas articulações. Não tendo sido insensível às consequências estéticas do desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo, Lukács considera que, no caso alemão, a figuração realista das forças históricas só poderia realizar-se de maneira diferente do realismo francês ou inglês. (OTSUKA, 2010, p. 42)

Ou seja, ao compreender a obra de arte como um reflexo estético da realidade, considera as especificidades e condições de desenvolvimento do capitalismo na Alemanha para considerar também a figuração dos destinos humanos dos sujeitos desse processo na literatura encontrando no realismo fantástico de Hoffmann a forma mais adequada para tal.

O segundo é o polêmico *Realismo crítico hoje* no qual ele parte da equivocada premissa de “[...] colocar a vanguarda ao lado dos que defendiam a guerra ou a julgavam

⁵⁴ São várias as passagens sobre isso em sua obra; ele afirma o seguinte em entrevista a Antonin Liehm: “Eu repito que, *grosso modo*, toda grande literatura, toda literatura autêntica, é realista. Não se trata aqui de estilo, mas do ângulo de visão da realidade, da posição tomada diante dela. Mesmo o máximo de fantástico pode ser realistas. A questão que se coloca é a de saber até que ponto se pode qualificar de realistas certas tendências “modernistas” ou de “vanguarda”. Onde eu começo a não mais estar de acordo é quando a literatura, como que desorientada, renuncia a toda pintura pluridimensional, a toda marca de universalidade; não somente em seu conteúdo, mas também na forma. (LUKÁCS, 1969, p. 185)

inevitável e o realismo ao lado dos defensores da paz [...]” (COUTINHO, 2005, p. 36).⁵⁵ Assim, apesar de identificar corretamente em alguns autores uma tendência a transformar “experiências vitais historicamente concretas da alienação capitalista ou ‘socialista’ em ‘condição eterna do homem’” (COUTINHO, 2005, p. 36), sua premissa política, nesse caso, não lhe permitia compreender adequadamente importantes autores do século XX como Kafka, Proust, Musil e Camus, por exemplo. Ainda segundo Coutinho, aqui “Lukács se afasta, em aspectos essenciais, do método estético-crítico que ele mesmo formulou em suas obras teóricas da maturidade”.

Partindo tanto das possibilidades abertas pela compreensão do realismo como método e considerando que suas avaliações com relação às vanguardas se afastam de suas formulações estético-críticas, pretendemos analisar como *Angústia* e *Uma abelha na chuva* podem ser compreendidos como figurações de forças sociais presentes na dinâmica de desenvolvimento do capitalismo brasileiro e português; além disso, procuraremos compreender como a inovação formal que estrutura estas obras para historicizar a condição social dos destinos humanos ali presentes, compreendendo-os não como uma “condição eterna do homem” (cf. COUTINHO, 2005), mas sim como parte do processo histórico da consolidação do capitalismo nestes países periféricos.

No mesmo ano em que publica *Realismo crítico hoje*, 1957, vem à luz a sua *Introdução a uma estética marxista*, obra diametralmente oposta àquela, na qual retoma os elementos de sua compreensão do realismo como método de figuração da realidade. Aqui, ele aprofunda filosófica e historicamente várias das questões trabalhadas por ele nos anos 1930, como a questão da tipicidade, da teoria do reflexo, da relação forma e conteúdo etc. Nesta obra de 1957, ele faz uma rigorosa e ampla “análise da particularidade como categoria da estética” (LUKÁCS, 1968, p. 1) reafirmando sua compreensão da obra de arte como um reflexo estético da realidade, uma unidade de forma e conteúdo (fenômeno e essência) criada como “totalidade intensiva” que condensa em si diversos aspectos da realidade, aproximando-se e relacionando-se com essa última também enquanto totalidade.⁵⁶

⁵⁵ Para Nicolas Tertulian (2010, p. 107) em *Realismo crítico hoje*: “[...] crítica principal com relação às obras de vanguarda é justamente a ausência de uma mediação mais profunda, subjetiva e objetiva, das situações evocadas. O que ele deplora é a insuficiência do filtro enraizado na personalidade do artista, as carências do eu profundo (o que o jovem Lukács chamava, com uma expressão kantiana, de “o eu inteligível”), por meio dos quais o mundo é refratado nas obras desse gênero. O alvo de sua argumentação não é o reflexo empírico da realidade, como lhe censura Adorno, mas a qualidade da subjetividade constituinte que se exterioriza e se objetiva através da obra.”

⁵⁶ “A individualidade da obra de arte distingue-se de todas as outras formas de reflexo na medida em que ela figura uma realidade em si concluída. [...] a individualidade da obra de arte aparece e age como realidade, ou seja, está em face da consciência como algo que lhe é independente [...]” (LUKÁCS, 1968, p. 250)

A obra nem se propõe a ser uma cópia fiel da realidade, nem expressa diretamente as concepções de mundo do seu criador, uma vez que, por ser uma individualidade, possui suas próprias leis e dinâmicas⁵⁷ – próprias não só do conteúdo escolhido pelo autor, mas também das especificidades do gênero artístico – que ao serem desenvolvidas de maneira coerente podem se afastar das crenças e convicções do artista; segundo Lukács:

[...] Para o processo criador artístico, porém, é característico que o resultado possa se fixar e ganhar forma na obra de modo a contradizer os preconceitos, ou mesmo a concepção do mundo própria do artista, que este nível superior receba uma forma estética sem que para isto deva ter lugar um progresso correspondente na personalidade privada particular-individual do artista, Balzac, por exemplo [...].
[...] trata-se aqui da elevação da personalidade criadora da singularidade individual particular à particularidade, à *sua própria* particularidade [...] A transformação da particularidade individual em generalização estética, em particularidade ocorre em seguida ao contato com a realidade objetiva, em seguida ao esforço de reproduzir fielmente esta realidade, de um modo profundo e verdadeiro. Precisamente a sensibilidade do espírito de observação, a fantasia espontânea etc., permitem criar formas e fazem surgir situações cuja própria lógica interna supera os preconceitos da personalidade particular, entra em conflito com eles. (LUKÁCS, 1968, p. 201)

Ele retoma e amplia aqui uma das principais características da chamada “vitória do realismo”, caracterizada por Engels em carta à escritora Margaret Harkness: “[...] Quanto mais dissimulados estejam os pontos de vista do autor, melhor será para a obra artística. O realismo a que me refiro se manifesta, inclusive, independentemente dos pontos de vista do autor” (MARX, ENGELS, 2012, p. 68).

4.2 O realismo de *Angústia* e *Uma abelha na chuva*

Nesse sentido, apesar de haver muito de biográfico de Graciliano Ramos em Luís da Silva,⁵⁸ não podemos atribuir a concepção de mundo de Luís, bem como suas posições e ações decorrentes disso, à perspectiva do autor. O personagem se desenvolve, ou melhor, se aprofunda em sua subjetividade e na imobilidade do seu presente a partir de sua história,

⁵⁷ “[...] obra de arte um “mundo próprio”, um mundo particular no sentido literal da palavra, uma individualidade da obra. Em sua autonomia sensível, ele é igualmente sustentado pela recíproca concordância dos detalhes imediatamente evocativos [...] A homogeneidade assim obtida de um mundo originalmente heterogêneo – no que diz respeito ao conteúdo abstrato das partes componentes do ponto de vista estético – não apenas assinala os limites da individualidade da obra de arte, não apenas a distingue da realidade objetiva, mas também faz surgir nela, sob todos os aspectos que interessem a qualquer criação concreta, um mundo próprio, de evidência imediata, possuidor de leis próprias” (LUKÁCS, 1968, p. 258)

⁵⁸ Antonio Candido chama atenção a isso: “Nesta altura, cabe uma interrogação: até que ponto há elementos da vida do romancista no material autobiográfico do personagem? [...] E não é difícil perceber que deu a Luís da Silva algo muito de seu: a vocação literária, o ódio ao burguês e coisas ainda mais profundas (CANDIDO, 2006a, p. 57-58).

considerando a decadência de sua família, e das suas condições de vida como o seu trabalho, suas relações com Julião Tavares, seu desejo por Marina etc. Ao estabelecermos essa relação entre autor e personagem evidencia-se para nós justamente o fato de que Graciliano respeita a lógica interna da sua criação, pois o destino de Luís se define não pela história ou convicções de seu autor, mas sim pela maneira em que ele, Luís se insere no mundo.⁵⁹ Claro está que ele leva sua angústia às últimas consequências ao assassinar o seu antagonista, mas isso também se constrói a partir das suas referências históricas e do meio em que vive, penso aqui sobretudo no passado escravocrata e no cangaço que são fundamentais para compreendermos Luís da Silva, como procuramos demonstrar na nossa análise anterior.

No que toca a *Uma abelha na chuva* o desenvolvimento dos personagens e dos seus destinos também segue a lógica própria daquela realidade. Carlos de Oliveira, apesar de sua postura política empenhada na luta contra o fascismo e o capitalismo não procura impor seus pontos de vista a nenhum deles, nem ao narrador. Talvez seja possível afirmar que a forma de ser de Álvaro e de Maria dos Prazeres, corresponda à imagem que o autor tinha de um burguês recém-chegado às posições dominantes e de uma aristocrata decadente. No entanto, para compreendermos sua fisionomia intelectual (cf. LUKÁCS, 2010) devemos considerar a dinâmica realidade em que estão inseridos, a lógica de dominação entre as classes própria dali, mas também sua concepção de mundo;⁶⁰ o mesmo pode ser dito para os outros personagens, cada qual com seu próprio ponto de vista, presos àquele mundo, buscando ou se manter na mesma posição que se encontra ou procurando alternativas impossíveis de se concretizarem. Ou seja, não é a opinião do autor que determina a dinâmica de construção dos personagens e do próprio enredo, mas sim a história e as relações que estes estabelecem entre si.

Pelo que temos desenvolvido até aqui, as relações que os personagens estabelecem entre si ao longo das narrativas aparecem como central em nossa análise dos romances. Elas assumem uma dinâmica dentro do mundo da obra na medida em que eles se distinguem e se ordenam, fazendo da narrativa um reflexo estético da realidade e não uma tentativa de cópia do real em seus múltiplos aspectos. Assim, ao se constituir como uma unidade orgânica de forma e conteúdo a maneira como o artista figura o segundo termo no primeiro nos permite

⁵⁹ Concordamos com Candido (2006a, p. 59): “Poder-se-ia talvez dizer que Luís é personagem criado com premissas autobiográficas; e *Angústia*, autobiografia potencial, a partir do *eu* recôndito. Mas no processo criador tais premissas (que cavam funduras insuspeitadas no subconsciente e no inconsciente) receberam destino próprio e deram resultado novo – o personagem [...]”.

⁶⁰ Para Lukács (2010, p. 189) “[...] A concepção do mundo é uma profunda experiência pessoal do indivíduo singular, uma expressão altamente característica de sua íntima essência, e reflete ao mesmo tempo os problemas gerais da época.

compreender essas relações “como um particular e concentrado conjunto de destinos humanos” (LUKÁCS, 1968, p. 280) no qual estão ativas as forças sociais que participam do movimento da realidade.⁶¹ Nessa dinâmica, uma forma privilegiada de compreender a relação entre os personagens se dá na observação da maneira como eles agem, isto é, por meio de sua práxis.⁶²

No que toca aos romances analisados, apesar deles privilegiarem a subjetividade dos protagonistas, a ação também se faz presente nelas e desempenha um importante papel em sua economia, sendo que a partir dela podemos compreender as relações entre os diferentes destinos humanos ali figurados. Algo em comum a *Uma abelha na chuva* e a *Angústia* é a movimentação dos protagonistas em busca de alterar os seus destinos que, no entanto, não se efetiva. Isso acontece tanto no assassinato de Julião que em nada modifica a condição de Luís quanto no de Jacinto, que apenas aprofunda a submissão de Álvaro e o distanciamento de Maria.

Assim, o trabalho do artista em sua obra implica dois movimentos complementares entre si, a definição de quais conteúdos serão figurados e a forma pela qual eles se expressarão.⁶³ A própria escolha e delimitação do primeiro já demonstra uma atitude do artista diante da realidade, o que Lukács chama de partidatismo.⁶⁴

⁶¹ A especificidade do reflexo estético da realidade é o de que os aspectos do movimento desta que ele pretende figurar só se realizam sob uma forma artística fechada, uma totalidade intensiva. Ou seja, o conteúdo só aparece nesse reflexo figurado a partir dos destinos humanos dos personagens, da maneira que suas vidas e relações se desenrolam dentro desse mundo que existe como tal pela forma artística. É nesse sentido que forma e conteúdo constituem uma unidade orgânica interdependente. Para Lukács “[...] O conjunto dos diversos tipos singulares que se refletem um no outro, em sua aproximação e em sua subordinação recíproca, nas mútuas influências dinâmicas que daí decorrem, eleva-se a ponto de se tornar uma totalidade unitária espiritual-sensível, cuja força evocadora é certamente condicionada pela justeza de um conteúdo, pelo justo acordo – do ponto de vista do conteúdo – de todos estes motivos, mas que não deixa de ser algo diverso, algo mais do que uma pura síntese dos seus elementos.” (1968, p. 280, grifos nossos).

⁶² “[...] As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, ou seja, quando as ações dos homens os confirmam ou os desmentem no contato com a realidade. Só a *práxis* humana pode expressar concretamente a essência do homem. Quem é forte? Quem é bom? Perguntas como estas são respondidas somente pela *práxis*” (LUKÁCS, 2010, p. 161)

⁶³ Lukács considera esses dois momentos como o do conteúdo sendo o da elaboração estética e o da forma como elaboração formal. Para a concretização do trabalho artístico, um não tem eficácia sem o outro, ou seja, constituem uma unidade, para ele “a elaboração formal constitui o verdadeiro princípio decisivo, ao passo que a elaboração estética do conteúdo é um simples trabalho preliminar [...] Esta falta de autonomia, contudo, em nada diminui a prioridade do conteúdo, ou seja, a absoluta insubstituibilidade daquele trabalho artístico preliminar sobre o conteúdo para a última realização formal realmente artística” (1968, p. 272).

⁶⁴ “Assim, a realidade refletida e plasmada pela arte, tomada em seu conjunto, implica já, desde o primeiro momento, numa tomada de posição em face das lutas históricas do presente no qual vive o artista. Sem esta tomada de posição, não lhe seria possível escolher como objeto do trabalho artístico, como particular característico, precisamente este e nenhum outro momento da vida” (LUKÁCS, 1968, p. 212).

Retomemos aqui os romances buscando compreender, sobretudo, a relação que estabelecem com a realidade refletida a partir dos destinos humanos ali figurados e também a maneira como as forças sociais ativas na realidade se movimentam.

O fato de Graciliano Ramos eleger como tema de *Angústia* a história de Luís da Silva é reveladora de sua posição diante da realidade; da maneira como ele, como um intelectual na periferia do país, encarava as transformações sociais, principalmente com relação à consolidação do capitalismo aqui e a passagem para o predomínio de uma lógica de vida urbana que não rompe com a herança rural, antes a incorpora assim como a suas práticas. Estas são algumas especificidades brasileiras, isto é, de um capitalismo dependente que articula arcaico e moderno, cujas classes dominantes – logo a lógica dominante – não abandona as raízes oligárquicas e escravistas (cf. FERNANDES, 2006, OLIVEIRA, 2003). O protagonista do romance acumula frustrações: amorosas, como a perda de Marina; sociais, como a impossibilidade de alcançar o prestígio e a posição de Julião, por ele almejados e que remetiam à época de seu avô; intelectuais, pois não consegue se expressar em sua escrita segundo suas convicções e necessidades, tanto no conteúdo quanto na forma, está sempre obedecendo ordens, além de não ser reconhecido publicamente. Ou seja, os destinos humanos concretos ali figurados captam um momento importante do processo social brasileiro pela perspectiva de um estrato da classe dominante que ficou alijado do poder com as transformações sociais.

Podemos perceber como a imobilidade do presente de Luís da Silva se relaciona com a sua condição de “percevejo social” que decorre da decadência de sua família. Isto é, ao passo que seu avô era um respeitado senhor de escravos – Trajano Aquino Pereira Cavalcanti Silva – ele se reduz a um Luís da Silva qualquer, um “molambo que a cidade sujou e puiu demais”, um funcionário menor de uma repartição pública. Sem poder contar com o prestígio e o poder dos tempos do avô, que inscritos na lógica do favor (cf. SCHWARZ, 2000) poderia lhe servir de “pistolão”, tal ocupação foi conseguida pela sua formação cultural de autodidata, pois fora professor e revisor de textos, mas também pela sua suposta posição política, assumida apenas para conseguir o emprego:

[...] Mais tarde, já aqui em Maceió, gastando sola pelas repartições, indignidades, curvaturas, mentiras, na caça ao pistolão.

– Escrevi muito atacando a república velha, doutor; sacrifiquei-me, endividei-me, estive preso por causa da ideologia, doutor. Afinal, para se livrarem de mim, atiraram-me este osso que vou roendo com ódio.

– Chegue mais cedo amanhã, seu Luís.

E eu chego.

– Informe lá, seu Luís.

E eu informo. Como sou diferente de meu avô! (A., p. 40)

Pela indicação acima, podemos afirmar que Luís vive no contexto da segunda república, pós-revolução de 30, no qual houve uma expansão no mercado de trabalho intelectual brasileiro ocupado por estes “parentes pobres” da oligarquia que por sua posição social não assumiram nem as atividades políticas, nem a carreira militar, restando-lhes a profissão de intelectual (cf. MICELI, 2001).

O caminho trilhado por Luís faz com que a perda de poder esteja constantemente presente em sua vida, ele se diferencia e se distancia em muito de seu avô. O seu destino é marcado pela decadência de sua família, sobretudo pelo fato dela não se inscrever nos estratos oligárquicos que incorporaram alguns traços de modernização e conduziram o desenvolvimento dependente do capitalismo no Brasil. A trajetória de nosso protagonista não pode ser considerada como típica dos estratos dirigentes da dominação burguesa; no entanto, ela é a expressão dos impasses históricos dos trabalhadores intelectuais à época “[...] terreno de refúgio reservado aos herdeiros das famílias pertencentes à fração intelectual e, em particular, aos filhos das famílias em declínio” (MICELI, 2001, p. 82). Assim, não cabendo-lhes as funções de mando e de direção das classes dominantes, eles, contudo, teriam importante papel no campo da literatura e das artes em geral. Esse trabalho guardaria estreita relação também com o funcionalismo público nos diversos níveis da hierarquia estatal: desde altas posições ligadas diretamente à presidência da república quanto a ministérios, passando pelo magistério público e até funções mais baixas da burocracia estatal (cf. MICELI, 2001).

Nosso narrador, sendo parte desse grupo, figura entre estes últimos e seu comportamento é marcado ainda pela subalternidade, ele está sempre pronto a obedecer ordens, como podemos notar também na passagem citada. É interessante a imediata comparação que ele estabelece com o seu avô, de quem está bastante distanciado. Tal nos remete ao peso do passado – na verdade o prestígio e o poder perdidos – na sua vida; e o que acompanhamos no relato de Luís é justamente a expressão de seus confusos e angustiantes sentimentos e pensamentos sobre sua condição, e suas ações em vista de modificar sua situação. Ele não se conforma com a decadência de sua família, ele se perturba em ser um percevejo social; isso ganha ainda mais força ao ver na figura de Julião Tavares poder e o prestígio semelhante ao de seu avô, e que por “direito de herança” seria seu. A isso se relaciona, por exemplo, a conquista de Marina e as investidas do bacharel no campo da poesia, invadindo mais um terreno que considera como seu, pois como sabemos ele é, ali, uma referência para os jovens escritores – aos quais inclusive vende sonetos. Os vários Juliões

cercam Luís da Silva deixando-o sem espaço nessa sociedade e sem perspectivas; seu sonho de futuro é empenhado em um bilhete de loteria.

Esses elementos compõem o ressentimento de classe que o caracteriza como indivíduo é um dos móveis de suas ações; é alimentado por ele que vai agir contra Julião Tavares. A sua angústia tem origens sociais, isto é, ele surge a partir da experiência de subalternidade desse funcionário público na cidade, que ganha contornos ainda mais bem definidos na relação que ele estabelece com o bacharel. Assim, ao mesmo tempo que ele condensa os impasses dos intelectuais parentes pobres da oligarquia, suas formas de ser, de agir e de se expressar são bastante próprias dele, marcando sua individualidade, delineando sua fisionomia intelectual, para nos valermos de um termo de Lukács. Pensemos, por exemplo, em sua postura com relação à literatura – a sua e a dos outros –, seu desejo e repulsa com relação às mulheres, sua oscilação entre diferentes posições políticas; até o impulso para matar Julião são traços bastante específicos da singularidade de Luís.⁶⁵

No entanto, apesar de ter a perda como algo que toma sua vida, ele age para tentar alterar isso. O assassinato do comerciante e a escrita de seu relato são iniciativas que buscam equacionar os seus problemas. Como já vimos, a eliminação do seu antagonista apenas acentua sua angústia, fazendo-o inclusive cair doente; ele não consegue sair do lugar, o único movimento possível para ele é como o de um parafuso – imagem que ele próprio utiliza – que apenas se aprofunda em sua condição. Isso também se transpõe para a estrutura da obra que ao chegar ao seu fim remete ao início. Contudo, tal como o narrador, não estamos em uma circularidade repetitiva, mas seguimos o movimento do parafuso uma vez que ao terminarmos a narrativa saímos dela com diferentes compreensões sobre Luís e caso nos dispusermos a voltar ao início, entraremos nela em uma camada mais profunda não só da subjetividade do nosso protagonista, mas também do seu contexto e da sua forma de narrar.

Nosso protagonista vive os impasses dessa transição de uma sociedade regida pela lógica rural para uma lógica urbana; esta por ser um dos motivos do declínio de sua família proporciona-lhe o estudo, a migração, a miséria e a subalternidade. Assim, ele parece se constituir para nós como um extremo dos impasses vividos pelos “parentes pobres” das oligarquias que assumiriam o trabalho intelectual em nosso país.

Ao buscar nas técnicas da vanguarda – como o predomínio do tempo subjetivo, os monólogos interiores, o entrelaçamento entre diversos tempos históricos – a forma de

⁶⁵ F. Engels, em carta a Minna Kautsky, diz o seguinte: “A senhora pinta os caracteres desse meio com a minuciosa individualização que lhe é própria: cada personagem é um tipo, mas, ao mesmo tempo, tem uma personalidade nitidamente definida – é um *este*, como diria o velho Hegel [...]” (MARX, ENGELS, 2012, p. 66). Tal opinião nos parece válida também para Luís da Silva.

existência da angústia e dos impasses de Luís, Graciliano expressa a dialética cosmopolitismo-localismo e afina os instrumentos recebidos, para utilizarmos duas expressões de Antonio Candido, historicizando as questões do personagem no processo social brasileiro. Esse mergulho na interioridade do protagonista não deixa de lado os elementos históricos e sociais que o colocam nessa situação, permitindo-nos com isso acompanhar o movimento da realidade e das forças sociais que dinamizam a vida local a partir da perspectiva desse intelectual frustrado que é Luís da Silva. O arcaico e o moderno convivem também na relação entre forma e conteúdo em *Angústia* que, em chave diferente da dos realistas do século XIX, nos traz um conhecimento da realidade além de aprofundar e expandir os limites da forma narrativa.

Com relação ao romance de Carlos de Oliveira, a lógica de dominação e as formas de ser dessas classes dominantes o impasse histórico ali figurado; tal questão está também na raiz da consolidação do capitalismo português. Devemos lembrar que Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres estão presos a um casamento, fruto de um negócio entre os pais, cuja principal característica é o distanciamento e isolamento entre eles. Da parte dela, há uma crescente repulsa à figura do marido, além de uma frustração de seus desejos sexuais que implicam também questões morais próprias da aristocracia – é inadmissível, para ela, sentir desejos por um cocheiro, mas não tão ultrajante assim cobiçar o cunhado. Ela busca afirmar sua superioridade de classe com relação ao marido recorrendo aos seus antepassados, mortos com uma forte presença no destino dos vivos, e ao seu vigor para se impor; nisso, também, reside o seu desprezo por Álvaro. Este nos aparece como um molenga, sempre cambaleando seja por seu porte físico, seja por estar sob influência do brandy. Ele mantém uma relação de subalternidade com sua esposa, sempre atenta às suas palavras e atos que podem desgastar ainda mais a imagem do casal. É a ela que recorre quando está tomado de medo como, por exemplo, no serão quando reflete sobre a possibilidade da morte, ou por conta dos camponeses no pátio de sua casa. As respostas e ações da esposa, no entanto, reforçam essa relação de dependência e seus sentimentos de repulsa.

Tendo consciência da imagem de fraco e desfibrado que tanto as pessoas próximas quanto as distantes fazem dele, ele tenta aproximar a mulher de si na humilhação pública. Para isso, tenta vinculá-la ao seu modo de agir para manter sua riqueza: “[...] juro também que foi a instigações de D. Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho Silvestre, minha mulher, que andei de roubo em roubo [...]” (cap. II, p. 884). Sem conseguir publicizar tal confissão, ele, no entanto, une-se à mulher na humilhação pública por conta da responsabilidade (in)direta no assassinato de Jacinto, como vimos na análise anterior do romance. Assim, a

imagem do casal consolida-se tanto pela sua infelicidade, pois agora estão unidos como queria Álvaro, quanto na interferência no destino dos que poderiam escapar à imobilidade no presente que impera na casa dos Silvestre e em seus arredores.

Podemos depreender daí que o negócio matrimonial realizado para manter burgueses e aristocratas nas posições sociais de dominação prevalece, da mesma maneira que a infelicidade dos ali envolvidos. Segundo Maria Alzira Seixo (1976), o que marca este casal é a sua não história, que gira sobre si, sem um desfecho; podemos utilizar, tal como fizemos para a vida de Luís da Silva, a imagem do parafuso, pois ao fim da narrativa eles estão mais aprofundados, segundo dr. Neto, “no inferno que era a vida dos Silvestres” (cap. V, p. 900). Mesmo depois de todos os conflitos, inclusive um assassinato, eles recebem os convidados para o serão da mesma maneira que antes; é o próprio Álvaro Silvestre que sente-se “Ferido pela compreensão confusa mas brutal de que tinha voltado ao ponto de partida, traçando um círculo vão com o sofrimento daqueles dias [...]” (AC., cap. XXXIV, p. 999) . Já analisamos anteriormente um dos trechos do diálogo entre Maria e padre Abel com relação às vidraças quebradas e ao pedido da mulher para que os responsáveis fossem punidos, tarefa da qual se incumbirá o sacerdote, em detrimento da morte do cocheiro, assunto que nem chega a ser mencionado entre eles. É possível dizer que a preocupação central da aristocrata não é tanto com os vidros quebrados, mas sim com a manutenção da ordem e da distância entre ela e o povo; este não pode pensar que tem possibilidade de agir sem consequências.

Concordamos com Maria Alzira Seixo quando ela identifica a opressão em Uma abelha na chuva não nas relações econômicas e de trabalho – lugar privilegiado desta – mas como:

[...] um processo físico e psíquico de abatimento do outro ou de si próprio, *a existência de um peso de aniquilação que, mantendo-se, gera a duração do texto (o seu tempo) até à destruição final (que pode não acontecer, que não acontece em alguns casos, neste romance, que poderia ainda ser transformada numa libertação que, essa, aqui não aparece, como sentido voluntário, significado sócio-político do texto)* (SEIXO, 1976, p. 225, grifos nossos).

Ou seja, essa destruição final que não pode acontecer como no caso do casal Silvestre marca sua imobilidade no presente, em uma espécie de ordem eterna e atemporal misto de passado e presente, sem perspectivas de futuro.⁶⁶ Isso pode ser visto também se pensarmos a

⁶⁶ Uma das principais marcas e esforços ideológicos desta ditadura era a constante tentativa de naturalizar, por meio de instituições de propaganda como Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) diretamente vinculado a Salazar, as hierarquias e de fazer crer que em uma “essencialidade orgânica e corporativa da nação [...] nação orgânica, intemporal, preexistente em relação ao Estado, a nação representando a ‘ordem natural das coisas’ na

relação entre as duas narrativas de *Uma abelha na chuva*, pois será a ação de Silvestre que impedirá a saída de Jacinto e Clara desse pequeno mundo fechado em si mesmo regido por diferentes graus de relação de opressão e pela lógica da ordem estabelecida. Estamos pensando aqui no controle que Álvaro, enquanto patrão, exerce sobre seus empregados e os que estão em seu entorno, mas, sobretudo em mestre Antonio e seu sonho de ascender socialmente por meio do casamento da filha com um lavrador rico.

Além disso, outro aspecto que nos possibilita traçar esse paralelo entre o comportamento de Maria dos Prazeres e os processos sociais da realidade portuguesa diz respeito justamente à moral familiar, segundo os valores católicos patriarcais defendidos pelo Estado Novo. Assim, a confluência de opiniões entre a esposa de Silvestre e o padre tem seu lastro também no papel ideológico desempenhado pela igreja e pelas elites. O cura considera um verdadeiro atentado à moral familiar Clara ter denunciado o crime de seu pai, no que recebe total concordância por parte da esposa de Silvestre, que considera “– Repugnante, padre Abel, tem razão. Mas o povo é assim” (AC, cap. XXXIII, p. 996). Essa diferença entre a moral do povo e a dos estratos dominantes é algo extremamente relevante e central na preocupação ideológica do salazarismo. Ainda segundo o historiador Fernando Rosas (2015), uma das “verdades indiscutíveis” do ditador se relaciona com a necessidade de regenerar o espírito português, contaminado por anos de liberalismo, de acordo com os valores católicos e autoritários. Isso se estenderia tanto à massa da população quanto às elites, sendo estas privilegiadas nesse processo, uma vez que caberia a elas também “organizar o consenso passivo da maioria” (ROSAS, 2015, p. 180).

Podemos perceber que a tônica ideológica do regime português é a de se apresentar como algo que ao recuperar uma suposta essencialidade portuguesa e ao naturalizá-la cumprirá uma vocação histórica, baseada nos valores autoritários, patriarcais e católicos. O direcionamento de sua propaganda será para manter tudo como está, como se esse fosse o melhor futuro possível da nação e qualquer coisa que se levante contra isso não pode ser admitida. Parece-nos que a não história do casal Silvestre remete a esse mesmo processo de manutenção da ordem, bem como o esforço e o empenho dessa classe social para isso.

Carlos de Oliveira nos coloca, assim, a dinâmica da vida rural portuguesa a partir do ponto de vista das classes dominantes, pela perspectiva dos próprios personagens deixando claros os limites e contradições na compreensão de mundo de cada um, ou para se valer do provérbio evocado por dr. Neto e corrigido por d. Violante: “Ver cada um com os olhos que o

sua hierarquia de classes e poderes, na sua natural harmonia entre o capital e o trabalho, na sua espontânea organização social repousando na família [...]” (ROSAS, 2015, p. 325)

Senhor lhe deu”. Ressalta daí a concepção de mundo calcada nos valores aristocratas, no caso de Maria, e individualistas-católicos, no caso de Álvaro. Ao expô-los por si, isto é, não por meio de um narrador que nos conta como eles pensam e agem, podemos perceber como a mesquinhez e o egoísmo faz parte do modo de ser desses setores da classe dominante rural. Nesse sentido, ele surge como um “contraponto de uma estilização do mundo rural que sustentou o imaginário do Estado Novo e que constitui um núcleo ideológico convenientemente estruturado pelo Secretariado de Propaganda Nacional [...]” (VIÇOSO, 2011, p. 41). Isto é, a idealização da harmonia e da tradição rural como algo positivo e formador do caráter da nação portuguesa, na qual se baseia a propaganda salazarista, é explicitada em seus valores classistas que antes de serem harmoniosos são marcados por uma lógica de opressão que vai de cima a baixo no quadro social. Dessa forma, apesar de *Uma abelha na chuva* ter sido considerado por parte da crítica neorrealista como subjetivista, de um “psicologismo abstrato das condições do homem atual” (BACELAR, 1954, p. 521), pelo que ficou visto aqui, ele revela um modo de ser e de agir da classe dominante rural portuguesa, um dos sustentáculos do Estado Novo, ao adentrar as questões psicológicas das personagens destes estratos sociais num movimento de compreender os impasses interiores dos personagens a partir das relações sociais que estabelecem e não como algo metafísico.

Colocando em contraste o juízo de Armando Bacelar sobre o romance de Carlos de Oliveira e a nossa análise, parece-nos importante ressaltar que ali estamos diante de seres humanos concretos em situações concretas, ou seja, se há um predomínio da subjetividade dos personagens isso não está desvinculado de suas condições históricas. Tal fica evidente ao considerarmos as diferentes concepções de mundo de Álvaro e Maria, por exemplo, determinadas pelas suas classes de origem e pela sua trajetória social. Essas características são apreendidas a partir das relações estabelecidas entre os personagens ao longo da narrativa, que vão delineando as suas fisionomias próprias constituídas tanto por seus traços individuais quanto por aqueles do ser social de sua época. O lavrador comerciante se caracteriza como alguém constantemente tomado pelo medo, pelo remorso e pelo sentimento cristão da culpa; um homem desfibrado, fraco que se submete aos mandos e desmandos de sua mulher e busca agir sempre às escondidas, não possui coragem para enfrentá-la, sendo que ao fim se contenta em seguir vivendo na infelicidade. Ao mesmo tempo, ele se posiciona na sociedade a partir do princípio do liberalismo de que se “o homem é o lobo do homem e, portanto, entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela” (cap. XIX, p. 954) e não hesita em explorar o trabalho dos camponeses e de contar ao cego sobre o caso do cocheiro com sua filha, abortando assim os planos destes dois. Essa contradição psicológica vivida por ele, mas

não problematizada, relaciona-se com a sua posição social e suas perspectivas naquela realidade, ou seja, ele concentra em si as tendências de sua classe ao mesmo tempo que tem sua individualidade. Além disso, as questões com as quais ele se defronta enquanto indivíduo dizem respeito também aos impasses de sua época, se considerarmos, por exemplo, sua ação contra Jacinto a partir da perspectiva já trabalhada da opressão de classe e também do fechamento histórico ali figurado, em relação ao salazarismo e os mitos de um regime atemporal. Ou seja, qualquer alternativa àquela ordem não pode ser concretizada.

O próximo passo de nossa comparação consiste em analisar as inovações formais dos romances, mas antes é importante ressaltar o caráter retardatário do desenvolvimento do capitalismo no Brasil e em Portugal com relação aos países mais avançados da Europa. A partir disso buscaremos estabelecer as relações entre a dinâmica social e a obra.

Em nossas terras, uma das marcas principais de tal caráter é a convivência entre o arcaico e o moderno como polos contraditórios e complementares (OLIVEIRA, 2003); além disso, esse processo ocorre aqui já nos marcos do imperialismo sendo impulsionado não por determinações internas à dinâmica econômica brasileira, mas sim pelos interesses das classes dominantes dos países centrais no

[...] grau de avanço relativo e de potencialidades da economia capitalista no Brasil, que podia passar, de um momento para outro, por um amplo e profundo processo de absorção de práticas financeiras, de produção industrial e de consumo inerentes ao capitalismo monopolista. Esse grau de avanço relativo e de potencialidades abriu uma nova oportunidade decisiva, que a burguesia brasileira percebeu e aproveitou avidamente, edificando seus laços de associação com o imperialismo. (FERNANDES, 2006, p. 253)

Como parte deste processo é central também o fato de que não há uma ruptura entre burguesia e oligarquia, mas sim uma coligação entre setores desta e daquela, fazendo com que o caráter autocrático de dominação se mantenha nos novos quadros. Destaca-se também o fato de na sociedade de classes que surge, isto é, da transição da hegemonia das oligarquias para a da burguesia, esta última se vale do poder político e do Estado para consolidar sua dominação, ainda segundo Fernandes (2006, p. 240): “[...] nossa burguesia converge para o Estado e faz sua unificação no plano político, antes de converter a dominação socioeconômica no que Weber entendia como ‘poder político indireto’”.

Esse desenvolvimento capitalista a partir do Estado também tomou lugar em Portugal, uma vez que um dos pilares da política econômica do salazarismo era o de abrir a economia portuguesa para os grandes grupos monopolistas europeus. Segundo Álvaro Cunhal:

O golpe militar de 1926 [...] foi preparado e executado pelas forças reacionárias do grande capital e dos grandes agrários. O objetivo foi pôr o aparelho do Estado ao seu serviço, arredar do poder a pequena e a média burguesias, travar o movimento operário [...] Ainda na maior parte dos ramos industriais estava ausente o domínio monopolista. Ainda o capital industrial e o capital bancário se não tinham fundido tão intimamente que pudessem assegurar o *controle* da vida econômica nacional. *Instaurando o governo fascista, o grande capital passou a impor com a força do Estado a defesa dos seus interesses.* [...] *A missão histórica da ditadura fascista, ao serviço do grande capital e dos grandes agrários, foi apressar esse processo.* (1979, p. 25, grifos nossos)

Com mediações bastante distintas das brasileiras, tendo em conta o passado feudal e de metrópole de Portugal, o capitalismo lá se forma também sem uma ruptura entre as antigas classes dominantes rurais e as novas, coligadas com os monopólios internacionais. Da mesma forma o poder de estado, no caso do salazarismo marcadamente fascista, tem um papel central nesse processo de transição fazendo do poder político uma maneira de dirigir o desenvolvimento econômico e de manutenção da dependência.

Em linhas gerais o que podemos observar nesses dois processos, reforce-se com mediações bastante distintas, é que não há aquela fase heroica em que a burguesia se coloca na cena política de forma revolucionária para liquidar o antigo regime, tal como ocorreu na França, por exemplo. Ela já surge com a tarefa de manter a ordem tal qual está consolidada enfrentando apenas conflitos de interesses entre os diferentes setores das classes dominantes, mas não há nada que precise ser destruído, como o fora o feudalismo. Tanto no Brasil quanto em Portugal os de baixo são o seu principal inimigo, ou seja, a dinâmica da luta de classes além das determinações históricas e sociais próprias de cada uma das realidades assume contornos e sentidos distintos daqueles dos países centrais do capitalismo. Assim, as contradições sociais geradas a partir daí aparecem como novidades cuja figuração também deve ser realizada sob novas formas e a partir de novas técnicas,⁶⁷ recalibradas pelos nossos autores imprimindo a elas, por conta do conteúdo trabalhado, a possibilidade de uma figuração realista; isto é, do movimento das forças sociais em luta a partir de destinos humanos concretos.⁶⁸

⁶⁷ Aqui vale a reiteração do que constatou Antonio Candido sobre a nossa dependência com relação aos “quadros de expressão e técnicas expressivas”: “[...] nas camadas profundas da elaboração criadora (as que envolvem a escolha dos instrumentos expressivos), sempre reconhecemos como natural a nossa inevitável dependência [...] nos momentos em que influímos de volta nos europeus, no plano das obras realizadas por nós (não no das sugestões temáticas que o nosso continente oferece para eles elaborarem como formas mais ou menos acentuadas de exotismo), em tais momentos, o que devolvemos não foram invenções, mas um afinamento dos instrumentos recebidos” (CANDIDO, 2006, p. 183).

⁶⁸ Para Lukács (2010, p. 155): “O novo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social [...]”.

Buscando estabelecer relações entre os dois romances, tal como vimos anteriormente ambos são constituídos a partir de impasses históricos que dizem respeito aos diferentes modos de consolidação do capitalismo em Brasil e Portugal; uma especificidade comum é o ponto de vista adotado ser dos diversos estratos dominantes.

No caso brasileiro a transição de uma lógica rural para uma lógica urbana foi reposta artisticamente não apenas por Graciliano Ramos, mas também outros romancistas como Cyro dos Anjos e Dyonélio Machado.⁶⁹ Em *Angústia*, esse processo “novo” para a realidade brasileira ganha uma nova forma de expressão se estruturando a partir do monólogo interior com um profundo mergulho em sua subjetividade tornando relativa, assim, a noção de tempo. É o próprio Luís da Silva quem nos narra sua história; e o faz depois de se recuperar parcialmente do abalo psicológico que foi o assassinato de Julião Tavares por meio da escrita. Assim, ao lermos *Angústia* estamos lendo as notas produzidas pelo protagonista, uma reconstrução daquilo que viveu, numa mistura entre passado remoto e recente que compõe suas aflições, cuja centralidade não é tanto nos acontecimentos, mas sim nas consequências e perturbações subjetivas que eles trazem para o nosso protagonista. Assim, nesse processo de reflexão são mobilizados tanto elementos históricos quanto sociais, formando o quadro de sua angústia, isto é, suas perturbações interiores não podem ser compreendidas fora das relações sociais que ele estabelece tanto com os de cima quanto com os de baixo, como esperamos ter explicitado em nossa análise do romance.

Em outras palavras, o ressentimento de classe de Luís da Silva é um dos aspectos principais de sua angústia que irrompe a partir da frustração amorosa com relação à Marina causada por Julião. A partir desse acontecimento, se tornam mais evidentes para ele os vários Juliões presentes em sua vida, que reforçam a sua posição de subalternidade, de encolher as pernas atrás da porta do bar, de obedecer sem questionar. No entanto, evidencia-se também o distanciamento e a impossibilidade de comunicação dele com os de baixo, lembremos, por exemplo, que d. Adélia, considerando-o um pistolão, pede uma indicação para conseguir emprego para Marina, ou ainda, quando se desloca para bairros empobrecidos e sente-se um completo estranho entre os trabalhadores que ali viviam, por mais que buscasse se identificar

⁶⁹ Lembremos aqui da seminal constatação de Antonio Candido sobre a característica do romance brasileiro nesta época: “Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudanças de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e a curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco [...] Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos [...]” (CANDIDO, 2006, p. 171-172). Fernando C. Gil em seu *Romance da urbanização* trabalhou a análise dos três autores mencionados procurando identificar a consolidação de um novo padrão na ficção brasileira a partir desta época.

com eles.⁷⁰ Esse distanciamento ganha contornos mais definidos ainda quando ao refletir sobre uma palavra de ordem em prol da emancipação dos trabalhadores, ele vê-se excluído também deste projeto futuro. Some-se a isso o fato dele ter algum reconhecimento no meio intelectual, literário da cidade, o que fica patente não apenas pela sua ocupação de opinar sobre romances, ao ser consultado por jovens literatos sobre escritores e também por conseguir vender seus sonetos para serem estampados nos jornais e propiciarem reconhecimento aos compradores; notemos, de passagem, que com essa prática ele alimenta a mesma lógica que faz Julião ser reconhecido como poeta.

A contradição de sua posição social é justamente que no plano da produção material da vida, da sua situação econômica ele se situa mais próximo destes com quem não se identifica nem consegue se comunicar, ao passo que ideologicamente aproxima-se dos bacharéis; tanto por ele almejar os privilégios e o poder dos de cima, constantemente reforçado pelas memórias da época de seu avô, quanto pela sua formação intelectual e literária que lhe dá oportunidade de frequentar os mesmos ambientes e conviver com os Juliões, despertando inclusive o interesse destes pela sua amizade. Assim, levando em conta o lugar que ocupa nessa dinâmica, ele repudia a prática dos de cima não por ser contra o prestígio, mas por acreditar que aquele lugar é seu; por sua história passada e sua formação intelectual ele poderia e deveria gozar destes privilégios. A dinâmica social mostra, no entanto, o contrário, por mais que ele elimine Julião, nem a ordem, nem sua posição se alteram. Esse mergulho na subjetividade caótica de Luís é uma incorporação na forma da sua perspectiva sem saída, isto é, de o movimento possível para ele ser o de um parafuso que se aprofunda no mesmo lugar, marcando assim a imobilidade de seu presente.

Assim, a técnica do monólogo interior que, segundo Lukács, pode assumir o papel de eternizar a condição atual dos personagens, aqui, ao contrário, torna possível compreender o destino de nosso protagonista numa perspectiva histórica e social.

No que toca ao romance português, um dos aspectos de sua inovação formal também se encontra no narrador que não sendo onisciente é antes um organizador da narrativa. Ao selecionar diferentes pontos de vista para narrar os acontecimentos, temos acesso ao seu modo de enxergar o mundo, sua forma de ser e de agir. Por meio do discurso indireto livre,

⁷⁰ “Levantava-me, subia a ladeira Santa Cruz, percorria ruas cheias de lama, entrava numa bodega, tentava conversas com os vagabundos, bebia aguardente. Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que 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. A luz do candeeiro de petróleo oscilava no balcão gorduroso. Homens de camisa de meia exibiam músculos enormes, que me envergonhavam.” (A., p. 122)

conhecemos os pensamentos dos personagens. Pela maneira que a narrativa se constrói sob as orientações ou a montagem desse narrador não nos limitamos à perspectiva dos personagens, os diversos olhares sobre um mesmo processo, juntamente com algumas pontuais intromissões do narrador, nos permitem nos elevar da singularidade da visão de cada um deles fazendo-nos perceber o movimento da realidade ali figurada. Vejamos.

O processo de decadência econômica da aristocracia e as alternativas encontradas para que ela se mantenha nos quadros da dominação é o pano de fundo do romance, mas é diretamente tematizado em pelo menos três momentos, sendo um deles pela perspectiva de Maria e os outros dois pela de Álvaro. No primeiro caso, na jornada de volta depois da ida dele à comarca de Corgos, acompanhamos a recordação de Maria dos Prazeres de como boa parte das posses de sua família foram sendo tomado por credores. Aos dezoito anos tem seu casamento negociado com ricos comerciantes, o que definiria a sua infelicidade, mas impediria a ruína total da família. No segundo caso, durante o serão, Álvaro observa os objetos herdados do sogro e relembra a história que este lhe contara e a seu pai sobre um elmo, remetendo à tradição guerreira da família. Como já apontamos em nossa análise, a reação do velho Silvestre é a mais pura expressão do contraste entre a perspectiva aristocrata e burguesa.⁷¹ Por fim, a investida de Álvaro embriagado contra os retratos dos antepassados na parede e o diálogo com a esposa demonstram a compreensão de cada um sobre esse processo. Ele enfatizando a dependência econômica dela, e ela reafirmando sua superioridade moral comparando os modos do marido aos de um cocheiro que merecia ser chicoteado. Ressaltamos em nossa análise as diferentes posturas de cada um nessa passagem, ele em um estado deplorável, decadente e ela impassível em sua superioridade. Na sequência desse conflito do casal há a intromissão do narrador como uma voz cínica que tomando Maria como interlocutora demonstra a superioridade moral dela com relação ao marido, ou ainda, como a tradição aristocrata é um fardo pesado sobre os ombros dos vivos.

O conflito interno à aliança de classe entre aristocracia e burguesia não encontra uma solução na realidade, perpetua-se em nome de manter a ordem estabelecida. Nesse sentido, é interessante notar a outra contradição de classe que aparece no romance, dessa vez entre os setores dominantes e os dominados na qual a ação dos primeiros interfere diretamente sobre os destinos dos segundos, como já vimos trata-se da ação de Álvaro contra Jacinto. Tal intromissão também aparece na estrutura do romance considerando que a narrativa do

⁷¹ “[...] apontava o elmo ao velho Silvestre: aqui lho deixo, quero-lhe tanto como à Maria dos Prazeres, aqui lhe deixo os dois; o lavrador bateu a ponta dos dedos na relíquia e tirou um som choco, de lata: como material, não é lá grande coisa, mas fica na sala grande, prega-se ao meio da parede, e aprende a história, Álvaro, para se contar a quem vier” (AC, cap. VIII, p. 908).

assassinato do cocheiro é decorrente de uma necessidade da história do casal Silvestre e acaba por servi-la, como apontou Maria Alzira Seixo (1976).

Assim, aparentemente o narrador situa-se no mesmo nível dos personagens, uma vez que não há um distanciamento histórico por parte deste e pelo fato dele não ser onisciente – características que Lukács considera como sendo próprias da descrição. No entanto, a estrutura do romance, ou o seu princípio organizativo, desdobra-se de tal maneira que por meio da mudança constante de foco somada à voz exterior que irrompe na narrativa, permite a figuração das práxis dos indivíduos – e também das questões subjetivas e psicológicas que os afligem – além de nos possibilitar o conhecimento das dinâmicas e do movimento da realidade ali refletida. Ou seja, o impasse histórico das classes sociais, suas contradições, sua forma de ser e de agir bem como a lógica e as forças que impedem a busca de alternativas para as questões colocadas para elas podem ser percebidas ali.

Podemos estabelecer aqui uma rápida relação entre a totalidade intensiva, tal como se constitui o romance, e a dinâmica do capitalismo português marcado pela perenidade do salazarismo sustentado pelas classes dominantes do campo e da cidade. A solução formal encontrada por Carlos de Oliveira para esse impasse histórico reside em figurar o modo de ser das classes dominantes e de que maneira elas viviam de maneira conturbada sua condição de imobilidade em um presente quase que atemporal e como elas agiam para impedir qualquer lampejo de alternativa a esse modo de vida; isto é, dentro desta lógica constituída historicamente não havia possibilidade de mudanças. Como apontamos anteriormente, figura-se aqui uma forma de contraposição à ideologia salazarista de valorização da vocação rural como raiz da nação portuguesa uma vez que demonstra como antes da vocação histórica da nação há um interesse de classe.

Procuramos demonstrar com nossa análise que os dois romances se caracterizam para nós, nos termos de Lukács, como autênticas obras de arte que se constituindo como uma unidade orgânica de forma e conteúdo, como “totalidade intensiva” ela é um reflexo estético da realidade que figura o movimento do real e das forças sociais em luta a partir dos destinos humanos. O fato de a subjetividade das personagens assumir um caráter predominante nas narrativas, estruturando-as a partir de uma nova técnica, está em estreita relação com os novos conteúdos que elas buscam figurar e a dinâmica de desenvolvimento do capitalismo em cada um dos países. Ademais, a maneira pela qual os impasses históricos são incorporados na forma dos romances contribui para superar a superfície aparente das relações sociais e nos possibilitar compreender a relação que esta estabelece com a forma de dominação própria das realidades figuradas. Nesse sentido,

Do ponto de vista formal, tudo isso faz com que se converta numa sensibilidade real e eficaz o que até agora expusemos sobre a possibilidade de uma sensibilidade imediata.⁷² A forma artística, como toda forma, tem uma função universalizante. Mas, dado que ela visa à particularidade, ou seja, a uma generalização significativa, tende a superar toda espécie de fetiche; e isto, mais uma vez, não diretamente, por um desmascaramento racional, mas ao fazer aparecer tudo o que há de objetivo na vida humana como sendo relação entre homens concretos. (LUKÁCS, 1968, p. 255)

De tal modo que para nós *Angústia* e *Uma abelha na chuva* estão dentro do espectro da missão desfetichizadora da arte, uma vez que a partir delas conseguimos captar as contradições sociais da realidade refletida ao mesmo tempo que por meio da força evocadora da forma artística plasmada nos romances é possível afirmar o duplo sentido da particularidade destas obras, aquele que faz o artista, no processo criador, elevar-se de sua mera singularidade a uma particularidade e também daquele que o recebe que pode, por meio da leitura destas obras, “ampliar seus horizontes, colocá-la em relações mais estreitas e mais ricas com a realidade” (LUKÁCS, 1968, p. 259).

Assim, apesar de uma certa normatividade presente nos ensaios de Lukács sobre a questão do realismo, vemos que há também uma abertura em sua teoria, considerada como método e não como modelo, o que nos dá elementos para considerarmos as formas de figuração da realidade a partir do ritmo de desenvolvimento do capitalismo no qual as obras são plasmadas. A partir dessa perspectiva, antes de existir uma maneira correta para a composição do reflexo estético da realidade, as obras devem ser analisadas como um mundo próprio, apesar de ser filha do mundo real e em relação estreita com ele. Nesse sentido, não faço a paráfrase de uma formulação de Antonio Candido⁷³ sem propósito, para nós, há uma possível aproximação entre esse método proposto por Lukács – reforce-se não como modelo – e a crítica dialética de Candido. Ressalve-se, no entanto, que não pretendemos com isso buscar identidades entre os dos críticos,⁷⁴ mas sim apontar o fato de que há abertura no pensamento lukacsiano para uma crítica literária que leve em conta as contradições e as mediações sociais específicas enfrentadas não apenas pelos artistas, mas também pelos

⁷² Trata-se aqui da elevação da sensibilidade singular cotidiana de um indivíduo, que sob a forma artística – por conta de sua força evocadora de sentimentos – passa a uma sensibilidade que ele chama de real e eficaz.

⁷³ Em sua análise de *O cortiço*, diz ele: “Mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões eu a sustêm como tal. A sua *razão* é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. (CANDIDO, 2004, p. 105).

⁷⁴ A propósito das diferenças, mencionemos, por exemplo, a avaliação de Candido sobre o romance naturalista *O cortiço*, no qual, o crítico por meio de sua análise demonstra como a dialética da acumulação de capital tal como se deu no Brasil – e as forças sociais envolvidas nesse processo – estão figuradas nesse romance, que a outros olhos e avaliações busca a reprodução fotográfica da realidade.

críticos, no nosso caso, de um capitalismo periférico e dependente como o brasileiro e o português.

Esse foi o movimento que buscamos empreender nesta tese, mas especificamente neste capítulo. As especificidades sociais e históricas dos contextos de produção das obras colocam questões novas para os autores tanto na forma quanto no conteúdo. Tanto Graciliano quanto Carlos de Oliveira enraízam seus romances em suas realidades, elevando-se assim da mera singularidade para o particular, e só o conseguem fazer por terem encontrado – o brasileiro nas técnicas da vanguarda e o português nas técnicas cinematográficas – uma forma desse conteúdo existir que possibilitasse justamente essa aproximação com o real. Escapam do neonaturalismo e do realismo socialista, vigentes à época, como da fuga da realidade, reafirmamos, por meio das inovações formais, de técnicas modernas, eles figuram o movimento da realidade a partir da perspectiva dos estratos sociais dominantes, mas não protagonistas do desenvolvimento capitalista.

Retomando os termos comparativos, podemos afirmar que a figuração realista de um impasse histórico de setores das classes dominantes, marcado por um circuito fechado, por meio de uma inovação formal na estrutura das narrativas é algo que nos possibilita uma aproximação entre os dois autores. Além disso, esse elemento que nos permite estabelecer a comparação entre eles é também algo que ressalta da posição e da contribuição de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira para as literaturas de seus países e também para a de outros.

Nesse sentido, podemos retomar a clássica tese de Antonio Candido sobre o caminho do escritor alagoano que vai da ficção à confissão, sobretudo pelo fato ao longo de sua trajetória literária levando aos extremos os limites do gênero: tal como em *Angústia*, ele “não encontrou todavia no romance possibilidades que esgotassem a sua necessidade de expressão.” (Candido, 2006a, p. 99). Interessante notar que é a partir da própria experiência como escritor que ele vê a necessidade de buscar uma nova forma e não a partir de algo externo à sua prática.

Com relação ao autor de *Uma abelha na chuva*, essa preocupação formal está presente desde o início de sua carreira literária, o que pode ser visto na sua obra em prosa e também em poesia, e também nos seus posicionamentos no interior do movimento neorrealista. No plano da elaboração artística ele compartilhava das posições de Mário Dionísio, um dos maiores teóricos desse movimento. Este publica um artigo na revista *Seara Nova*, em abril de 1942, a propósito da produção ficcional de Alves Redol, que contava à época já com quatro obras. Apesar de reconhecer a relevância e a importância dos escritos deste autor, sobretudo nesse momento de surgimento do neorrealismo enquanto movimento na batalha pelo

conteúdo em contraposição ao movimento presencista, ele enfatiza a impossibilidade de se separar forma de conteúdo, segundo ele:

[...] um romance não é um assunto, como não é também a forma em que esse assunto nos é apresentado. Pode um assunto ser ótimo – não chega para ser um romance. Pode a forma por que se dá um assunto ser ótima (entenda-se: gramaticalmente correcta, floreadamente equilibrada, até) – não chega para ser um romance. Como um quadro não é artisticamente um quadro pela maneira como se pincela e como se combinam as cores, nem o é também pelo assunto que se pretende pintar, mas *unicamente por se ter conseguido usar uma forma tal que ela não é mais que o próprio assunto a existir*. (DIONÍSIO, 1942, p. 132)

Esse é um dos princípios que regem a escrita e a reescrita de Carlos de Oliveira. Sem fazer concessões às diretivas dogmáticas do realismo socialista, e sem dar prioridade ao conteúdo separado da forma, o autor de *Uma abelha na chuva*, tal como Graciliano Ramos, buscou sempre considerar ambos como uma unidade orgânica e para cada novo conteúdo ou assunto a ser tratado, buscava uma forma adequada deste existir. Assim, ambos se constituem para nós autores que por seu empenho político em compreender a realidade – e em suas práticas políticas de também transformá-la – sempre tiveram como preocupação central a composição de obras que ao mesmo tempo que nos propiciam o conhecimento da realidade, nos trazem uma experiência estética que nos permite dar um passo adiante na autoconsciência do desenvolvimento da humanidade, reafirmando seu compromisso com a integridade humana.

5. Conclusões

Nossa análise comparativa de *Angústia* e *Uma abelha na chuva* tomou como aspecto central a questão da paralisia do presente na vida dos protagonistas e da ligação desta com a posição social que ocupam. A partir disso, procuramos demonstrar que essas obras figuram os destinos humanos de setores das classes dominantes de cada um dos países que, sem serem protagonistas do processo de modernização capitalista, expressam os impasses de sua época. No caso brasileiro isso ocorre com relação à posição do intelectual num mundo em transição da lógica rural para a urbana; com relação ao romance português, o dilema central é a aliança de classes entre aristocracia e burguesia por meio do matrimônio. É a partir dessas perspectivas que os autores buscam formalizar os processos sociais de implantação e consolidação do capitalismo.

Vimos como os dilemas subjetivos dos personagens guardam estreitas relações com as suas origens de classe e com a dinâmica de transformação dos mundos em que vivem; assim, a não resolução dos conflitos na realidade faz com eles se aprofundem em suas angústias, que não conseguem se equacionar pela ação individual de cada um. Isso é levado ao extremo em ambos os casos: Luís da Silva vê na morte de Julião Tavares a morte de tudo aquilo que o faz subalterno; do mesmo modo, Álvaro Silvestre encontra em Jacinto uma possibilidade de atingir o orgulho e a superioridade da esposa. Apesar do bacharel e do cocheiro serem assassinatos, a vida dos protagonistas não tem mudanças substantivas. Eles estão presos a essa condição, estão imobilizados no presente, o único movimento possível para eles é o de um parafuso.

Em *Angústia*, o ressentimento de classe será um dos principais motivadores tanto de sua perturbação interior quanto da sua ação. A perda de poder e a convivência com os que o agora o detém – de maneira ilegítima, segundo a compreensão do narrador – faz ele almejar cada vez mais situar-se de fato entre estes. Apesar de circular nos ambientes dos de cima, a condição de vida material de Luís se assemelha muito mais à dos de baixo, principalmente depois de empenhar todas as economias com Marina. Assim, ele oscila entre esses dois polos não conseguindo se identificar efetivamente com nenhum deles. Essa contradição relaciona-se também com o fardo que ele carrega do passado, a constante lembrança do prestígio de seu avô pesa sobre sua vida, fazendo com que o seu parâmetro seja o de um derrotado. O passado penetra no presente e o imobiliza neste.

Esta paralisia se incorpora também na estrutura do romance, uma vez que ao chegarmos ao fim da narrativa, percebemos que estamos um passo a trás do seu início, em

termos cronológicos, como se avançássemos para o passado; mas ao mesmo tempo saímos dele compreendendo de maneira profunda o caos da subjetividade de Luís, bem como os elementos que o motivam e o alimentam. Isso só é possível pela inovação formal trazida pelo romance, a de se estruturar a partir de um monólogo interior, mas enraizado na realidade. Para nós, como já afirmamos anteriormente, com *Angústia*, Graciliano opera na dialética cosmopolitismo-localismo, utilizando uma técnica de vanguarda para dar existência a um conteúdo próprio de um capitalismo dependente em que arcaico e moderno convivem.

Em *Uma abelha na chuva* a tensão entre Álvaro e Maria é uma expressão da contradição entre as necessidades sociais e econômicas das classes dominantes e os desejos individuais de seus membros. Apesar de ambos serem infelizes, eles não cogitam a possibilidade de romperem o contrato firmado entre seus pais, eles estão fadados a viver dessa maneira. A vida ali é estática e atemporal, não há uma perspectiva de mudança, apesar do apodrecimento do enxame, eles seguem pintando e repintando as colmeias para, com isso, ter a impressão da normalidade. A herança que eles carregam do passado penetra em seu presente e os impede de vislumbrar um futuro, daí o seu caráter circular. Isso é reforçado também pela lógica da infertilidade no romance, como nenhum dos casais ali pode ou quer ter filhos, o quadro de imobilidade é ainda mais patente. A única alternativa que se desenha a isso é rapidamente impedida pela ação de Álvaro. Essa paralisia é incorporada também à estrutura do romance que chega ao fim sem mudanças substantivas com relação ao início. Além disso também podemos estabelecer correlação com o contexto social de produção dessa obra, veremos que um dos pilares ideológicos da propaganda salazarista era justamente a crença de que o regime era algo intemporal, cujo objetivo principal era recuperar a verdadeira vocação da nação portuguesa, que residia em sua ruralidade.

À época de sua primeira edição, foram muitas as críticas que ressaltaram o predomínio do mundo subjetivo neste romance de Carlos de Oliveira, questionando inclusive sua prática neorrealista – lembremos que eram tempos de acesas polêmicas no movimento. No entanto, compreendendo a dualidade de concepções estéticas no interior do neorrealismo português e com as mediações que buscamos estabelecer em nossa análise, a conclusão que chegamos é que essa preponderância da subjetividade dos membros da aristocracia e da burguesia rural portuguesa foi uma estratégia do autor para expor a forma de ser e de agir das classes dominantes do campo português – e os dramas interiores de seus membros – estabelecendo um contraponto a essa imagem de uma nação homogênea com uma única vocação, de um saudoso Portugal rural criada e alimentada pelo salazarismo.

Partindo da teoria do realismo de G. Lukács, compreendida como método, analisamos as obras considerando-as uma totalidade intensiva, isto é, com dinâmica própria, que condensa em si, em seu mundo, os aspectos vividos na realidade – totalidade extensiva –, sendo um reflexo estético dela e não uma cópia ou tentativa de fotografá-la. Ela é uma unidade de forma e conteúdo em que aquela é o modo possível deste existir, sendo impossível separá-los. De tal modo que se o conteúdo diz respeito à realidade, esta deve ser considerada em suas contradições e especificidades históricas, da mesma maneira que as técnicas utilizadas para tal formalização, mesmo se formuladas em outros contextos, podem e devem ganhar um novo sentido; para nós isso é o que Antonio Candido (2006, p. 183) chamou de “afinamento dos instrumentos recebidos” retomamos aqui como aquela. Foi a partir desta perspectiva que procuramos as possibilidades do realismo em *Angústia* e em *Uma abelha na chuva*. Assim, procuramos demonstrar que nestes casos as inovações formais na maneira de narrar não se opõem a uma figuração realista, antes dão mais força a ela.

Procuramos demonstrar também as potencialidades da teoria do realismo em seus elementos centrais, trazendo-nos instrumentos para uma crítica literária que nos possibilite estabelecer as mediações entre o externo e o interno, nos termos de Antonio Candido, sem se adotar apenas um modelo, fugindo assim da normatividade e do dogmatismo.

Assim, esperamos ter demonstrado que *Angústia* e *Uma abelha na chuva* formalizam os processos sociais de desenvolvimento dos capitalismos dependentes e periféricos, a partir da perspectiva de um ressentido que por conta desse processo perde os prestígios e de um casal aristocrata-burguês preso a essa aliança de classe numa realidade estática, atemporal. As formas de existência destes conteúdos mostram-se efetivas, no sentido de possibilitarem um movimento de desfetichização do real pela constituição de uma totalidade intensiva, um reflexo estético.

Referências bibliográficas

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981. 127 p.
- _____. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2007. 288 p.
- _____. *Literatura comparada e relações comunitárias hoje*, São Paulo: Ateliê, 2012.
- ABDALA, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*, São Paulo: Ática, 1985
- ADORNO, T. “Posição do narrador no romance contemporâneo” in: *Notas de literatura I*, São Paulo: Duas cidade; Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- ALMEIDA, Pedro Ramos. *Salazar: Biografia da ditadura*, Lisboa: Avante!, 2009.
- ALVES, Ida (org.). *Coisas desencadeadas*, Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- BACELAR, A. O fogo e as cinzas, Contos de *Manuel da Fonseca*, Coleção “Os livros das três abelhas, n. 7, Lisboa, 1953; Uma abelha na chuva, Romance de Carlos de Oliveira, Coimbra Editora, L.da, Coimbra, 1953. In: *Vértice*, 129, junho de 1954.
- BASTOS, H. Memórias do cárcere: literatura e testemunho. Brasília: Ed. UNB, 1998
- _____. “O que tem de ser tem muita força”: determinismo e gratuidade em *Angústia*. In: *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Expressão Popular, 2012, p. 85-110
- BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2011. 182 p.
- BARBOSA, Rafael “O romance e a cidade” in: *Gazeta de Alagoas*, jan. 2014. Disponível em: https://issuu.com/rafaelbarbosa/docs/rafael_013, acesso: 25/07/2018.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaaios sobre literatura e história da cultura; 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 39 ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2001.
- _____. *Céu, inferno*. São Paulo: Editora 34/Livraria duas cidades, 2003.
- BOSI, A; Garbuglio, J. C; Faccioli, V. Orgs. Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.
- BRAYNER, S. *Fortuna crítica: Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 (vo. 2 da coleção “Fortuna crítica”, dirigida por Afrânio Coutinho).
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp/Edunicamp, 2006.
- BUESCU, Helena Carvalhão. *Grande angular: comparatismos e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a ciência e a tecnologia. 2001.
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: Um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 192 p.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. 264 p.
- _____. *Brigada Ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004a. 112 p.

- _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006a. 156 p.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T.a. Queiroz Editor, 2000. 193 p.
- _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. 288 p.
- _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 1995. 358p.
- CARPEAUX, O. M. “Visão de Graciliano” In: RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2011
- COTRIM, A. O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação. 400 fls. Dissertação – FFLCH, São Paulo, 2009.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- _____. *Estruturalismo e a miséria da razão*. São Paulo: Expressão Popular, 2012
- _____. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no séculoXX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 254 p.
- _____. “O realismo como categoria central da crítica marxista” in: *Literatura e humanismo*, Rio de Janeiro: Paz e terra, 1967, p.95-136.
- COUTINHO, Carlos Nelson; NETTO, José Paulo “Apresentação” in: *Arte e sociedade: escritos estéticos, 1932-1967*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2009.
- CUNHAL, Álvaro, *As lutas de classe em Portugal na Idade Média*, Lisboa: Caminho, 1997.
- _____. *Rumo à vitória*, 2ª ed. Lisboa: Avante!, 2001.
- _____. *Obras escolhidas*, v. I, Lisboa: Avante!, 2007.
- DIONÍSIO, Mário. *Prefácios*. Lisboa: Casa da achada – centro Mário Dionísio, 2014.
- _____. “Ficha 5” in: *Seara Nova*, n. 765, 1942, p. 131-134. Disponível em: <http://ric.slhi.pt/Seara Nova/visualizador/?id=09913.034.009&pag=3>
- DUAYER, J. Lukács e a atualidade da defesa do realismo na estética marxista. In: Colóquio Internacional Marx e Engels, 5, 2007, Campinas. *Anais Eletrônicos*. Campinas: Cemarx, 2007. Comunicação. Disponível em: http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/s_essao1/Juarez_Duayer.pdf. Acesso em: 10 jun. 2018.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *A tarefa do crítico*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- _____. *Literary Theory: an introduction*. 3. ed. Minneapolis: Minnesota, 2013. 234 p.
- FERNANDES, Florestan. *Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina*. 4. ed. São Paulo: Global, 2009. 152 p.
- _____. *Poder e contra-poder na América Latina*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015. 152 p.
- _____. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- _____. *Sociedade de classe e subdesenvolvimento*. São Paulo: Global, 2008
- FREDERICO, C. *A arte no mundo dos homens*, São Paulo: Expressão Popular, 2013.

- _____. Lukács e a defesa do realismo. *Revista Cerrados*, v. 24, n. 39, p. 108-117, 2015.
- GARBUGLIO, J. C., BOSI, A., FACIOLI, V. *Graciliano Ramos*, São Paulo: Ática, 1987.
- GIL, F. C. *O romance da urbanização*. 2 ed. Editora UFG: Goiania, 2014.
- GLEDSON, J. O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia*. In: GLEDSON, J. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- GUSMÃO, M. O homem e a obra. In: OLIVEIRA, C. *Uma abelha na chuva*. Lisboa: livraria Sá da Costa editora, 1987.
- _____. *Uma abelha na chuva: uma cosmologia trágica*. In: OLIVEIRA, C. *Uma abelha na chuva*. Lisboa: livraria Sá da Costa editora, 1987.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 220 p.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2007.
- KONDER, Leandro. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005. 112 p.
- _____. *Introdução ao fascismo*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009. 184 p.
- _____. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. 184 p.
- LATEFÁ, João Luís, *1930: A crítica e o modernismo*, 2 ed., São Paulo: Ed. 34, 2000.
- _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. O modernismo 70 anos depois. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bm & ARAGÃO, Maria Lucia Poggi (orgs.). *América: ficção e utopia*. São Paulo: Edusp/Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1994.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989. 96 p.
- LOURENÇO, Eduardo. Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. In: *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010. 296 p.
- _____. *Estética: La peculiaridad de lo estético*. Barcelona-Mexico: Grijalbo, 1967.
- _____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- _____. *A Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos, 1932-1967*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2009.
- _____. “Literatura e vida” in: A in Leo Kofler; Wolfgang Abendroth; Hans Heinz Holz, *Conversando com Lukács*, trad. Giseh Vianna Konder, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.
- _____. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

- MARTELO, Rosa Maria. Rigor e literatura. In: MUSEU DO NEO-REALISMO, Carlos de Oliveira e a perfeição da escrita, Vila Franca de Xira, 2002, 58p.
- MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2016.
- MORETTI, Franco. O século sério, in: MORETTI, Franco (org.) A cultura do romance, São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 823-863
- MARX, K. Manuscritos econômico-filosóficos in: *Cadernos de Paris & Manuscritos econômico-filosóficos*, São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- _____. *Contribuição à crítica da Economia Política*, São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- MARX, K., ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*, São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- MORAES, Dênis. *Velho graça*, São Paulo: Boitempo, 2012.
- MOURÃO, Rui. Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Arquivo Ed. e Distr., 1971.
- NETTO, José Paulo *Capitalismo e reificação*, São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981a.
- _____. Crise do socialismo e ofensiva neoliberal. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2007.
- _____. *Introdução ao estudo do método de Marx*, São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- _____. Lukács – tempo e modo in: NETTO, José Paulo (org.). *Lukács*. Col. Grandes Cientistas Sociais, v. 20, São Paulo: Ática, 1981
- _____. *Marxismo impenitente: contribuição à história das ideias marxistas*, São Paulo: Cortez, 2004.
- _____. *Portugal: do fascismo à revolução*, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010. 312 p.
- OEHLER, Dolf. *Quadros Parisiense*. São Paulo: Companhia das letras, 1997
- _____. *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Obras*. Lisboa: Caminho, 1992
- _____. “Esboço para um prefácio à 4ª edição de Uma Abelha na Chuva”, Espólio Literário Carlos de Oliveira MNR ESP/LIT/OLI/A25/2.88, Coleção Museu do Neo-Realismo, 1969.
- OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- OLDRINI, G. Em busca das raízes da ontologia (marxista) de Lukács. In: PINASSI, M. O; LESSA, S. (orgs.) *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- OTSUKA, E. Lukács, realismo, experiência periférica (anotações de leitura). *Literatura E Sociedade*, 15(13), 36-45. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p36-45>, 2010.

- PACHECO, Ana Paula. O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas secas. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 60, p. 34-55, abr. 2015
- PITA, Antonio Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*: arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das letras, 2002.
- _____. Revisão do neo-realismo. In: SANTOS, David (org.) *Batalha pelo conteúdo*. Exposição Documental movimento neo-realista português. Vila Franca de Xira: Museu do neo-realismo, 2007
- _____. Alguns prefácios ou leitura(s) de Redol. In: CARMO, Carina Infante; MAGALHÃES, Violante F. (orgs.) *Nova síntese*, n. 7. Lisboa: Colibri, 2012.
- RABY, Dawn Linda. *A resistência antifascista em Portugal 1941-74*. Lisboa: Salamandra, 1988.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*: 75 anos. Rio de Janeiro: Record, 2011. 382 p.
- _____. *São Bernardo*. 42 ed. Rio: Record, 1984.
- _____. Cartas, Rio de Janeiro: Record, 1992.
- _____. “Decadência do romance brasileiro” in: BOSI, A; Garbuglio, J. C; Facioli, V. Orgs. Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. Linhas Tortas, Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Memórias do cárcere*. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- REIS, Carlos. *Introdução à leitura d'Uma abelha na chuva*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2005. 109 p.
- _____. *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa: Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981.
- ROIG, A. Correspondência e conversa com Carlos de Oliveira sobre Uma Abelha na Chuva, *Vértice*, n. 450/1, Coimbra, Set./Out., Nov./Dez. de 1982.
- ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder*. A arte de saber durar. Lisboa: Tinta da China, 2015.
- ROSENFELD, A. “Reflexões sobre o romance moderno” in: Texto/contexto I, São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.
- SACRAMENTO, Mário Há uma estética neo-realista?, Lisboa: Dom Quixote, 1968.
- SANTIAGO, S. “Posfácio” In: RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2011
- SARAIVA, A. J. A ponte abstracta. In: *Vértice*, n. 128, Maio de 1954.
- SARAIVA, A. J. e LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto/Fluminense, s.d.
- SANTILLI, Maria Aparecida. Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo. São Paulo: Quíron, 1979.
- SANTOS, João Camilo. *Carlos Oliveira et le roman*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian Centre Culturel Portugais, 1987.
- SCHWARZ, Roberto *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: 34, 2003
- _____. *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: 34, 2000.
- _____. *Que horas são?: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- _____. *O pai de família e outros estudos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- SECCO, Lincoln. *A revolução dos cravos*. São Paulo: Alameda, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira. “*Uma abelha na chuva: do mel às cinzas*” in: OLIVEIRA, C. *Uma abelha na chuva*. Porto: Limiar, 1976, p. 223-258
- _____. Poética da transformação do texto em *Avieiros* In: CARMO, Carina Infante; MAGALHÃES, Violante F. (orgs.) *Nova síntese*, n. 7. Lisboa: Colibri, 2012.
- SILVESTRE, Oswaldo Manuel. “Equívoco e reticência” in: SERRA, Pedro (Org.). *Uma abelha na chuva: uma revisão*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- SERRA, Pedro (Org.). *Uma abelha na chuva: uma revisão*. Coimbra: Angelus Novus, 2003. 206 p.
- SODRÉ, Nelson Werneck, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro: Graphia, 2002.
- TERTULIAN, Lukács/Adorno: a reconciliação impossível. *Verinotio*, n. 11, Ano VI, abr./2010, p. 104-115. Disponível em: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.49958592234141.pdf>. Acesso: 15 jun. 2018.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *Romance: o mundo em equação*. Lisboa: Portugalia, 1967.
- _____. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Eds., 1977.
- _____. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Biblioteca Breve/volume 10, Lisboa: Instituto de cultura portuguesa, 1977a.
- VIANNA, Marly de Almeida Gomes. *Revolucionários de 1935: sonho e realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2007. 464 p.
- VIÇOSO, VITOR. *A narrativa no movimento neo-realista: as vozes sociais e os universos da ficção*. Lisboa: Colibri, 2011
- _____. Carlos de Oliveira e o neo-realismo literário português. In: MUSEU DO NEO-REALISMO, Carlos de Oliveira e a perfeição da escrita, Vila Franca de Xira, 2002, 58p.
- VIDAL, A. Atando as Pontas da Vida. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (35), 9-18. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i35p9-18>, 1993.
- YOSHIDA, M. De São Bernardo a Casa na duna: caminhos do (neo)realismo no macrossistema literário de língua portuguesa. 121 fls. Dissertação – FFLCH, São Paulo, 2013.