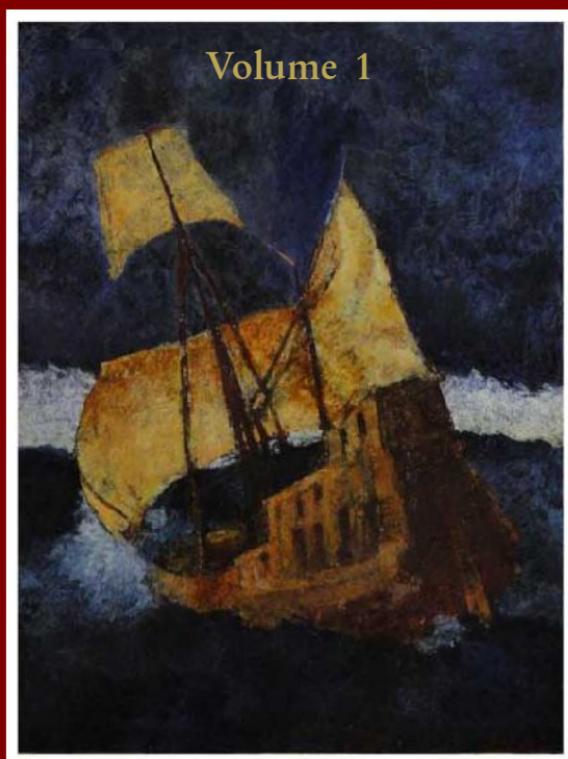


Francisco Ferreira de Lima

O REAL E O AVESSO



O MAR EM CAMÕES E PESSOA
& OUTROS TEMAS



No estudo de Francisco Ferreira de Lima é de notar, logo às primeiras linhas, o brilho do estilo e do pensamento. Aquele, como se sabe, é da própria natureza do ensaio, do qual se espera, acima de tudo, que seja bem escrito, não no sentido elementar de seguir à risca as normas cultas da gramática. Mas no de conter elegância, unidade na variedade, além de manifestar domínio superior no idioma. Em suma, bem escrito, a ponto de correr o risco de chamar mais atenção sobre si do que sobre o pensamento que veicula ou as coisas que descreve. E este risco o ensaio de Francisco Ferreira de Lima corre permanentemente, dando-nos um sinal inquestionável de sua maturidade de ofício. Dir-se-ia até que a força do seu estilo guarda um ficcionista ou mesmo um poeta ciosamente aninhado nas dobras do ensaísta. (Massaud Moisés, sobre *O outro livro das maravilhas*)

Os oito ensaios aqui reunidos têm em comum, além do tema, o cuidado com a forma de expor e argumentar, assegurando-lhes o mérito de serem construído numa linguagem clara, elegante e sobretudo criativa. Raros livros resultantes da constante produção intelectual da Universidade conseguem despertar interesse tanto pelo que é dito quanto pelo dizer, este último constituindo objeto de proveito e prazer do leitor culto.

(Cid Seixas, sobre *O Brasil de Gabriel Soares de Sousa*)

O REAL E O AVESSO
Vol. 1

Composto em Original Garamond corpo 12
Formato 13 x 21 cm.
158 páginas
Publicado em dezembro de 2017

Os livros eletrônicos da **e-book.br**
são concebidos para comportar tiragens impressas.

Edição, design e execução:
Cid Seixas
Ilustração da capa:
Lélia Parreira

Endereços digitais deste livro:
<https://issuu.com/e-book.br/docs/real-avesso>
www.e-book.uefs.br
www.linguagens.ufba.br

Francisco Ferreira de Lima

O REAL E O AVESSE

O MAR EM CAMÕES E PESSOA
& OUTROS TEMAS

Volume 1



e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL



CONSELHO EDITORIAL:

Alana El Fahl (UEFS)
Cid Seixas (UFBA | UEFS)
José Rodrigues de Paiva (UFPE)
Vicente Cruz Cerqueira (UFAC)
Vitor Hugo Martins (UNEB)

EDIÇÕES RIO DO ENGENHO

Editor:
Cid Seixas

FICHA CATALOGRÁFICA

L698r Lima, Francisco Ferreira de
O real e o avesso: o mar em Camões e Pessoa
& outros temas. – Salvador: Rio do Engenho;
Feira de Santana: E-Book.Br, 2017.

158 p.

ISBN 978-85-7395-277-3

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. I. Título.

CDU: 869.0

SUMÁRIO

- 11 Apresentação
- 25 *Aldeia Nova* e a diluição
das fronteiras narrativas
- 43 No Alentejo de Fernando Namora:
modos de ler a (mesma) paisagem
- 63 Paisagens em Miguel Torga
e Manuel da Fonseca
- 81 De mediações e subalternidades: o lugar
de Miguel Torga e Manuel da Fonseca
- 91 De Trás-os-Montes aos pampas uruguaios:
os homens e seus indissociáveis arredores
- 105 Da vida como ela é à vida que deveria ser:
utopias proletárias em Jorge Amado
e Alves Redol

129 *Quincas Berro D'água*:
aquém da vida, além da morte

143 *Angústia* começa em *Caetés*

VOLUME II

Palmeirim de Inglaterra: para educar
e divertir o príncipe (e o leitor)

Porque me ufano do meu país:
Ambrósio Fernandes Brandão
e as grandezas do Brasil

Literatura de viagens
e a “atualização” do imaginário

De romarias, peregrinações
e outras viagens

A permanência rasurada:
a poesia dialógica de Castro Mendes

A Canção em Camilo Pessanha

O real e o avesso:
o mar português em Camões e Pessoa

Para os meus mortos – todos vivos
no meu coração.
E para os meus vivos,
que o fazem bater de alegrias.

NOTA AO LEITOR

Publicados em revistas acadêmicas, algumas delas hoje de difícil localização, os textos a seguir traçam um panorama de parte da pesquisa por mim desenvolvida ao longo da minha atividade de professor. Embora aparentemente dispersos no conjunto — uns mais antigos, outros mais recentes —, todos guardam um princípio básico de militância crítica: o de que tratar de literatura, por mais vã que essa luta pareça, é ter sempre o texto (e o contexto) como ponto de partida e de chegada e nunca como um pretexto para justificar o que quer que seja. Ficará com o leitor dizer da eficácia do método.

F. F. de Lima

APRESENTAÇÃO

José Rodrigues de Paiva

São muitas as paixões, no domínio da literatura, a que se entrega o ensaísta Francisco Ferreira de Lima. Muitas e variadas, começa o leitor a verificar desde quando, ao examinar o sumário deste livro, se der conta da diversidade de temas, autores e obras que nele são tratados e de como é largo o espectro cronológico que, como um leque muito amplo, abre-se desde a literatura quinhentista até à poesia portuguesa contemporânea. Por este longo caminho, itinerário, romaria ou peregrinação – são todos termos muito caros a Francisco – vai ele fazendo a sua viagem pela literatura portuguesa, mas não só, porque também aqui estão presentes representantes das letras brasileiras e uruguaias. Ao longo deste mar de livros e de tempo vai o ensaísta fazendo a sua viagem e ancorando, ora aqui, ora ali, nos seus portos de eleição. Francisco navega com segurança pelo mar da iniciação literária. É ele o Iniciado, o piloto expe-

riente, que, seguindo a rota traçada, vai fazendo descortinar, à percepção dos que o seguem na sua peregrinação, as maravilhas da paisagem do conhecimento. Penso que é assim que se sentem os leitores de Francisco Ferreira de Lima: partícipes de uma viagem da qual o homem do leme conhece bem todos os caminhos, e, nela e por ela – a viagem –, assim como por ele – o piloto –, partícipes de um processo de iniciação no qual o Iniciado, enquanto navega com seus pares, vai iniciando os não-iniciados.

São muitos, e integrados a diferentes paisagens, os portos de eleição de Francisco. O da partida, no roteiro a percorrer pelo mar de longo deste volume, é o da literatura social neo-realista, o molhe construído nas águas escuras e turbulentas do cenário político-cultural português dos anos 40. A partir desse porto o ensaísta descortina uma *Aldeia nova*, criada por Manuel da Fonseca, e, no erguer das paredes dessa aldeia, descobre a diluição das fronteiras narrativas. É uma descoberta importante, porque, estruturalmente, permite ao crítico ver no livro de contos de Fonseca (“só aparentemente despretensioso”), um “livro-montagem” e não mera coletânea de histórias curtas. E mais que isso: permite-lhe ver, nesse livro – ainda que apelando para a “boa vontade” –, “um ‘romance de formação’ à Manuel da Fonseca”. Esta descoberta, mais a constatação do aprofundamento psicológico na construção da personagem Rui Parral, desmente a idéia de que o neo-realismo, sendo pobre como literatura, é apenas uma superfície rasa em que nada mais se problematiza a não ser a fome dos pobres e a maldade dos ricos.

Francisco Ferreira de Lima navega com segurança por estas águas turbulentas do neo-realismo, uma das suas mais velhas paixões literárias à qual tem sido muito fiel: ninguém que acompanhe o seu trabalho de pesquisador desconhece o livro *Do inventário à invenção: Redol e o neo-realismo* (2002), que tem na origem o texto da sua dissertação de mestrado e que é referência nos estudos sobre o autor português e o movimento por ele deflagrado. Portanto, uma paixão de juventude, surgida e alimentada nas lides universitárias.

Do porto da largada, a navegação empreendida por Francisco vai estender-se aos portos por achar. Na verdade, já todos haviam sido descobertos pelo ensaísta na intimidade das suas leituras e das suas reflexões, mas é pela escrita dos seus ensaios que ele vai apresentar ao leitor a sua cartografia, a carta de marear da sua peregrinação. Se “o caminho se faz caminhando” ou a navegação se faz navegando, só acompanhando o seu guia ou confiando no piloto, o leitor – marujo ou peregrino – poderá ser iniciado no conhecimento do caminho, nos segredos do mar, no entendimento das paisagens (sejam elas físicas ou espirituais), na decifração das “florestas de símbolos”.

Assim, é fundamental que o leitor se deixe guiar pelo ensaísta para vislumbrar com entendimento as paisagens vistas por Fernando Namora, Miguel Torga (outra das paixões de Francisco), Manuel da Fonseca e vir a compreender a diferença existente entre espaço e paisagem, o conceito de “geografia cultural”, aprender a ver a paisagem como ela é por fora e por dentro das personagens, vista e até vivida

por elas no corpo e na alma, que assim se entendem melhor os mistérios do Loas, do Barbaças, do Vieirinha... Que assim melhor se compreende a distância que vai da paisagem física às suas dimensões simbólicas, sabendo-se, no conto de Torga (“Um filho”), porque é que a Mantelinha, situada no alto da montanha (ou seja, nas celestes alturas), é equivalente ao *locus amoenus* da tradição poética, enquanto Provezende, aldeia encravada no vale, no “fundego” (ou seja, nas íferas profundezas) corresponde ao *locus horrendus* da mesma tradição.

Guiado por Francisco, o leitor aprenderá a desvendar estes e outros mistérios da literatura, a melhor apreciar a beleza da arte literária e a melhor compreender conceitos teóricos, que também estão nos ensaios do navegante Francisco, mas convenientemente disfarçados na sua “poética” do ensaio. Porque o ensaísta faz muito mais a apologia da literatura do que a da teoria literária e não são os seus ensaios – para sossego e alegria do leitor –, “militarizados de citações”, como dizia Vergílio Ferreira sobre os estudos que das citações abusam. Portanto, é bom que se diga, não são os arredores da literatura que interessam ao ensaísta: ele escreve ensaios literários sobre a arte das letras. Não obstante reconheça outros modos de fazer literatura, aqueles praticados por minorias “para tratar de afirmação de identidade, de pertencimento, de visibilidade, sem se importar se tal prática atende a rigores canônicos ou se obedece a ditames da tradição ou segue a cartilha que o mestre mandou”, não é esse o centro de interesse de Francisco Ferreira de Lima: interessa-lhe a literatura sem adjetivos, vista à

luz da Estética e situada num universo de valores no qual é possível desvendar o milagre ou a maravilha do poema, do conto ou do romance, ou seja, o milagre da criação artística, que pede ao crítico, para o seu desvendamento, a utilização de instrumental teórico adequado. Francisco maneja esse instrumental com mão de mestre, mas não faz alarde dessa capacidade, não faz com ela jogos malabares, preferindo utilizar seus instrumentos discretamente, como que em segundo plano, para não roubar o primeiro àquilo que merece ocupá-lo: a arte da literatura.

É assim que Francisco faz a sua navegação pelo mar das letras, e, das portuguesas – que são a sua especialidade primeira – passa às do Brasil e, destas, às do Uruguai. No Brasil, visita (ou revisita) o porto amado do cacau, nas terras do sem fim, de Jorge, ao sul da Bahia, dando a ver a paisagem nativa de um dos mais prolíficos romancistas nacionais, retratista de uma pátria que também é, por adoção, a do ensaísta. Pátria proletária, a do cacau, ou, menos do que isso, agrária e ingrata quanto à dignidade do homem pobre, comparável àquela que Redol, olhando para o Ribatejo, representou em *Gaibéus*. Nas duas, a mesma realidade social e a mesma utopia povoando os sonhos dos homens, os mesmos sonhos de igualdade e de justiça para todos. Na Bahia, a paisagem é a das roças de cacau, no Ribatejo, a dos arrozais da lezíria fervilhante de ceifeiros na faina da colheita. *Cacau* e *Gaibéus* são dois romances que, segundo os seus autores, não o pretendiam ser: “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade”, reivindica o primeiro, no que produz um eco

ouvido no segundo: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser antes de tudo um documentário humano fixado no Ribatejo.” Mas ambos os livros são romances, sim, o ensaísta o demonstra nas reflexões que faz sobre esse gênero narrativo, discorrendo sobre o que é e o que não é romance e sobre as relações deste com a antropologia, a sociologia, a política. *Cacau* e *Gaibéus* são romances inaugurais da utopia social que inspirou tantos escritores do realismo socialista no Brasil de 30 e tantos do neo-realismo no Portugal de 40. Amado e Redol dialogam entre si como figuras cimeiras que são dessas letras de reivindicação e denúncia, por isso, nada mais natural que o ensaísta os coloque lado a lado num dos seus ensaios alicerçados no método da literatura comparada. É bom que se saiba ser esta uma metodologia muito cara ao autor deste livro, que por várias vezes a adotou aqui.

É o que se tem, por exemplo, entre outros casos, no ensaio cujo título indica um longo trajeto nas peregrinações literárias do autor: “De Trás-os-Montes aos pampas uruguaios: os homens e seus indissociáveis arredores”, em que trata da importância da paisagem e da sua força sobre o homem, trabalhando o comparatista sobre dois contos, um de Miguel Torga, outro de Mario Arregui. Cabe lembrar que a paisagem como linha de pesquisa, sua importância e função em obras de diversos autores, tem merecido a atenção do ensaísta que tratou o tema em vários dos seus estudos.

Ainda no que toca às letras brasileiras, Francisco detém-se, uma segunda vez, na obra de Jorge Ama-

do: “*Quincas Berro d’Água*: aquém da vida, além da morte” serve-lhe de campo para análise de questões identitárias, no caso, pertinentes a Joaquim Soares da Cunha e a seu duplo (e oposto) Quincas Berro d’Água, personagem famosa, na vida e depois dela, nas rodas boêmias de Salvador. Mas o Brasil oferece ainda ao ensaísta outros portos para atracar o seu navio: Graciliano Ramos, o de *Caetés* e *Angústia*, romances que no ensaio são aproximados não para mostrar o realismo-naturalismo de um e o psicologismo existencial do outro, mas para demonstrar que “*Angústia* começa em *Caetés*”, que o primeiro “é um borrão” do segundo, pois que “João Valério é o primeiro esboço de Luís da Silva”. Entre outros aspectos importantes deste ensaio ressalte-se a reflexão feita pelo ensaísta acerca da teoria do romance, assim como a tematização do ato de escrita, cara a Graciliano que a pratica em *Caetés*, *Angústia* e *São Bernardo*.

Finalmente, um Brasil mais antigo, o dos primórdios, é revisitado por Francisco na companhia de Ambrósio Fernandes Brandão, e os dois, percorrendo os *Diálogos das grandezas do Brasil* embalados pela dialética das conversas de Brandônio com Alvirano, vão mostrando aos leitores as maravilhas e estranhezas da terra brasílica, coisas que beiram o fantástico, sobretudo na descrição da fauna nativa. Dessas conversas, claramente se deduzem as razões pelas quais ambos, Brandão (ou Brandônio) e Francisco, se ufanam do seu país. E aqui temos uma outra paixão literária do ensaísta, a dos velhos textos da chamada literatura de informação, assim como a de viagens, caminhos por onde transitam, além de

Ambrósio, Gabriel Soares de Sousa, Magalhães de Gândavo, Pero Vaz de Caminha e Fernão Mendes Pinto. É tanto o bem-querer de Francisco por estas literaturas que as elegeu para os seus estudos doutorais e pós-doutorais, daí resultando obras como *O outro livro das maravilhas* (1998) e *O Brasil de Gabriel Soares de Sousa & outras viagens* (2009).

A temática das *Grandezas do Brasil*, assim como a das velhas viagens com o que têm de fantasioso e maravilha no enfrentamento de perigos e no espanto causado pelas coisas e pelos seres vistos e achados desdobra-se, neste livro, pelos ensaios sobre a “Literatura de viagens e a atualização do imaginário” e “De romarias, peregrinações e outras viagens”. Por aqui transitam, outra vez, os Brandões, os Gândavos, os Soares de Sousa, os Mendes Pinto, viajantes, cronistas ou observadores que fazem da realidade ficção e da ficção realidade para espanto, divertimento e aprendizagem de quem simplesmente os lê ou de quem os lendo os estuda.

Ainda na sua navegação pelas letras antigas, o ensaísta se detém num outro porto, o das novelas de cavalaria, aqui representadas pela *Crônica de Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, novela quinhentista que traz a Idade Média para o Renascimento e por isso anacrônica, pelo menos com relação a outras literaturas européias, o que serve de tema para reflexões do ensaísta que assim explica o anacronismo: “A novela de cavalaria cumpre, pelo menos, duas grandes funções, no quinhentismo português. A primeira é a de manter, tão intacto quanto possível, um conjunto de valores que os tempos modernos tendiam inapelavelmente a esfacelar,

como já acontecera nos demais países europeus. A segunda é de se contrapor, no campo propriamente estético, a padrões artísticos, como a verossimilhança, por exemplo, que passara a impor diques ao desregrado imaginário cavaleiresco medieval.”. Doutrinar e divertir eram também funções do gênero novelesco. “Doutrinando pela diversão, no caso da novela, ou divertindo pela doutrinação, como faziam os livros de moral que atenuavam as lições com pequenas histórias”, diz o ensaísta mais adiante, e, sobre o assunto, estabelece importante reflexão que se irmana na da função do aforismo no texto de *Palmeirim*: didática, moralizante e conclusiva (de cada capítulo). Francisco destaca, ainda, a importância da novela de cavalaria portuguesa como projeto ideológico de engrandecimento da Pátria, sem dúvida, apontando já, nesse sentido, para a obra futura de Camões, vindo a ser *Os Lusíadas* o ponto culminante desse projeto.

Ao final do arco cronológico traçado por Francisco Ferreira de Lima nesta sua viagem pelo mar da literatura na qual o passado e o presente se encontram, chegam, o ensaísta e os seus leitores, à expressão moderna e contemporânea aqui representada por três poetas: o simbolista Camilo Pessanha, o modernista Fernando Pessoa (posto em diálogo com Camões) e o contemporâneo Luís Filipe Castro Mendes. A propósito deste, Francisco escreve sobre o que chama de “permanência rasurada” ou “poesia dialógica”, vendo na poética do lírico moderno o diálogo que ela estabelece com os poetas da tradição. Não para praticar, com a retomada de escritas tradicionais reinseridas na sua própria escrita, “gran-

des arroubos experimentais”, “pastiches e paródias insossas”, mas para dar-lhes “um toque de contemporaneidade, porquanto não parece haver qualquer espécie de nostalgia em seu uso, senão uma bem planejada *rasura da permanência*, com a qual se atualizam modos de ler, todos antigos ou novos [...]”.

Sob o título de “A canção em Camilo Pessanha” Francisco elabora rigorosa análise de dois dos mais famosos poemas do poeta estudado, aqueles que a tradição editorial viria a chamar de “Água morrente” e “Violoncelo”. O ensaísta, que sempre se mostrou muito mais voltado para o estudo da prosa – seja a antiga, dos livros de viagens e da literatura de informação, seja a dos modernos ficcionistas portugueses e brasileiros – demonstra neste estudo a sua alta capacidade crítica aplicada à análise do poema. “A canção em Camilo Pessanha” é um estudo magistral sobre aspectos da poética do autor de *Clepsidra*. Trata-se de uma análise “técnica”, rigorosa, objetiva, centrada nos elementos estruturais e linguísticos dos poemas, trazendo mesmo, ao leitor, alguma reminiscência das análises estruturalistas, mas aberta (felizmente), com grande sensibilidade do ensaísta, à beleza do texto estudado e às possibilidades estéticas da sua interpretação, realizando uma hermenêutica do texto poético que lhe valoriza as intrínsecas qualidades.

Quanto ao ensaio dedicado ao estudo do mar em Camões e Pessoa, cujo título batiza o próprio livro, tem, na viagem literária empreendida por Francisco, a dimensão de término solene. A sua conclusão. O seu *gran finale* com jeito de “chave de ouro”. Trata-se de um estudo comparativo, como o título in-

dica. Entretanto, mais do que uma prática de literatura comparada aproximando Camões e Pessoa a propósito do mar de cada um, o texto de Francisco é, na verdade, um denso e intenso ensaio sobre a *Mensagem* pessoana, vindo Camões e *Os Lusíadas* como um detalhe no todo. O poema-livro de Pessoa, épica moderna da poesia portuguesa, é aqui cautelosamente, criteriosamente cartografado pelo crítico-navegador Francisco, que lhe revela não só os caminhos do mar, mas o itinerário dos heróis que pela História transitam. Os oficiais e os anônimos, como o forte “homem do leme”, representante de uma coletividade lusíada feita daqueles que não deixaram nomes gravados na posteridade da pátria. Também o mar de símbolos ou a “floresta” deles, o mar de crenças e mistérios têm aqui os seus caminhos revelados por quem sabe que “Toda grande poesia é uma hermenêutica”, que, nessa poesia, “Tudo é símbolo e cerração” e que, “Mais que em qualquer outro tempo, a tarefa do poeta é a de desvendar o oculto.” Assim também a do crítico, cuja missão é a de lançar as luzes do entendimento sobre a obra criticada. Trata-se de um grande ensaio, sem dúvida um dos mais belos dos que Francisco reúne aqui.

Terminada a viagem, desvendados os portos do percurso, é tempo de concluir estas notas a seu respeito. No pórtico do seu livro Francisco diz ao leitor que “tratar de literatura, por mais vã que essa luta pareça, é ter sempre o texto (e contexto) como ponto de partida e de chegada e nunca como um pretexto para justificar o que quer que seja.”. E conclui: “Ficará com o leitor dizer da eficácia do méto-

do.” Por certo, o leitor haverá de constatar que o ensaísta cumpriu o procedimento que se impôs: sempre, diante de si, teve o texto e o contexto, colocando em primeiro plano o objeto do seu estudo. Das obras estudadas procurou sempre mostrar a intensidade do brilho, e nunca o contrário, usando-as como pretexto para mostrar o brilho próprio. Por isso, não demonstra afetações de escrita, antes buscando a leveza na linguagem, a sua fluidez, um equilibrado senso de humor e de ironia, e até um certo toque de coloquialidade – o que não é comum em textos ensaísticos – mas sem perda da profundidade e da clareza da análise. Num certo livro seu Francisco diz que o trabalho acadêmico não deve ser “de monótona e desagradável leitura”, e que está “convencido da estreita relação entre saber e sabor [...] esforçando-se para mantê-los ao máximo unidos.” Também aqui procedeu assim, unindo saber e sabor, entremostrando discretamente, vez por outra, em referências e alusões, a erudição que possui. Portanto, pode o leitor constatar que o ensaísta aplicou o seu método com eficácia.

Ao reproduzir trechos das narrativas ficcionais que analisa, Francisco demonstra os seus próprios dotes de narrador. Nos seus ensaios, como nas novelas antigas, ao mesmo tempo em que informa, esclarece, ensina, o ensaísta também diverte o leitor, seja ele especialista ou não. São textos de proveito e exemplo que servem à ilustração de todos. Curiosamente, quando escreve sobre poesia parece evitar as suas peculiares “tiradas” humorísticas, a ironia, o coloquial e tudo se dá numa escrita marcada por uma certa solenidade em que o seu texto assume grande

O REAL E O AVESSO

voltagem poética. Assim é nos estudos sobre Castro Mendes, Pessanha e Pessoa. Quando se trata de poesia, o ensaio de Francisco revela-se, também, como uma sua maneira de ser poeta.

José Rodrigues de Paiva
Olinda, julho de 2017

Independente da resposta que se queira dar embora prefira esta, importa ressaltar a preocupação com o caráter de composição do objeto literário que parece marcar a concepção estética de Manuel da Fonseca, colocando-o num patamar diferenciado, jogando por terra boa parte dos clichês com que se julga o neorrealismo em geral.

ALDEIA NOVA E A DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS NARRATIVAS

Dentre as mais significativas aspirações estéticas do neorrealismo português de primeira hora — e deve-se por ênfase nessa *primeira hora* — a *simplicidade* era das mais importantes. Era fundamental, e urgente, fazer uma literatura que alcançasse aquele leitor ainda não visado por nenhuma corrente estética em nenhum tempo: o povo. Urgia, pois, escrever de modo simples, direto e objetivo. E a urgência fazia-se ainda mais imperativa em função dos dois grandes inimigos a combater, o poder político da ditadura salazarista, com sua bem urdida rede de isolamento das camadas populares das questões cruciais da nação, e o poder literário do grupo da “*presença*”, praticante de uma literatura considerada “*formalista*”, voltada, assim se dizia, para um subjetivismo feroz, programaticamente alheio ao que ia pelo mundo.

Tal princípio, a simplicidade, pode ser detectado na sua totalidade já na hoje famosa abertura de

Gaibéus, o romance pioneiro do neorrealismo, publicado por Alves Redol em 1939: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem” (Redol, s/d, p. 7). Ou seja, trata-se de uma outra concepção de literatura, de um outro projeto estético, que bem se poderia chamar de literatura de intervenção, sem firulas ou ornamentos. Literatura viva, como a gente que representa. E a gente nela representada é simples, direta e objetiva.

Daí o desdobramento da tese pelos teóricos do movimento. Para gente simples, uma literatura simples. Observe-se, por exemplo, o que diz Manuel Campos Lima, um de seus mais aguerridos defensores, no nascer do movimento: “A arte que pedimos, pedimo-la para todos: não a queremos para regalo de uma nobreza. Cuidamos que com o esforço paciente e interessado dos artistas, eles podem realizar obras que todos compreendam” (Lima, 1981, p.105). Não é imaginação desenfreada nem criatividade original que se pede, mas “paciência e esforço” do artista para fazer-se compreendido. Por todos – tendo esse “todos” significado bastante específico.

Redol, Lima e muitos outros seus contemporâneos aspiram, romanticamente, a uma utopia. Fazer coincidir — e aqui o verbo deveria ser partido para ser melhor compreendido, “co-incidir” — projeto literário e interesse popular, de modo a, juntos, promoverem o salto qualitativo que a sociedade portuguesa, como então estruturada, seria incapaz

de fazê-lo. Por isso a recusa de inserir seu romance no universo das “obras de arte”, “regalos” com as quais a “nobreza” prazerosamente se divertia. Não era de diversão que Redol e seus companheiros queriam tratar; muito ao contrário, era, para brincar com o título do livro de Paulo Freire, de educação como prática da liberdade que tinham em vista. Literatura para educar, e, depois de educar, literatura para fazer; literatura para mudar. Mudar os homens. Mudar o mundo.

Como fazer isso com um povo desassistido de tudo, e, no caso de um projeto literário, especialmente dos códigos a ele relativos? Dito de modo claro: como chegar ao povo que não lê? Em primeiro lugar, trazendo-o para a cena do texto, de maneira a estabelecer uma identidade total entre representado e representação; em segundo, alijando do texto toda e qualquer possibilidade de este vir a ser ou parecer “formalista” e “subjetivo”, o que eliminaria de antemão duas barreiras, a) a opacidade da linguagem, que ganharia transparência, a partir da ilusão de que realidade e linguagem funcionariam uma como simples extensão da outra e b) evitar-se-ia a queda nos “draminhas” do individualismo burguês, chamando para o texto o *Drama*, com maiúscula, dos explorados, humilhados e ofendidos por um capitalismo primário e selvagem, associado à violência de uma ditadura provinciana.

Para ficarmos com dois rápidos exemplos, o já citado *Gaibéus*, que abre o projeto literário neorealista em 1939, encaixa-se perfeitamente no modelo, ao descrever a vida inumana dos trabalhadores nos arrozais ribatejanos, muitos deles crianças e

mulheres, cujo único estímulo para continuar a trabalhar como animais de carga é a esperança de ação de um “ceifeiro rebelde” que antevê as etapas de transformação daquele modo de produção a partir da conscientização dos trabalhadores. *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, publicado em 1941, é o outro exemplo paradigmático. Escrito, segundo ele, “para os filhos de homens que nunca foram meninos” (apud Magalhães, 2008, p.180), o romance trata da exploração do trabalho infanto-juvenil, num Ribatejo atrasado, reagindo com ferocidade à transformação industrial. De acordo com seu autor, a maior recompensa pela publicação da obra foi que “O povo, os antigos moços dos telhais, que me interessam mais que todos, compreenderam o livro e compraram-no” (apud Magalhães, 2008, p.181) – síntese perfeita para a sonhada coincidência entre projeto estético e desenvolvimento da consciência social dos trabalhadores.

Ficariamos todos felizes se tudo tivesse se passado assim como descrito nas rápidas linhas anteriores. O neorealismo era a *simplicidade* total bem sucedida. Ocorre que ainda na *primeira hora*, tempo de afirmação e, por isso, de radicalismos, surge um livro de contos que, ressalte-se, sem pôr em causa esse modelo simples, amplia as fronteiras estéticas do movimento, acrescentando-lhe, para o seu bem, um sofisticado processo de investigação psicológica, além de embaralhar a linearidade da narrativa.

Refiro-me a um desprezioso livrinho de contos publicado em 1942, portanto ainda no calor da hora, por Manuel da Fonseca, cuja primeira edição trazia apenas dez contos. Trata-se de *Aldeia Nova*,

que põe, de um modo especial, no cenário neorrealista os planos vastos das paisagens alentejanas e sua legião de figuras humanas, não necessariamente de trabalhadores, de modo bastante diferente de seus antecessores.

Verdade que o título do livro, por si mesmo, remete para as utopias sonhadas pelo movimento. O conto que dá nome ao volume, por exemplo, apresenta a história de um menino de treze anos, Zé Cardo, que trabalha com porcos, e sonha viver em *Aldeia Nova*, mais que uma realidade concreta, uma grande miragem na visão desse menino, pois se tratava de “terra que ele nunca vira, mas era o alento para os seus dias de maior tristeza” (Fonseca, 1978, p. 215). Verdade ainda que lá estão personagens como Zé Limão, o mendigo bêbado, saco de pancadas da vila, o *Outro* que reafirma, por exclusão, identidade e distinção social; ou como Maria Altinha, a romântica e ingênua trabalhadora, que, entre canto e riso, como a ceifeira de Pessoa, vai em busca de trabalho nos arrozais para, impotente, defrontar, a doença e a humilhação da violência sexual, transformando-se em mais um zumbi: “E aquela moça que tanto cantava e ria, para ali vai, murcha, calada como uma sombra.” (Fonseca, 1978, p.226)

Mas há duas novidades nesse livrinho que o fazem só aparentemente despretensioso, uma vez que o colocam num lugar diferente daquele em que estariam os livros publicados pelos pioneiros. A primeira é de caráter estrutural e a segunda, de análise interior da personagem, que desloca o foco sobre o episódico para tratar de motivações interiores, algo,

aliás, não muito bem visto nos fundamentos do neorrealismo.

Observemos. Dos dez contos que compõem o volume da primeira edição de *Aldeia Nova*, quatro são dedicados à história de Rui Pardal, neto de um lavrador de Cerromaior, a região inventada por Fonseca. Sua história começa na infância e termina na vida adulta, compondo o que, com boa vontade, poderíamos chamar de um “romance de formação” à Manuel da Fonseca, distribuído ao longo do livro, quase como se os outros contos ali estivessem apenas para reforçá-lo. Já havia aí, pois, uma precisa noção de montagem do volume, visto que a história de Rui Parral começa no segundo conto, continua no quinto, é retomada no sétimo e termina no décimo, fechando o volume. Por ocasião da segunda edição, contudo, essa organização sofre uma modificação em face do que bem poderia se chamar de uma rigorosa opção pela simetria. Nesta, agora com doze contos, sendo um deles mais um “capítulo” da história de Rui Parral, a simetria ganha inusitado reforço. A história da personagem, agora, dispõe-se nas segunda, quarta, sexta, oitava e décima-segunda posições no interior do volume. Para tanto, houve, mesmo, que mudar de lugar dois contos da primeira edição, de modo a atender tal sequência, que pode parecer qualquer outra coisa, menos gratuita ou espontânea.

Poder-se-ia, de má vontade, argumentar que a ordem não se mantém rigorosamente na passagem da oitava para a décima-segunda posição, como se dá nas anteriores. Mas, nesse caso, com boa vontade, é de perguntar, não seria mais negócio trocar a

simetria pelo fecho, de maneira a ficar na cabeça do leitor não somente o fim do livro, mas sobretudo o fim da história de Rui Parral?

Independente da resposta que se queira dar, embora prefira esta, importa ressaltar a preocupação com o caráter de composição do objeto literário que parece marcar a concepção estética de Manuel da Fonseca, colocando-o num patamar diferenciado, jogando por terra boa parte dos clichês com que se julga o neorrealismo em geral. Por esses dados, pelo caráter de montagem que o livro apresenta, vê-se que *simplicidade*, pelo menos como a viam os pioneiros, não era bem seu objetivo ao publicar *Aldeia Nova*. Nem fazer documentário humano apenas, mas literatura de alta voltagem, ancorada em fundamentos estéticos arrojados. Tanto mais porque discretamente dissimulados na estrutura geral do volume. Nada a ver, claro, com a ideia de “quebrar paradigmas”; mas tão-somente, se assim pudéssemos dizer, de dar à luz a complexidade que o simples esconde.

Naturalmente, não é a primeira vez que personagens transitam de um conto para outro. Muito ao contrário, trata-se de quase um lugar comum do gênero. O que chama atenção no caso de *Aldeia Nova*, e seu infeliz lavrador, é a organicidade da narrativa, que mapeia, a cada conto — talvez fosse melhor dizer a cada capítulo — um estágio definido na vida desse sofrido personagem até o esvaziamento final de sua vida adulta. Mapeamento, diga-se, feito numa via de mão dupla: na trajetória ascendente da cronologia, infância, adolescência e maturidade, e na trajetória descendente da sua condição existen-

cial, pois a cada estágio, como já veremos, Rui Parral afunda na nulidade.

Por conseguinte, não se trata apenas de fazer personagens transitar de um conto para o outro, como estamos todos acostumados a ver, mas propor o que se poderia chamar de um livro-montagem, atrevida proposta para aqueles tempos, embutindo nele um romance curto, como deveria ser, mas completo, com princípio, meio e fim, ao longo do qual, pode-se ver uma vida em formação, enfrentando, sozinha, um cipoal de dores que a marcará em definitivo, como veremos quando reencontrarmos a personagem no final.

Mais que um mero transitar de personagens de um conto a outro, portanto, temos aqui uma diluição de fronteiras narrativas, deixando em suspenso a definição do que seria uma narrativa curta ou longa, ou, mesmo, para dar nome aos bois, o que seriam conto, novela e romance. Tudo se passa como se Fonseca estivesse a brincar, mostrando que esses três tipos poderiam, como sempre estiveram, estar separados: uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa, outra coisa ainda é outra coisa ainda. Mas poderiam estas três coisas estar juntas e imbricadas, formando uma totalidade por sobre nomenclaturas. Não é pequena a ousadia teórica para a época e a circunstância.

E a ousadia no plano formal continua no nível da construção da personagem, que sente muito mais do que age. Conta muito menos o episódio do que sua repercussão na vida da personagem, o que, convenhamos, é um atrevimento, se se pensa o quão atacada era essa concepção, próxima de ser confun-

dida com o “subjetivismo”, tão criticado pelos teóricos daquele momento.

Como já disse, somos apresentados a Rui — o Parral só virá depois, visto criança não requerer sobrenome — no segundo conto, “O primeiro camarada que ficou pelo caminho”. Também não sabemos ainda que se trata de gente poderosa, mas só de uma criança, e do pior que a vida tem a oferecê-la, a qualquer criança, burguesa ou miserável, o espanto diante da morte.

Narrado em primeira pessoa, opção que em muito amplia suas potencialidades, pois permite ao leitor acompanhar a dor da criança em estado bruto, que se lhe aparece ora como real ora como irrealdade, o conto, inicialmente, mostra Rui envolto em muitos “porquês”, visto ter sido afastado bruscamente do irmão e proibido de entrar em casa, sendo obrigado a morar com os avós.

À medida que o tempo corre, e os porquês sem respostas se somam a novas perguntas, vemos a ansiedade da criança transformar-se em lancinante desespero, que o leva, contra tudo e todos, a invadir o quarto do irmão em busca da resposta. E o que encontra é tudo que não deveria, uma antirrealidade, uma suprarrealidade, inaceitável e incompreensível:

Levantei um pouco a cabeça e olhei-lhe o rosto através do nevoeiro de lágrimas. E fiquei a olhar sem compreender. Seria que os meus olhos baços de água deformavam aquele rosto? Seria que sonhava e via uma figura de pesadelo? Aquele rosto sem cabelos, inchado, cheio de borbulhas negras poderia ter sido o rosto risonho e sereno do meu irmão? E tinha os

olhos fechados, os olhos fechados! E os caracóis que voavam ao vento quando corria? E o brilho dos olhos quando parava cansado? Eram os meus olhos cheios de água que deformavam tudo! Era eu que sonhava um pesadelo! (Fonseca, 1978, p. 38)

Infelizmente não era. Mas, a partir daí, sua existência ganha um ar de irrealidade, como se estivesse a sonhar sempre, um sutil mecanismo por ele encontrado para resistir à dureza da vida, que, como veremos, não parece ter nenhuma vontade de poupá-lo.

E assim é que, no próximo conto, “Sete-estrela”, ainda nem bem acostumados com o que lhe sucedeu, já temos que acompanhá-lo em novo infortúnio. Seus pais partem para a África em busca de dias melhores, deixando-o com os avós e duas tias loucas que o apavoravam. A despedida não é menos dolorosa que a notícia da morte do irmão:

Subiu gente [para a diligência]. O homem novo puxou com doçura a mulher que chorava. Veio o braço da mulher desenrolando-se do pescoço do menino que, já no chão, tinha a cabeça erguida. A mão da mulher ainda vinha ao longo do bracinho, custosa a despegar-se. Parou nos dedos rosados e, num sobressalto, depôs aí um último beijo. A mão do menino caiu abandonada. Junto ao avô, olhava sem entender. Tudo lhe parecia irreal como num sonho. (Fonseca, 1978, p.82)

Tão dolorosa quanto, mas com um agravante. Sem a mãe para tratá-lo como criança que ainda era,

relação que bem se pode ver na imagem metonímica do braço, como uma cobra do bem, desenrolando-se do pescoço, quebrando o elo de uma unidade, Rui Parral experimentará a mais terrível de todas as companhias, a solidão. Ao passar a viver com o avô, logo tem de se esquecer que é criança, uma vez que tem que enfrentar (e vencer) rigorosos ritos de passagem, tais como o de que homem não pode chorar nem pode ter medo de escuro. E assim o menino, pulando por sobre a infância, vai-se transformando num adulto ausente, arredio e sem vontade, em meio a projetos que nunca se realizam.

Ainda o encontramos criança em mais um conto, “A torre da má hora”, a sonhar com fadas e heróis, a única maneira que encontrou para vencer as dores que a vida tão precocemente lhe impôs e das quais já não conseguiria se desvencilhar, ainda que experimentasse a aparente liberdade da rebeldia: “Assim ia crescendo ao deus-dará, como o menino da história, que não tinha pai, nem tinha mãe... Que a partida dos pais confundia-se na sua saudade com a morte do irmão” (Fonseca, 1978, p. 126).

Vítima, pois, dessas três mortes, e sob o autoritarismo do avô e a companhia das tias loucas, Rui imergirá em dor e silêncio para reaparecer no conto “Viagem”, depois de cinco anos de ausência, quando esteve a estudar em Lisboa. Agora, com dezoito anos, volta a Cerromaior para uma espécie de acerto de contas com o passado. Mas tudo lhe soa ternamente estranho. As casas parecem baixas demais, as ruas estreitas e tortuosas e mesmo as pessoas que conhecia da infância parecem-lhe desconhecidas, tal como ele também lhes parece. E Rui

gosta desse jogo de desconhecimento mútuo. E como desconhecido, anônimo, chega em casa. A esperá-lo, apenas a avó e sua galeria de mortos.

Todavia, o brincar de desconhecido, a alegria e prazer genuíno do reencontro com a avó criam uma expectativa no leitor de que os traumas de Rui estão finalmente superados. E tal sensação se amplia com a experiência dolorosa do enfrentamento com seus mortos:

Só então Rui olha para os retratos de molduras negras, suspensos das paredes. De um lado a mãe, do outro o pai, e ao canto o avô e o irmãozinho (...) Rui fica por muito tempo naquela prisão de ternuras mortas. Mas a pouco e pouco o passado vai-se embora e a avó e o neto voltam de olhos brilhantes e como que reconfortados (...) A vida venceu. (Fonseca, 1978, p. 176)

Mas essa vitória da vida, não parece tão definitiva assim, como quer o narrador com tanta certeza e concisão. Acabado o jantar, Rui sai para um passeio, que o leva inconscientemente, à rua de Gracinda, moça que encontrara casualmente em Lisboa há um ano, filha de um conhecido da sua família. Ao se aproximar da rua, “admirado de ainda não ter pensado em tal” (Fonseca, 1978, p.178), Rui é surpreendido pelo pai da moça e um grupo de amigos, todos conhecidos seus, que o instam a celebrar um pedido de casamento de um deles. Sem ter como recusar o convite, Rui os acompanha, mas o desconforto é completo: “Rui acha aquilo tudo deslocado, sem nexos” (Fonseca, 1978, p. 180).

Após muita luta e apenas um copo de vinho, Rui consegue desvencilhar-se do grupo. E “quando chega

fora, Rui sente um alívio enorme” (Fonseca, 1978, p.186).

Ao chegar à frente da casa, encontra Gracinda, razão de seu passeio. Mas a conversa não passa de um cumprimento, não obstante “o rosto de Gracinda parecer-lhe uma medalha luminosa no negrume da noite” (Fonseca, 1978, p.187). Mas, como na chegada à cidade, tudo, inclusive Gracinda, lhe parece estranho e confuso.

Sem mais a fazer, que a conversa não avança, Gracinda, lentamente, fecha a janela, marcando esse ato vagaroso a falta de vontade de Rui, que “fica um momento olhando. Depois desce pela rua abaixo, a passos largos. Vai como que desequilibrado. Nada, nada tem realidade, é tudo sonho” (Fonseca, 1978, p.188). E assim, com Gracinda, melhor seria dizer, sem Gracinda, se esvai o fio de graça que a vida da personagem ganhara com o retorno a Cerromaior, na tentativa de reencontrar-se consigo mesmo.

Como já se disse, do quarto para o quinto conto, “Nortada”, há uma mudança de caráter estrutural. Aqui, entre um e outro medeiavam três outras histórias, ao passo que em relação aos anteriores havia, regularmente, apenas uma história entre eles. E, por isso, volto a repetir a tese. O descompasso estrutural é apenas aparente, pois, ao apresentar o desfecho da história de Rui, o conto só poderia vir como fecho do livro, visto que todo o demais do volume funciona como uma espécie de entreato para a sua história. Tudo se passa como se o leitor saísse de uma via principal, tomasse um atalho para uma outra dimensão do Alentejo e, satisfeito com o que viu, a

ela retornasse para a continuação da viagem, cuja última estação, e por isso um pouco mais distante, é “Nortada”, o final do livro e de Rui. Um outro elemento ainda poderia também justificar a distância entre os dois últimos contos. Ao desaparecer outra vez no final do conto “Viagem”, Rui toma destino ignorado pelo leitor. Ressurgirá, irreconhecível e maltratado, muito tempo depois em “Nortada”. Os três contos entre um e outro podem bem marcar o tempo da errância da personagem.

Além disso, dessas três histórias, exatamente a que dá título ao livro, *Aldeia Nova*, ganha uma significativa remissão nesse conto. Como se viu rapidamente, *Aldeia Nova* é o lugar, por excelência, da utopia. Zé Cardo, seu personagem de treze anos, sabe que seu futuro não será muito diferente da infância dura que já tem cuidando de porcos, vive a sonhar com essa terra distante e inalcançável, que, segundo os carreiros que por lá passam, é terra de festa e de alegria, de mulheres bonitas e de homens valentes. Tudo com que o menino de treze anos sonha. Em “Nortada”, como a marcar o fim da utopia, pelo menos pra Rui, *Aldeia nova* reaparece metonimicamente através de três cães que perseguem a carroça em que ele vai como passageiro, afastados a chicotadas pelo carreiro.

“Nortada” é uma longa jornada noite adentro, tanto em sentido literal quanto metafórico. Uma personagem, por enquanto desconhecida, desembarca sozinho, à noite, das mais escuras já experimentadas, na estação de Montinhos à procura de transporte para Cerromaior. Contra sua vontade, por

falta completa de opção, decide seguir viagem numa carroça, guiada por um homem velho e mal-humorado. Em meio a essa verdadeira peregrinação ficamos sabendo tratar-se de Rui Parral, embora mal o reconheçamos, pois “como abafo só tinha a gabardina, uma gabardina velha e puída, o fato no fio. E, no bolso, uns magros escudos”. (Fonseca, 1978, p. 234)

Ao longo da viagem, fica o leitor sabendo de muitas coisas da vida dos Parral que até então não se sabia. E é testemunho digno de confiança, pois o próprio carreiro fora seu empregado, tendo vivido, na carne e no coração, a violência exercida pelo velho Parral, avô de Rui. Ficamos sabendo, por exemplo, nós e Rui, que seu avô, seu grande herói no conto “A torre da má hora”, era homem capaz de praticar trabalho escravo e mesmo de violentar as mulheres dos trabalhadores, homem de “cem mulheres” que era. Não é à toa, pois, o ódio que o carreiro sente pelo velho Parral e sua grei, expresso em toda a sua fúria, após também ser humilhado por Rui — tal avô, qual neto —, numa disputa por uma arma:

Também me venceu, mas a raça dele acabou-se! Morreu tudo, tudo!...Primeiro foi um neto, depois as irmãs loucas, doidas varridas! E o filho e a nora e ele e a mulher!...Só falta um só, um! Ah mas eu ainda cá estou para ver-lhe o fim. Há de ser pior que o dos outros: há de morrer como um cão aos pontapés de todos. (Fonseca, 1978, p. 245)

E pela boca do velho, ficamos sabendo ainda da real situação de Rui:

Gastou tudo. Vendeu a herdade e duas casas na vila. Nunca conseguiu acabar o curso e agora estava no fim e a noiva o tinha deixado por outro. E dizia-se em Cerromaior que tinha escrito a ver se vendia a casa para pagar dívidas. A casa era o último bem que lhe restava. O último. (Fonseca, 1978, p.248)

Como que para interromper a torrente de ofensas, Rui identifica-se, para o velho e para nós. Toda a humilhação do carreiro, contida por tanto tempo, vem à tona na forma de uma cusparada no rosto do último dos Parral, que revida com um soco no peito do velho, único adversário em condição de ser vencido pelo Rui atual.

Com essa vitória mais amarga que a derrota, cercado pelas sombras da noite e cortado pelo vento, Rui, aos tombos, finalmente chega à vila. E, já sem forças, chega a casa, cuja fechadura, de enferrujada, não funciona. Forçando a porta, consegue entrar, mas leva com ele uma rajada de vento, que põe a casa em movimento, tornando vivos os fantasmas que ali permaneceram, como uma de suas tias loucas, com quem trava um longo, silencioso e aflito diálogo.

Depois de uma noite de ventos e negreiros, finalmente nasce um dia bonito e luminoso. Rui, ainda sob efeito dos seus tormentos, como em criança, pensando nos pais distantes, encosta o rosto no vidro da janela. E então

Os olhos de Rui passearam pela rua, onde as poças de água se toldavam arpejadas de vento. Por ali brincara com o irmão... No degrau da porta, havi-

am-se muita vez sentado, ao voltarem a casa com os rostos afogueados das correrias. E mal viam aparecer o pai à esquina, iam ao seu encontro gritando. E a mãe vinha à janela, à mesma janela onde agora estava... Mas tudo se fora, todos haviam abandonado a casa... Só restavam corredores carunchosos, janelas desengonçadas, móveis cobertos de poeira. E um cheiro a bafio, pesado como num túmulo. Custava a respirar, como num túmulo. (Fonseca, 1978, p. 253)

Com o dia cada vez mais bonito, o sol cada vez mais brilhante, Rui faz um esforço para abrir a janela, de modo a criar uma ponte entre a morte que o cerca e a vida que o chama do lado de fora. Mas para sua desgraça a janela não abre. Então

sua mão bateu uma pancada no vidro, que tilintou, estilhaçado. Ficou-lhe o braço de fora com dois arranhões vermelhos nos dedos. E Rui sentiu o sangue morno escorrer-lhe e a carícia suave do Sol na mão aberta. (Fonseca, 1978, p.254)

Morto-vivo, qual verdadeiro zumbi, Rui permanecerá para sempre emparedado com seus mortos e loucos, usufruindo da vida, através de um vidro quebrado, não mais que a pequena migalha que sempre recebeu. Assim acaba o romance de formação de Rui Parral. E, assim, porque não há mais o que contar sobre ele, acaba o livro.

REFERÊNCIAS

- FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*. Lisboa: Forja, 1978.
- LIMA, Francisco Ferreira. *Do inventário à invenção: Redol e o neorrealismo*. Feira de Santana: UEFS, 2002.
- LIMA, Manuel Campos. *Realismo: estética do progresso*. In: REIS, Carlos. *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa: Seara Nova/Comunicação, 1981.
- MAGALHÃES, Violante F. *Sobressalto e espanto: narrativas literárias sobre e para a infância no neo-realismo português*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008 (tese de doutoramento).
- REDOL, Alves. *Gaibéus*. Lisboa: Europa-América, s.d.

NO ALENTEJO DE FERNANDO NAMORA: MODOS DE LER A (MESMA) PAISAGEM

No número 09 dos *Cadernos da PUC*, de 1972, Cleonice Berardinelli publicou a primeira versão de um ensaio sobre *O trigo e o joio*, de Fernando Namora, romance que viria a se constituir num marco do neorealismo português. Em 1985, revisto e ampliado, o texto, na companhia de muitos outros, comporia o livro *Estudos de Literatura Portuguesa*, publicado pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, na coleção *temas portuguesas*.

Trata-se de uma longa análise estrutural dessa obra, baseada, sobretudo, em pressupostos teóricos formulados por Roland Barthes e seu principal discípulo, o búlgaro Tzvetan Todorov, então os mais populares teóricos do estruturalismo no Brasil.

Não obstante o jargão crítico, que, por vezes, parece querer prender o texto em fórmulas de feição matemática, tão comum à época, a análise levada a cabo por Cleonice Berardinelli desvenda o fundamental do romance quanto a sua organização e

tessitura narrativas, pondo ante o leitor o mundo preferencial de Namora: o dos deserdados e desvalidos das charneças alentejanas.

Em um dos pontos altos do seu ensaio, Cleonice Berardinelli flagra um elemento fundamental da obra, a oposição entre o espaço real vivido pelas personagens, lócus de agruras, e o espaço sonhado por uma delas, Joana, a utopia na qual todas as mazelas da vida cotidiana seriam vencidas. Nos termos de Cleonice:

Duas regiões de Portugal constituem o espaço da estória, que se poderia estudar num item à parte: o Norte e o Alentejo. Acontece, porém, que, se ambos são o espaço real ou imaginado em que se movem os personagens, são eles também personagens, pois que actuam, atraem ou repelem, consubstanciam o sonho, identificam-se à gente.

Sem realidade material na estória, o Norte está na memória e no desejo de Joana; ela terá “o Norte húmido e verde até o fim presente nos sentidos” (p. 39): flores e legumes, vinhas, pinheiros são a sua paisagem.

[...]

Mas a grande presença espacial da narrativa é o Alentejo, a charneça, a planície interminável (...). (Berardinelli, 1985, p. 365-366).

De fato, mais que espaço onde circulam as personagens, o Alentejo e o Norte no romance de Namora são lugares, são paisagens, que constituem e são constituídas por elas, seja no plano real, seja na da memória, processo cujo resultado é uma

indissociabilidade entre um e outro: Loas não seria quem é sem a charneca; Joana não seria ela mesma sem a memória viva do Norte. Por isso, mais que espaço, o Alentejo e o Norte são, no dizer acertado de Cleonice Berardinelli “também personagens, pois que actuam, atraem ou repelem, consubstanciam o sonho, identificam-se à gente.”

Seguindo, pois, a sugestão da ensaísta, de que se poderia tratar desse universo em item à parte, o que se desenvolve a seguir é uma tentativa de análise do espaço em *O trigo e o joio*, privilegiando o espaço real, o Alentejo, a partir do conceito de paisagem (termo curiosamente referido pela ensaísta) formulado pela Geografia Cultural.

Convém, portanto, começar por sua apresentação.

A partir do final do século passado, com a contribuição decisiva da Geografia Cultural, da Fenomenologia e, embora menos, também da Teoria da Literatura, o estudo do espaço em literatura começou rapidamente a mudar. Para melhor. A desnaturalização do ambiente aí operada, jogou para a lato do lixo os últimos e renitentes apelos do espaço como natureza em si, para substituí-los pela ideia de construção, ou mais ainda, pela de invenção, como quer Anne Cauquelin (2007). A natureza, como a vemos, é paisagem, diz a autora. E paisagem é “uma invenção, um objeto cultural patenteado, cuja função própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço”. (Cauquelin, 2007, p.12). E já é assim pelo menos desde a invenção da perspectiva, que permitiu ao homem uma ampliação nos padrões estéticos de observação do mundo.

Portanto, o que vemos da natureza, não é o que vemos da natureza, como já bem o sabia e dizia e tentou nos convencer Alberto Caeiro, aquele poeta inventado por Fernando Pessoa, senão um conjunto ordenado de “coisas paisagísticas, historicamente constituídas” (Cauquelin, 2007, p.12). Coisas às quais re-naturalizamos para que fujam à condição de artifício, o que muito abalaria a relação homem-natureza. Mas que ninguém se engane. Toda paisagem é uma construção. E Duncan diz de maneira precisa:

Normalmente, as paisagens tendem a parecer naturais ou inevitáveis àqueles que vivem e trabalham nelas. Exceto sob circunstâncias excepcionais, a tangibilidade e a aparente transparência das características da paisagem tendem a convencer o observador local da paisagem de que as relações sociais, políticas e econômicas permitidas pela sua organização são estabelecidas naturalmente, ou mesmo divinamente. (Duncan, 2004, p.109)

E acrescenta o geógrafo que basta a intromissão de um estranho a tal paisagem para desfamiliarizá-la, desvelando a ideologia transmitida por meio dela, dando a ver o que não se via ou o que não se era capaz de enxergar.

Nem natureza inocente nem cenário bucólico em que o homem passivamente se instala, a paisagem, diz o mesmo Duncan, é

“um dos elementos centrais de um sistema cultural, pois, como um conjunto ordenado de objetos, um texto, age como um sistema de criação de signos,

através do qual um sistema social é transmitido, reproduzido, experimentado e explorado”. (Duncan, 2004, p. 106)

Era mais ou menos assim, como um lugar de linguagem, em que “um sistema social é transmitido, reproduzido, experimentado e explorado” que o neorrealismo compreendeu a importância da paisagem — coisa espantosa, se se pensar que lhe faltavam as bases teóricas com as quais a entendemos hoje. Intrometendo-se como elemento estranho naquele mundo, esse movimento literário, às vezes tão injustamente criticado, (para ficarmos com um termo que andou muito em moda recentemente) desconstruiu a paisagem como algo dado e natural para mostrá-la resultado da construção humana. Daí tê-la transformado em seu objeto fundamental de trabalho, tal como se pode ver, de modo exemplar, no romance em questão.

Nele pode-se perceber, com clareza, a distinção entre espaço e paisagem. Enquanto aquele é comum a todos os habitantes da região, esta é única para cada um deles. Assim, o Alentejo de Loas é o mesmo de Barbaças, que é o mesmo de Joana, que é o mesmo de Alice, que é o mesmo de Vierinha, que é o mesmo dos lavradores ricos: a planície ardente, seca e interminável. Por sobre ela, contudo, na relação que cada um estabelece com ela, em todos os planos, político, econômico, social e cultural, a planície ganhará contorno distinto para cada um deles, o Alentejo, agora, além de espaço, é também paisagem, entidade viva e dinâmica. Em suma, a paisagem é o resultado da “leitura” que cada um faz do

espaço, segundo seus interesses e conveniências. É isso que se pretende mostrar a seguir através de dois significativos personagens do romance, a saber, Loas e Barbaças.

Embora o segundo seja o protagonista do romance, talvez seja mais produtivo iniciar-se a análise por Loas, pois, como se verá, trata-se de um “leitor” dono de um complexo mas ineficiente sistema de leitura, visto que “o texto” da paisagem sempre escapa a seu investimento simbólico. Leitor de fora para dentro, com todas as verdades estabelecidas *a priori*, Loas não se dá ao trabalho de auscultar as demandas “do texto”, no caso, as demandas da terra, atitude que, desde o começo, prenuncia fracasso e tragédia, uma vez que seu sistema de leitura está sempre em dissimetria com “o texto” que ele pretende desvendar.

E tal dissimetria já se pode observar em seu nome. “Loas”, assim, no plural, é, de acordo com Houaiss (2001, p.1775), sinônimo de “mentira”, “fanfarronada”, de “parlapatice”. Bem conhecida é a expressão “tecer loas”, no sentido de elogiar em excesso algo ou alguém. E não melhora se se procurar o significado de seu nome no singular. Para o mesmo dicionarista, “loa” é um canto elogioso, apologético. No singular ou plural, a palavra traduz o jeito de ser de seu dono: Loas é um apaixonado pelas palavras. E não perde oportunidade para gastá-las:

O Loas nunca desperdiçava a oportunidade de meia hora de conversa, mesmo que o interlocutor pertencesse a uma escala social desprezível (...). Enquanto descosia a língua, que era uma maneira de se

aproximar das coisas profundamente desejadas, às vezes perdendo o tino das horas, a família esperava (...). Ele começava por afastar os cabelos da testa, como quem abre uma cortina que separa o palco da plateia e fazia uma pergunta sibilina. (Namora, 1987, p.28).

E com a pergunta, verdadeira armadilha, que deixava em suspenso o interlocutor, Loas desfiava erudição. Como um profeta, podia prever, com antecipação de cem anos, a data exata em que cairia determinado dia da semana, a que horas a maré baixaria ou subiria naquele dia e qual seria a lua. E se tal sabença não fosse bastante para subjugar o oponente, ele podia valer-se de supostas relações com o tinoso, de quem se dizia amigo íntimo — argumento que usava como trunfo derradeiro, para, como diz o narrador, “aliciar um qualquer para suas lérias” (Namora, 1987, p.29). Interlocutor reduzido a mero ouvinte, Loas fazia jorrar seu palavreado para esconder a solidão a que o isolamento da charneca o obrigava.

No entanto, quando se trata de aprimorar os recursos de sua pobre courela, que só faz decair com a passagem do tempo, o saber de Loas é sem serventia. Suas terras já viram tempos melhores. Ele já possuía mesmo uma parelha de burros, que lhe deu renda e prestígio, mas agora não tem nada. Seu maior projeto, que resolveria todo o problema de água da sua estreita faixa de terra, morreu no nascedouro, enganado que foi por um “mecânico” da cidade, ante o qual todo seu conhecimento quedou-se inútil. E o resultado está lá, à vista de todos, para humilhá-lo

eternamente: as ruínas de um engenho de água — que nunca funcionou — comidas pela ferrugem. Sem o engenho, sem a parelha, sem nada, Loas

consolava-se então com a ideia de que um lavrador alentejano tinha um fado a cumprir: o trigo, a seara. O trigo corria todos os dias do ano, da sementeira à debulha, atravessava o Outono, o Inverno, a Primavera, o Estio, era uma grandiosa servidão. (Namora, 1987, p. 37)

Incapaz, portanto, de vencer a simbiose, na qual um parece a extensão do outro, o homem é o trigo, o trigo é o homem, num movimento circular, sem começo nem fim, Loas rende-se à inexorabilidade do seu destino de alentejano, cuja “leitura” do mundo é a mesma, sempre a mesma, a única a produzir realmente significado: a servidão. Escravo do seu destino, Loas terá que cumprir sua sina de alentejano.

Mas não se trata de uma servidão humilhante ou mesquinha, como se poderia pensar à primeira vista. Ela é do tamanho do Alentejo:

Se a paisagem, à sua volta, era ressequida e nua, se o sol a lambia de fogo, como quem passa uma língua libidinosa por um corpo desprotegido, dava-lhe, contudo, uma lição de altivez. Planície despida, crestada — mas imponente. Triste, mas grandiosa. Também ele, no seu fracasso, tinha grandeza. (Namora, 1987, p.47)

E por isso, por ser do tamanho do Alentejo, seu fracasso é ainda mais paralisante.

E não é à toa a comparação feita pelo narrador entre a terra alentejana e o corpo da mulher. Muito frequentemente, Loas faz o mesmo. Para ele, a terra é sempre uma mulher à espera de ser possuída. E quando utiliza tal imagem, sua fala é sempre carregada de um potente erotismo, como se estivesse prestes a consumir o ato sexual.

Mas, mais uma vez, porém, sua retórica gira em torno de si mesma e perde-se no vazio, pois a necessidade erótica dessa mulher-terra é inversamente proporcional à grandeza de sua impotência. Tal como aquelas figuras da mitologia grega, condenadas eternamente, uma a ter o fígado comido por uma ave, outra a carregar pedras montanha acima apenas para as verem rolar quando chegam ao topo, Loas está condenado eternamente a ter essa mulher em brasa à mão de semear, mas será incapaz de fecundá-la, dada a dimensão de sua fraqueza, dada a sua incapacidade de ler seus desejos.

Ciente desse fracasso, Loas põe sua máquina retórica em movimento, à cata de “um qualquer” que possa ajudá-lo a cumprir essa tarefa. Porém, como já se sabe do quão pouco produtivo é o resultado desse movimento, são poucas suas opções.

E eis que entra em cena Barbaças, um tipo meio idiota que vive de mendicância e, diga-se assim, de pequenos e escusos expedientes quando não acha um prato de comida. Oposto de Loas, Barbaças está mais para Fabiano, de Graciliano Ramos: fala pouco e entende menos ainda. Incapaz de metaforizar, ele parece apenas um bicho em busca de saciedade imediata. Nenhuma grande ou pequena questão parece interessá-lo. Diz o narrador que ele já “ouvi-

ra o Loas apregoar muitas vezes aquelas artes, conhecia-as de memória, embora fosse inútil interrompê-las: quando o lavrador abria a torneira era uma inundação”. (Namora, 1987, p.32)

Não é, portanto, nas palavras de Loas que Barbaças está interessado. De tão gasto, seu discurso já não seduz nem mesmo um pobre coitado. Com fome, sem alternativa para roubar a comida do dia, Barbaças resigna-se a ouvir sua cantilena, enquanto trabalha arduamente, em troca de um prato de comida. E trabalha sozinho, ressalte-se, pois, enquanto fala — e é só o que faz! — Loas nada mais faz, embriagado no rumor de sua própria voz.

E quando trabalha, Barbaças é um gigante. Toda sua energia é ativada para esse fim. Em poucas horas, a courela de Loas está limpa, brilhando ao sol. E Barbaças finalmente pode se regalar com o “pedaço de toucinho com pão, azeitonas e aguardente” (Namora, 1987, p.33), verdadeiro manjar para seu estômago estropiado.

Feliz como um bicho, Barbaças torna-se presa fácil de Loas. E haja conversa. Finalmente, que só pode fazer uma coisa de cada vez — ou trabalhar ou escutar Loas —, Barbaças compreende que o lavrador o está convidando a viver na courela, para dividir trabalho e riqueza com ele — naturalmente, mais trabalho que riqueza, que Loas, como já se viu, é pouco afeito ao pesado. Mas o convite faz Barbaças sonhar, retirando-o do animalesco: afinal, Barbaças é gente! Por isso vale a pena transcrever sua reação ao convite:

O rapaz olhou à volta para ficar certo de que as palavras lhe eram realmente dirigidas. E eram, conho!

Nesse momento, de estômago afagado, sentia-se particularmente disposto a deslumbrar-se com perspectivas grandiosas. Do crepúsculo tépido, do silêncio a dormir sobre os campos, vinha um chamado fortemente. Era como se as entranhas da terra viessem até ali, de rastos, famintas para serem possuídas. A planície tinha a ondulação, a profundidade e a largueza do mar. Tudo nela era imenso, insondável e simultaneamente dádiva e fuga (...). Barbaças sentia-se conduzido a um mundo sedutor e ignorado. Engenho, água, trigo, comida — uma epopeia! O rapaz deglutia a emoção, ia ter os olhos rasos de água. Ele era um vadio, um rafeiro, e aquele convite do Loas, associando-o à sua vida, comovia-o. (Namora, 1987, p. 34)

E assim, pouco a pouco, Barbaças vai-se inventando humano. O excerto é precioso quanto ao processo de construção dessa autodescoberta. Observe-se que, no início, Barbaças está numa espécie de entre-lugar. Ouve Loas, já sabe do que ele está falando, mas precisa certificar-se de que tais palavras lhe são dirigidas, embora não haja ninguém por perto, pois, até então, diz com todas as letras o narrador, ele é só um vadio. E mais que um vadio, um rafeiro! Ou seja, um vira-latas, em bom português do Brasil.

“Estômago afagado”, Barbaças pode-se permitir o direito de todo humano: pensar, coisa que raramente faz. E, como todo humano, pensar grande. E a paisagem combina muito bem com isso. Com essa grandeza, pois tudo nela era imenso.

Mais uma vez, ela vem em forma de mulher se-quiosa de gozos. E Barbaças está pronto para esse conúbio, pois é um igual dela em força, erotismo e

vitalidade. Diferente de Loas que “erguia a enxada meia dúzia de vezes e parava, embevecido, esperando que a gleba, sob esse breve estímulo, se multiplicasse em alvoroço e fertilidade” (Namora, 1987:34), Barbaças é capaz de com ela interagir dia e noite, sem nenhum sinal de cansaço, numa espécie de interminável relação sexual.

As entranhas da terra se lhe oferecem e ele as recebe com a virilidade por ela requerida, como se dá, por exemplo, quando ele trabalha na ceifa do trigo para um grande lavrador durante o dia e na courela de Loas durante a noite, com uma energia que ninguém em sua volta consegue entender. É que em seu caso a paisagem não é dádiva nem fuga nem mistério, mas mulher sedenta e faminta a ter fome e sede por ele saciadas.

Por fim, como se lê nas últimas linhas da citação, vê-se Barbaças despedindo-se de sua animalidade, defrontando-se com a epopeia que é a vida cotidiana, dividida entre o trabalho e o prazer regulares, novidade a ele tão estranha. Não à toa, o narrador, além de declará-lo rafeiro, utiliza verbos esquisitos para tratar de sua emoção como “deglutir”, por exemplo, que diz ainda de sua condição de animal, cujo coração parece situar-se também no estômago. Mas os olhos rasos d’água e a comoção com o convite de Loas não deixam dúvida: Barbaças é humano; demasiadamente humano. E sua humanidade, como a de todo humano, mais que épica, experimentará, logo, logo, aquilo de que nenhum humano pode fugir: sua dimensão trágica.

Aceito o convite, Barbaças começa a trabalhar regularmente na courela de Loas. São tempos feli-

zes para todos. Mas, sobretudo, para Alice, a solitária filha pequena de Loas, que encontra em Barbaças, cuja idade mental não é muito diferente da dela, um companheiro para correrias pelo campo depois da jornada de trabalho.

E tão feliz encontra-se Loas com a presença de Barbaças na courela que se decide pelo fim do sonho grande de ter outra vez uma parelha de burros. Com tão preciosa ajuda, uma burra apenas seria o bastante para tornar a courela motivo de inveja entre vizinhos, aí incluídos os grande lavradores, que Loas, fazendo jus ao nome, está sempre pronto para uma fanfarronada. E assim a courela alcança a paz. Os dois modos de ler a paisagem, o de Loas, com sua retórica destrambelhada, e o de Barbaças, com sua devoção ao trabalho, somam-se no amor (erótico) ao descarnado da charneca. Um com a fala, o outro com o corpo, completam, à perfeição, o triângulo amoroso.

Mas a compra da burra vai quebrar essa simbiose erótica, pois Barbaças perderá, de vez, sua inocência, adentrando o mundo do humano. Finalmente, ele experimentará a dor dessa condição em toda sua tragicidade.

Para tanto, há que se submeter a um verdadeiro rito de passagem, no qual atravessa fases muito semelhantes àquelas vividas pelas personagens da tragédia clássica, nas quais atinge o fundo do poço dos infernos, para de lá, vivida a dor em toda a sua intensidade, sair um Homem, na mais precisa acepção da palavra.

Tudo passa pela compra da burra. Apesar dos receios de Loas e da mulher, que bem conhecem a

porção vira-latas de Barbaças, eles decidem entregar-lhe o dinheiro para que vá à feira comprar a burra, depois de este argumentar ser melhor negociador que Loas, capaz de cair em armadilha de cigano, dado seu deslumbramento por uma boa conversa. E assim, todos de acordo, não obstante o receio do casal, parte Barbaças para a feira, cheio de prudência: o dinheiro vai num bolso costurado; a cabeça vai eticamente organizada. Tudo para evitar as tentações da vila — além de tudo, Barbaças era bom copo. Mas vai firme e seguro:

Da courela à feira das Brotas, o Barbaças teria de passar pela vila. Mas desta vez, mesmo que não levasse o dinheiro cosido na algibeira do casaco, seria incapaz de ser tentado pelas tabernas. A compra da burra era mais do que uma questão de honra: era uma aspiração quase dolorosa e que já lhe pertencia tanto como ao Loas. Tornara-se membro de uma família, misturava-se nas suas angustias, hábitos, prazeres, sentia-se pela primeira vez acompanhado, apoiado, um ser humano. (Namora, 1987, p.64).

Infelizmente, tanta prudência não foi suficiente para fazê-lo resistir aos apelos fáceis de Vierinha, um verdadeiro demônio travestido de gente — que mereceria análise detida à parte —, para quem viver é sinônimo de ludíbrio, dissimulação e mentira, escamoteados no diminutivo de seu nome.

Sem nunca ter trabalhado na vida, Vieirinha vive de uma pequena herança que lhe garante seu exercício predileto: a malandragem, que não respeita nenhum padrão moral. Com histórias fantasiosas de uma viagem à Amazônia, onde teria enfrentado todo

tipo de adversidade e vencido todas, Vieirinha, ao modo de Loas, mas sem a ingenuidade desse, (que, perto dele, lembra um narrador de histórias infantis), enreda Barbaças em sua teia discursiva até fazer avultar nele o vira-latas que parecia morto, mas que estava apenas adormecido.

De início, ainda nos primeiros copos, com o que lhe resta de sobriedade, (e de seu pouco juízo!) Barbaças impõe certos limites, sempre pensando na burra a ser comprada. Começa a gastar o dinheiro de Loas, mas reserva a maior parte para a compra da burra; gasta a segunda nota, mas ainda resta, assim crê, para a burra. Gasta a terceira e ainda se lembra vagamente de comprar a burra...Mas, pouco a pouco, nota após nota, ante a retórica avassaladora de Vierinha, esses limites vão sendo ultrapassados um a um, até não haver mais nenhum. E é a um verdadeiro vendaval de paixões a que se entregam ambos, regado a vinho e a sexo — experiência, ressalte-se, pouco gratificante para Barbaças que só pode praticá-la como animal, o que transforma prazer e alegria numa cena de terror.

E por causa dessa mesma cena vão ambos presos. A decepção de Loas, o desprezo da vila por ato horrível como esse não parece ter impressionado Vierinha, a ponto de fazê-lo sentir-se culpado. Ao contrário disso, planejava, com muita precisão, uma espetáculo, uma performance, como se diria hoje, “de um dramatismo tão grandioso que lavradores, camponeses, mulheres e até o Loas viessem ali ao largo chorar com ele, condená-lo e lastimá-lo, chicoteando-o e acarinhando-o, até que por fim todos se unissem num espantoso coro de perdão” (Namora, 1987, p. 121). Contudo, no que respeita a

Barbaças, “meditabundo, estranho, permanecia em silêncio num dos cantos da cela” (Namora, 1987, p.122), o que evidencia uma espécie de depressão, resultante da culpa e da vergonha pelo ato praticado.

A partir daí, já se pode observar uma inversão: Vierinha, que parecia gente, assume a condição de besta; Barbaças, que era uma besta, assume em definitivo sua condição humana. Diferente de Vierinha, que parece próximo de um quadro de psicopatia, essa será sua última experiência, diga-se assim, não-humana.

Atormentado por falha tão grave, e mais ainda porque Loas, no seu jeito especial de ser, não consegue odiá-lo, como queria e precisava para expiar sua culpa, Barbaças vai recomeçar do nada. E para marcar o ponto zero da sua jornada ética nada melhor que um (bom) desatino.

Vierinha e Barbaças estão em pleno “processo de julgamento”. O “tribunal” é o clube dos lavradores, formado pelos (dois) lavradores ricos da vila e mais alguns de seus bajuladores. Depois de humilhar publicamente os transgressores, e para mostrar-se magnânimo ante o outro, um deles decide doar o dinheiro perdido a Loas, para que ele finalmente compre sua burra.

Depois de alguma hesitação, não sem uma pequena dose de humilhação, Loas decide aceitar a oferta. É quando, numa espécie de surto, Barbaças, que até então se mantivera cabisbaixo, avança em sua direção, toma o dinheiro de suas mãos e rasga em pedaços todas as notas, uma a uma. E, ante a estupefação geral, desaparece.

Apesar de na cultura popular o ato de “rasgar dinheiro” ser considerado um pré-requisito para a loucura, no caso de Barbaças não há loucura nenhuma. Simbolicamente, marca o fim de um ciclo: a morte do vira-latas e o conseqüente nascimento de um homem, que se revela homem mediante a dignidade, coisa nunca antes experimentada por ele. Posto que é o maior representante do poder, cabia tudo ao lavrador, até mesmo execrá-lo publicamente. Só não cabia consertar seu erro — pois é essa a descoberta de Barbaças, a consciência do erro e sua necessidade de reparação. Ninguém repara o erro de um homem a não ser ele próprio, eis o que Barbaças descobriu na cadeia. Nem mesmo um lavrador rico e todo poderoso. E dinheiro, diante de tamanho apelo da consciência, é só um pedaço de papel.

E Barbaças sai em busca dos meios para vencer sua desmedida, a fim de, antes de se reconciliar com quem quer que seja, conciliar-se consigo mesmo. Rejeitado em tudo quanto é lugar, reaparece acabrunhado, tempos depois na propriedade do mesmo lavrador, por ocasião da colheita do trigo. De início, é mal recebido pelo próprio, que zomba dele. Mas, em mais um gesto de “magnanimidade”, eivado de ironias e sarcasmos, o lavrador decide testá-lo. E Barbaças passa bem no teste:

O Barbaças, mal o dia clareou, apareceu na herdade ainda antes do manajeiro e logo se atirou ao trabalho como um selvagem (...). O sol, crescendo e inflamando-se, queimava a pele escura do Barbaças, os olhos do rapaz tornavam-se afoqueados, com nervuras de sangue, e por muito que os companhei-

ros, por uma questão de brio, se esforçassem para acompanhar o ritmo doido das suas ceifadas, era ainda o vadio a seguir em frente, como uma cunha apontada ao coração da seara. (Namora, 1987, p.153).

Não obstante a má vontade do narrador, o vadio era só a aparência externa de Barbaças. Por dentro, já era outro homem, que se manifestava externamente através dessa loucura mansa pelo trabalho, como se fosse um selvagem. Mas não se tratava nem de uma coisa nem de outra. Nem de selvageria nem de loucura. Trata-se da paixão pela terra levada às últimas consequências, num jogo amoroso febril, como essa “cunha” no meio do texto deixa indiciar. Enquanto para os outros tudo é sacrifício, para Barbaças é jogo sexual, é posse da terra, que se entrega a sua virilidade.

Mas, além do dinheiro para a burra, é preciso ainda ajudar Loas em sua colheita, pois, como se sabe, ele é mais de conversa do que de trabalho. Assim é que ao fim de uma tarde, “desfigurado da poeira da planície, e com os braços tão hirtos e o rosto tão ansioso que parecia esperar uma condenação” (Namora, 1987, p.156), Barbaças reaparece na courela de Loas. Este, louco por uma conversa, recebe Barbaças como se nada tivesse acontecido. Coração bom que é, já perdoara também ao malandro do Vierinha, agora presença habitual na propriedade, coisa que deixa Barbaças inquieto, pois já sabe que Vierinha é uma espécie de encarnação do mal, que se manifesta na sua retórica amoral

Sem muita conversa, Barbaças, sozinho, começa sua segunda jornada, que Vieirinha, com sua barriga

monumental, não consegue nem segurar a foice como se deve. A fúria pelo trabalho é a mesma: “sem esperar por ajudas, quando os companheiros [Loas e Vieirinha] assomaram à extrema da courela já ele tinha uma braçada de espigas ceifadas” (Namora, 1987, p.163).

E é assim até o fim da colheita. Sem reclamar de nada ou sequer aparentar cansaço, Barbaças expia sua culpa na dupla jornada de trabalho. Finda a colheita, ele cumpre sua promessa. Devolve a Loas todo o dinheiro que tinha desperdiçado. E a burra tão sonhada finalmente é comprada. A prosperidade não é mais uma fantasia de Loas; é uma realidade. A courela volta a sua antiga paz — até que o demônio do Vieirinha apareça com a conversa da lepra da burra. Mas aí já é outra história!

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Cleonice. “O trigo e o joio”, de Fernando Namora. IN: _____. Estudos de literatura portuguesa. Lisboa: INCM, 1985.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUNCAN, James. *A paisagem como sistema de criação de signos*. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

NAMORA, Fernando. *O trigo e o joio*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1987.

Mas esse quase esquecimento do primeiro plano é apenas ilusório, posto ser presença obrigatória no olhar lateral, o que ocasiona, por contraste, um gigantismo das figuras: quanto mais olhamos pela janela, mais vemos as figuras no interior do palácio.

PAISAGENS EM MIGUEL TORGA E MANUEL DA FONSECA

Um dos aspectos que mais atrai minha atenção quando olho com cuidado para o quadro *Nossa Senhora do Chanceler Rolin*, do pintor flamengo Jan van Eick, é o que se poderia chamar de “laicização” do mundo: Deus e sua *entourage*, lentamente, mas de modo definitivo, começam a ceder o centro do quadro para interesses, digamos, mais terrenos.

Nesse caso, aliás, duplo interesse, pois van Eick põe frente a frente, no mesmo plano, e o que é mais espantoso, ocupando praticamente o mesmo espaço, as figuras do Chanceler e da Virgem, com o menino Jesus ao colo. Contrito, o Chanceler olha fixamente para a Virgem, que tem os olhos baixos, enquanto o Menino parece abençoá-lo. Tirante o fato de o pintor apenas cumprir ordens, pois está sendo pago para isso, nunca deixei de pensar, desde que vi a pintura pela primeira vez, que esse encontro do céu com a terra gera uma tautologia perfeita: o hu-

mano ali está porque é divino ou é o divino que está porque é humano?

Absolvido por Jesus de corpo presente, tendo como testemunhas a Virgem e o anjo que a acompanha, o Chanceler, que serviu no cargo ao Duque de Borgonha por mais de quarenta anos e, dentre outras coisas, além de se divertir esmagando revoltas camponesas, foi acusado de vender Joana d'Arc aos ingleses, deve ter visto seu poder bastante ampliado com sua astuciosa estratégia de marketing político-religioso. Se já era tão influente enquanto vil mortal, que dizer depois dessas intimidades com o sagrado?

Mas não é desse primeiro interesse que quero tratar, senão do segundo, daquilo que bem se poderia chamar do encontro do humano e o divino com paisagem ao fundo. Com efeito, como ensina Alain Roger (*apud* Claval, 2004, p. 14), com a descoberta da perspectiva, a janela foi, em suas palavras, “a invenção decisiva na história da paisagem ocidental”, pois propiciou ao artista a criação de outro quadro dentro do quadro — o do primeiro plano e os outros, de planos infinitos para além dele, que, literalmente enquadraram o mundo. Nunca mais, por obrigação, a pintura ficaria restrita a quatro paredes.

É o que se pode ver em van Eick, um de seus inventores. Voltemos ao quadro. No primeiro plano, como já disse, estão o Chanceler Rolin e a Virgem Maria num *tête-à-tête*, mediado pelo Menino Jesus. O espaço vago entre as três personagens, contudo, como que obriga o olhar do espectador a transitar por ele, passando através da janela central, para de-

ter-se apenas no enevoado do horizonte, por não ter mais para onde ir. Mas é tanta coisa para ver que, por momentos, quase esquecemos do primeiro plano, contabilizando pormenores: são crianças entre pavões nos jardins do palácio; mais além, as curvas sinuosas do rio, sobre o qual uma ponte regurgita de gente como em dia de festa. E, dos dois lados do rio, os edifícios da cidade, também eles plenos de gente. Tudo contrastando com as montanhas e seus vinhedos.

Mas esse quase esquecimento do primeiro plano é apenas ilusório, posto ser presença obrigatória no olhar lateral, o que ocasiona, por contraste, um gigantismo das figuras: quanto mais olhamos pela janela, mais vemos as figuras no interior do palácio. Era pedir demais ao pioneiro que fizesse diferente.

Pouco tempo depois, porém, Giorgione, que nasceu menos de quarenta anos após a morte de van Eick, dada em 1441, já tinha resolvido o problema. Em sua *Tempestade*, as figuras humanas, se bem estejam em primeiro plano, são meros figurantes da paisagem, a testemunharem a força da natureza na forma de uma tempestade a aproximar-se, numa batalha entre trevas e raios, pondo o pastor em estado de alerta, como a advertir a mãe que amamenta o filho. Com Giorgione e sua inversão, a paisagem ganhou autonomia. E a partir daí passou a valer por si mesma.

Todavia, antes de avançarmos para a definição de paisagem como invenção, vale a pena antecipar que, por ser apenas isso, essa paisagem de van Eick, até hoje, suscita polêmica entre os entendidos acerca de qual cidade ela representaria. Acalorados debates

entre *experts* não chegam à conclusão se se trata de Maastricht, Liége, Utrecht ou Antum, para ficarmos com as mais cotadas.

Como nunca suspeitei que Machado tivesse querido ocupar o nosso tempo precioso apenas para discutir se Capitu havia ou não traído Bentinho, uso o mesmo argumento para a questão aqui apresentada: se van Eick quisesse ter sua paisagem identificada, certamente ele teria fornecido pistas para tal, pois pistas não deveriam faltar. Quanto a mim, não era nesse realismo rasteiro que sua concepção de paisagem ancorava, senão — não se tome a palavra em seu sentido primeiro — no desenho de uma matriz, a partir da qual se oferecia uma imagem do mundo em miniatura. Mas nada mais que isso: uma imagem em escala reduzida, que supõe escolha de ângulos, investimentos simbólicos e afetivos no recorte feito, o qual, por essa razão, fala tanto de si quanto do sujeito que o recortou.

Se as artes visuais deram a ver as paisagens, a literatura, muito antes delas, já as faziam vivas na imaginação dos leitores. Pelo menos desde Hesíodo e sua Idade de Ouro, o Ocidente sonha com paraísos terreaux, que permitam o encontro final do homem consigo mesmo, reconciliado no apaziguamento propiciado pelo *locus amoenus*. Ao som de flautas de pastores, sob “aves de mil cores/ [que] adejam entre Zéfiro e Amores” — como ainda cantava no início do século XIX, o suspeito Bocage (1982, p.23) que parecia não acreditar muito em tanta felicidade —, finge-se a vitória da alegria sobre a dor, sobre a inconstância, sobre o desconcerto do mundo, sobre a fome insaciável do desejo, que nos faz esses

bichos tão estranhos que somos, querendo sempre o que não podemos ter – apenas para desejar mais quando o conseguimos. E, vitória das vitórias, sobre a morte, como queria Ricardo Reis, aquele árcade ainda mais deslocado no tempo, inventado por Fernando Pessoa (1974, p.275) sempre tentando convencer os outros e a si mesmo de que “só nós — ó tempo, ó alma, ó vida, ó morte - /mortalmente compramos / ter mais vida que a vida”.

E, não obstante a urbanização acelerada, que invadiu a paz rural em todos os seus cantos, não obstante o gigantismo das grandes metrópoles, a matriz mantém-se viva e forte. Lá está ela nas chácaras e sítios no entorno das cidades, onde se respira ar puro nos “feriadões”; lá está ela no jardim ou no parque, espremidos ambos entre os blocos monumentais de cimento armado; lá está ela pendurada nas jardineiras dos edifícios modernos. E quando já não houver lugar para o jardim, para o parque ou para a jardineira, minúsculos que sejam, lá estará ela, em meio à aridez do asfalto e do cimento armado, no nome dos edifícios e conjuntos habitacionais, como a flor no asfalto de que falava Drummond. Ali, *o recanto dos pássaros*, imenso conjunto habitacional, onde nem uma única folha de grama será permitida nascer. Ao lado, ainda maior, ainda mais árido, as *colinas das flores*. E, mais adiante, *o bosque das azaléias*. Porque assim é que são as coisas: cercado pela cidade, o *lócus amoneus* saiu da vida para entrar na memória.

Da invenção pela literatura e da visualização pelas artes plásticas, a paisagem ganhou tanta naturalidade que passou a ser tratada como se um objeto

natural fosse. Veja-se — utilizo a definição colhida por Paul Claval (2004, p.15) — como a define o *Petit Robert*, um dos mais importantes dicionários da língua francesa. “Paisagem” diz o verbete, “é qualquer parte de um *pays* que a natureza apresenta a um observador”.

Analisemos a definição. Para tanto, destaquemos as palavras “natureza” e “observador” a fim de compreender a relação proposta entre elas. Note-se que é a primeira a *apresentar* a paisagem ao segundo. Mestre de cerimônia, a natureza toma o dócil observador pela mão e, num gesto largo, descortina a paisagem a sua frente. Este, passivamente, recebe o pacote, pronto e acabado, sobre o qual, além de não ter interferido em sua constituição, não tem qualquer poder para modificá-lo, pois não há possibilidade de intervenção. Olhe de onde olhar, recorte o que recortar, escolha o que escolher, a paisagem será sempre a mesma, uma vez que ela lhe é *apresentada* pela mãe-natureza, ela própria fonte e decifradora de sua floresta de símbolos.

O *Petit Robert* transformou um sujeito de gostos, desejos e vontades próprios numa **tabula rasa**, mero vasilhame onde se despeja um conteúdo. E não parece nem um pouco interessado em recuperá-lo.

Mas, felizmente, há definições mais atuais. Basta, por exemplo, consultar o Houaiss (2001) — e não podemos negar que mais uma vez a Europa se curva diante do Brasil — para encontrarmos definição bem mais coerente com os nossos tempos. Segundo ele, paisagem é qualquer “extensão de território que o olhar alcança num lance”. Como se vê, já é muito boa definição, entretanto, como se insa-

tisfeito com a concisão excessiva, o dicionário traz uma segunda entrada, ampliando a primeira: paisagem é um “conjunto de componentes naturais ou não de um espaço externo que pode ser apreendido pelo olhar”.

De fato, chegamos assim ao que nos interessa. Paisagem é “território”. É “componente natural ou não”. Já na primeira parte dessas definições, avança-se muito em relação ao *Petit Robert*. A natureza cedeu espaço à intervenção humana, pois território é natureza somada à ação do homem sobre ela. Ademais — e aí avança-se muito — a paisagem tanto pode ser um componente natural, como pode não ser. Nesse último caso, a natureza pode ceder em definitivo seu lugar ao humano, que constrói ele próprio a paisagem, para depois admirá-la.

O mais importante, contudo, está na segunda parte das definições, no que se refere à apreensão do olhar. A paisagem não é apresentada ao olhar, como acima se fez crer; bem ao contrário, é ele que a autoapresenta, ao selecionar o ângulo de visão, de modo a compor, em retalho, uma imagem em escala reduzida do mundo, emoldurando-o. E a moldura do retalho é feita por um sujeito histórico como um investimento simbólico e afetivo no qual se misturam valores, gostos, desejos, crenças e convicções. O resultado disso é que, o visto, é menos o que é dado a ver que aquilo que se quer ver, ou, mais ainda, aquilo que se pode ver.

A paisagem, portanto, em vez de ser uma dimensão naturalizada do mundo, é, como quer Duncan (2004, p.106), um texto, através do qual “um sistema social é transmitido, reproduzido, experimenta-

do e explorado”. Assim, ante uma paisagem, nunca estamos apenas olhando para ela, senão perguntando, com o olhar, o que ela significa. E são muitas as cadeias de significação que uma paisagem pode apresentar, porque, talvez como nenhum outro sistema de signos, ela indicia, como num palimpsesto, os rastros do humano, ainda muito tempo depois de “desaparecidos seus empreendimentos”, com diz Paul Claval (2004, p.47), pois, tantas sejam as mudanças sociais, tantas serão as paisagens a oferecer indícios dessas passagens. Criação humana, a paisagem cria estatuto de realidade através do olho que a lê.

Mas, ensina o mesmo Claval (2004, p.49), a paisagem é também “lugar de pertencimento, de reconhecimento e de confirmação de identidade”. Não é à toa que tanto se fala em desterritorialização e nomadismo nas análises contemporâneas. E com razão, porque obrigar o homem, seja qual for o motivo, a privar-se de sua paisagem talvez seja a maior violência que se possa cometer contra ele. Portanto, paisagem não é só aquela do cartão postal, atrás da qual viajam as hordas de turistas. É também o lugar onde se nasce, vive-se e morre-se, ainda que não o tratemos como tal.

Essa familiaridade com a paisagem — e aí voltamos ao *Petit Robert* — produz um desastroso efeito de naturalização. Quanto mais imerso na paisagem, tanto mais difícil para o homem compreender as teias de significação em que está enredado. Para ele, tudo parece natural, tudo parece o mesmo desde a origem dos tempos, quando não resultado da vontade de Deus — aspecto, aliás, facilmente compreendido

pelos de fora, aqueles que a veem pela primeira vez. Se a paisagem é lugar de espanto e admiração; é também lugar de sofrimento e maldição.

Por isso, podemos dizer que há paisagens e paisagens. Há o *locus amoenus* para deleite dos olhos e o *locus horrendus* para a desgraça dos desvalidos. Ou, nos termos de Raymond Williams (2011), a pastoral e a anti-pastoral. Se bem a primeira, ao longo dos tempos, tenha tido bem mais prestígio que a segunda, esta nunca deixou de insolentemente perturbar a assepsia apolínea dos bucólicos paraísos terreaux. Ainda no século XVIII, o poeta inglês George Crabbe (apud Williams, 2011, p.29) dizia que “a verdade, ainda que expressa em poesia/ é que campeia nas aldeias a agonia”.

Ambos os tipos de paisagens sumarizados acima podem ser encontrados tanto em Miguel Torga quanto em Manuel da Fonseca, dois dos mais significativos autores portugueses do século XX, não obstante a distância que os separa nos planos geográficos, estéticos e ideológicos, pois, como se sabe, Torga, originário da *Presença*, nunca aceitou completamente os postulados do *Neo Realismo*, movimento integrado por Fonseca, do qual era figura de proa. Apesar disso, o primeiro, escrevendo sobre seu Trás os Montes, e o segundo, sobre seu Alentejo, aproximam-se na composição de paisagens, nas quais homem e natureza parecem fundidos numa unidade, como se um não pudesse ser sem o outro e vice-versa, num calvário de agonias em meios às belezas da montanha e da planície. Um rápido inventário ilustrará o que se diz. Começemos por Torga e sua pastoral.

Leia-se a abertura do conto “Um filho”, de *Contos da montanha*:

Contemplado do alto da Mantelinha, o mundo parece tudo menos um vale de lágrimas. Em Janeiro, então, quem não é cego de alma e, de lá, vê tudo em redor coberto de neve pura, mesmo que seja pastor e tenha o gado na loja morto de fome, acaba por acreditar que a terra foi gerada só para ser possível uma brancura assim. (Torga, 1996, p. 75)

Antes de tratar rapidamente da paisagem, situemo-la no conjunto da história, para facilitar a vida do leitor. Rebel, o protagonista, vive nesse cenário. Um (a expressão é involuntária) belo dia desce a Provezende, casa-se com Júlia e a leva para a Mantelinha. Apesar das pragas do pai da noiva, a vida do casal é uma maravilha, que vai se completar com a chegada de um filho.

Mas como fazer o parto em lugar tão belo, mas tão distante e deserto? Rebel desce aflito a Provezende na noite do parto, mas não encontra apoio em ninguém. O sogro destampa-lhe um monte de ressentimentos; a parteira, que não por acaso se chama Joana Pedra, recusa-se a acudi-lo, tratando sua ansiedade como aflição de marinheiro de primeira viagem. Atordoado, sozinho, Rebel volta para casa.

À medida que começa a subir a montanha, o desespero vai se transformando em convicção de que tudo estará bem na mágica da enunciação da palavra “filho”, pois, diz o narrador, “a palavra e o significado dela tinham tal nitidez, tal simplicidade que não conseguia partir dali para sua aflição” (Torga, 1996, p.81).

“Culpado e vencido”, todavia, por voltar sozinho, aproxima-se da casa, amedrontado com tanto silêncio. Que tinha sua razão de ser, pois dormiam inocentemente Júlia e o filho, que, no outro dia,

“o acordou cedo a gritar com a mesma fome do gado (...) e o fez dizer à mulher, depois de pegar nele ao colo e de olhar da janela o mundo outra vez coberto de sonho: — Nem há riqueza como a nossa, Júlia”. (Torga, 1996, p. 82)

Não vale a pena entrar nos pormenores do simbolismo da montanha tal como concebida por Torga, e já exaustivamente estudado. Mas não há como abandoná-lo de todo. E é o próprio narrador que nos obriga a fazê-lo, pois diz logo a seguir à abertura do conto que o “Rebel era a fraga cimeira da Mantelinha, lavada todos os dias pelo bafo do céu”. E mais, que “Provezende fica nos fundegos da Ribeira, aonde até o ar chega por favor. De forma que não podia de nenhum modo ter olhos para tamanha claridade”. (Torga, 1996, p. 75)

Dois aspectos chamam de imediato a atenção. O primeiro é o de que “Rebel era (grifo meu) a fraga cimeira da Mantelinha”, com o que se diz que o personagem não apenas vivia ali, mas, fundido com a montanha, ele é já um pedaço dela — verdadeiro Adamastor ao modo de Torga. Dimensão que nos faz voltar à ideia da paisagem como pertencimento, aqui levado ao extremo, uma vez que não se sabe onde uma começa e o outro termina.

O segundo aspecto é o fato de Rebel/Fraga ser lavado/a pelo bafo do céu, em oposição a Provezen-

de, “onde o ar chega por favor”. Portanto, é de dois mundos opostos, um do alto outro do baixo, um da luz outro da treva, que trata o conto de Torga, mundos que se apresentam como puro o primeiro e impuro o segundo, daí a incapacidade de Provezende, com sua mesquinhez e indiferença pela vida, de mirar a claridade da Mantelinha, reservada para os puros e inocentes de coração, como Júlia, resgatada dos fundegos infernais pelo seu Orfeu atabalhado. E “fundego”, convenhamos, é palavra forte e desdenhosa o bastante para pôr o inferno em seu devido lugar.

A paisagem que abre o conto, pois, antecipa seu desfecho: em lugar assim, onde o branco impera, imperam também a pureza, a inocência e a vitalidade, refletidas na nitidez dessa brancura, contra a qual a dor nada pode. O filho, então, pode bem nascer sozinho nessa paz que a brancura ensina, posto ameaça ali não existir, de modo a tornar completo o quadro dentro do quadro, mostrado no final do conto. Como uma *Nossa senhora do Chanceler Rolin* dos pobres, que mais se assemelha ao cenário da manjedoura onde nasceu Cristo, a janela referida no final do conto abre-se para “o mundo outra vez coberto de sonho”, estabelecendo uma unidade entre o interior da casa e o mundo de fora. Completo em si mesmo, esse mundo não precisa de mais nada.

Sabedor, contudo, de que simbolismos fáceis pendem perigosamente para a pieguice, Torga — não tivesse ele escolhido esse nome para se auto nomear! — nunca se esquece da escassez da montanha, como se sua pastoral fosse apenas rápida incursão no anti-pastoralismo. O mundo, diz-nos o narrador,

é uma vale de lágrimas, que, por vezes, pode não parecer. Mas, se soubermos olhar pelas janelas da alma, esse mundo da escassez e da fome, vez por outra, pode ser desmentido pela beleza em estado puro de brancura. E o será com tanta força e veemência, que até a escassez, ainda que esteja ali pertinho na loja, pelo menos até o próximo verão, pode adormecer sob seu manto branco, sem ter seu sono interrompido.

Mas, infelizmente, esse mundo da escassez é bem mais estado de vigília que de sono. Daí que as paisagens em Torga somem bem mais no campo da anti pastoral. Leia-se, por exemplo, a abertura do conto “A Ressurreição”:

Não há em toda montanha terra tão desgraçada e tão negra quanto Saudel. Aquilo nem são casas, nem lá mora gente. São tocas com bichos dentro. (...) Os homens cavam de manhã à noite, as mulheres parem quantas vezes a Virgem Maria quer, os rapazes e as raparigas vão com o gado... (Torga, 1996, p.67)

Como se vê, branco e negro são palavras definitivas quanto às paisagens de Torga. Se a pastoral se constrói pela primeira, a segunda é responsável pela anti pastoral, embora nem sempre em seus significados convencionais, pois negro, quase sempre, apresenta o sentido de inocência e pureza, do mesmo modo que branco. É o que ocorre na paisagem acima selecionada. Desgraçada e negra, a terra faz seus habitantes também negros e desgraçados, vítimas da fatalidade de ali habitarem, o que os transformam em inocentes e puros, bichos que são, alheios a sím-

bolos e ritos da cultura e, por isso, alvos fáceis da maldade humana, representada no conto pelo clero, que vive a ameaçar os bichos de Saudel com o fogo do inferno, com se estes fossem capazes de compreender tão complexas alegorias.

Por essa incapacidade, vista como pecado pelo clero, é que uma encenação de endoenças em Saudel acaba quase por repetir a Ressurreição de Cristo, com a morte a rondar a vida de um inocente, numa narrativa com um crescendo dramático que faz desse conto uma verdadeira obra-prima.

Escolhidos para a representação, os “atores”, repentinamente, viam-se todos transfigurados, já nenhum seguro de sua própria realidade. (...) cada qual, a tomar conta e a experimentar os adereços que lhe pertenciam, sentia-se realmente outro, por fora e por dentro (Torga, 1996, p.69).

Nenhum espanto que tenha sido assim, afinal, agora já não são os bichos negros e desgraçados de Saudel, mas Centuriões, Madalenas e Cristos redivivos, vivendo vidas reais, distantes da ficção, prática vedada a bichos, coisa, aliás, que só os padres de Saudel parecem não compreender nem se importar. Vivendo em sua carne história tão comovente, de ódio, amor, tortura e morte, não espanta que os de Saudel acabem por odiar, amar, torturar e matar. Esse é o resultado de fazer bicho imitar gente.

E aqui, na anti pastoral, os bichos de Torga podem bem se encontrar com os de Manuel da Fonseca, pois, na montanha ou na planície, parecem condenados a essa condição. Leia-se a introdução do conto “Campaniça”, de *Aldeia Nova*:

Valgato é terra ruim.

Fica no fundo de um córrego, cercada de carrascais e sobreiros descarnados. O mais é terra amarela, nua até perder de vista. Não há searas em volta. Há a charneca sem fim que se alarga para todo o resto do mundo. E no meio do descampado, no fundo do vale tolhido de solidão, fica a aldeia de Valgato, debaixo de um céu parado.

Valgato é uma terra triste. (Fonseca, 1978, p.9).

Como se vê — e o verbo deve aqui ser tomado em seu sentido literal — a paisagem de Fonseca é circular, seja nessa apresentação, seja no conto inteiro. Estruturalmente, sua descrição (da paisagem, entenda-se) inicia-se com um parágrafo exíguo e seco de apenas quatro palavras, tão seco e exíguo como Valgato, e finda do mesmo modo, com outro parágrafo de quatro palavras, no qual o “ruim” do primeiro é substituído por “triste” no segundo. E essa circularidade estrutural é homóloga da circularidade infinita da planície, que não aponta para lugar nenhum, tão monótona é sua extensão. O máximo de mudança que ela pode apresentar é alternância entre o ruim e o triste. Não se pode dizer que já não seja uma mudança.

Depois da apresentação de chofre de Valgato, ou melhor, depois da sua condenação sem defesa, que deixa o leitor a se perguntar do porquê de tanta ruindade, o narrador, como se estivesse a dar pinceladas numa tela, começa a justificar sua tese. E em mais quatro períodos, esses um pouquinho mais longos que o primeiro, temos a descrição da paisagem. Com efeito, lidos os quatro períodos, não há como discordar do narrador e de sua tese, pois, pedaço a pe-

daço, vamos montando a imagem da desolação e do abandono em meio aos quais Valgato leva sua ruim e triste vida.

A viveza da descrição ou, se quiserem, da pintura, dinamiza a imagem a ser construída na mente do leitor. Quase se pode ver Valgato contorcendo-se em meio ao cerco dos carrascais, como a escapar do sufocamento, perseguido pela fantasmagoria desses sobreiros descarnados, a assombrar a pobre aldeia. E, depois, é essa terra amarela, em sua nudez inapelável, fonte de monotonia e alucinação — e bem poderíamos, se fosse o caso, traçar paralelos entre esse amarelo e o negro de Torga, para descobrir que nenhuma tem a ver com o que habitualmente se espera dessas cores. E se Valgato liberta-se do cerco do Carrascal e da assombração dos sobreiros é para cair na solidão descampada da charneca, como o sertão de Guimarães Rosa, do tamanho do mundo, onde sequer se encontra marca do humano. De fato, de tão grande, de tão igual, de tão monótona, de tão estéril, de tão desolada, é paisagem, se bem estejamos diante de paradoxo total, para não se ver. É o que pergunta o narrador:

Para que serve ver? Anos e anos a olhar o descampado, os olhos cansaram-se de ver sempre o mesmo. A vista dos homens de Valgato é um sentido embotado. Há uma névoa cobrindo-a, mesmo de dia com o céu esbranquiçado e o lume do Sol tremendo no ar. (Fonseca, 1978, p.10)

Como na cegueira branca de Saramago, os homens de Valgato estão cegos de tanto ver, porque,

ver o mesmo, sempre e sempre, é um não-ver. E, se se diz não-ver, diz-se de um tipo especial de cegueira, menos dramática, mas não menos pior que aquela da metáfora do autor de *Memorial do Convento*, pois a paisagem, tal como a definimos na primeira parte do texto, perde sua razão de existir, uma vez que ela é tão-somente produção do olhar. Sem um olho que a recorte e a construa na disposição e significado de seus elementos, ela não existe.

E é exatamente isto que se dá com os homens de Valgato: a eles foi vetada a condição de construir paisagens, vale dizer, condição de produzir significados que organizem e orientem seu estar no mundo, de modo a garantir pertencimento, reconhecimento e confirmação de identidade. Proibido disso, não resta ao homem muito mais que sua animalidade, bem definida no acréscimo do narrador, ao dizer que “só o tino e, como diz o Venta Larga, só o cheiro, são capazes de orientar” (1978, p10). Sem a visão, há que desenvolver outros sentidos, aqueles mais comuns aos animais, desenvolvimentos, no caso, que o apelido da personagem diz por si mesmo, no avantajado do órgão, crescido em função do excesso de trabalho que passou a realizar.

Nessa animalidade, seja branca, negra ou amarela, os homens de Torga e de Fonseca se encontram — todos emparedados em suas anti paisagens, seja na montanha, seja na vastidão da planície sem fim.

REFERÊNCIAS

BOCAGE. *Poemas escolhidos*. São Paulo, Cultrix, 1982 (seleção, prefácio e notas de Álvaro Cardoso Gomes).

CLAVAL, Paul. *A paisagem dos geógrafos*. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LINGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

DUNCAN, James. *A paisagem como sistema de criação de signos*. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*. Lisboa: Forja, 1978.

GIORGIONE. *Tempestade*. In: *Gênios da pintura*. São Paulo: Abril cultural, 1969, vol. II.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1974.

TORGA, Miguel. *Contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

VAN EICK, Jan. *Nossa senhora do Chanceler Rolin*. In: *Gênios da pintura*. São Paulo: Abril cultural, 1969, vol. I.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade — na história e na literatura*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

DE MEDIAÇÕES E SUBALTERNIDADES: O LUGAR DE MIGUEL TORGA E MANUEL DA FONSECA

A literatura sempre serviu a muitos senhores. Mas nunca a tantos como agora, nesses tempos de modernidade tardia, como prefiro chamá-los, com a ajuda de Anthony Giddens, tempos esses, segundo ele, caracterizados pela frustração das grandes promessas não realizadas pela Modernidade, que prometeu — mas não cumpriu — o paraíso na terra, onde todos poderiam realizar seu sonho de felicidade e abundância, independente do “ismo” de plantão, que todos, cada um a seu modo, garantiam vida farta, fosse o capitalismo, o socialismo, o comunismo, o anarquismo e ainda outros menos prestigiados. Por volta da segunda metade do século passado, assim perceberam os estudos de cultura, cansados de esperar pela divisão do bolo, que cresceu muito para muito poucos, os excluídos da festança começaram a lutar em busca de sua própria fatia, aí incluída sua fatia de literatura. Nada mais

de esperar pelos desfechos das grandes narrativas. A vida é aqui e agora, com as narrativas possíveis do mundo real, independente de quão artísticas elas sejam.

No campo que nos diz respeito, por exemplo, a tensão se instalou de vez. São tantos os modos de conceber literatura hoje em dia que boa parte da antiga comunidade leitora simplesmente se recusa a considerá-los, ao sentir seu território ameaçado por um conjunto de vozes nunca antes ouvido, por um conjunto de corpos nunca antes visto, por uma intensidade de desejo nunca antes pressentida em textos que se dizem e se querem literários – e não menos que isso. São negros, gays, lésbicas, índios, populações periféricas, trabalhadores rurais, prisioneiros, migrantes, e tantos outros grupos, que nem eu mesmo sei declinar, produzindo o que eles chamam de literatura para tratar de afirmação de identidade, de pertencimento, de visibilidade, sem se importar se tal prática atende a rigores canônicos ou se obedece a ditames da tradição ou segue a cartilha do que o mestre mandou.

Vozes secularmente silenciadas, os sem-literatura cansaram-se de ser apenas personagens, quase sempre secundários, para tornarem-se autores e fazer falar a voz de seus sofridos corações. Como que, de repente, tomaram papel e caneta da mão de seus representantes e começaram a representar a si próprios, eliminando a instância da mediação. Não mais personagens; autores.

Há quem torça o nariz para eles, com desprezo, acusando-os de serem os responsáveis pelo enterro da alta literatura, que nunca mais será a mesma de-

pois da barbárie. Eu, pelo contrário, penso que a literatura está cada vez mais viva, pois, como diria Gilberto Gil acerca da música, de todas as formas de fazer literatura, eu prefiro todas. Que cresçam e floresçam, pois, essas outras formas de fazer literatura, que, quanto a mim, tudo cabe no banquete das palavras.

Isto posto, devo dizer que, embora atento ao fenômeno, me interessa, histórica e literariamente, a geração que, antes disso, chamou a si a responsabilidade da mediação, quando esses grupos ainda não tinham voz nem vez. Refiro-me a um Graciliano Ramos, a um Jorge Amado, a um Guimarães Rosa, a um Miguel Torga, a um Alves Redol, a um Manuel da Fonseca, e tantos outros que não cabem no espaço da comunicação. Porque, ousa afirmar com todas as letras, autores como eles viveram e escreveram apenas para isto: para dar voz a quem não a tinha. Para dar visibilidade a corpos invisíveis. Para dar humanidade a seres que mais pareciam animais, numa escrita em que se fundiam ética e estética. Não tenho dúvida que estariam felizes com alguns poucos de seus personagens transformados agora em autores. Mas ainda há vastas multidões relegadas à invisibilidade e ao silêncio. E há mesmo aqueles, abaixo do rés-do-chão da vida, tão à margem de tudo, que já não se encaixam em nenhum grupo social. A sua subalternidade é tão espantosa que deles se poderia dizer que são subalternos dos subalternos. Enquanto houver homens assim, e os tempos correntes não parecem nada promissores em relação a eles, a literatura desses outros homens será necessária, oportuna e atual. Por isso gosto tanto deles.

E é por isso que vou falar deles e de sua velha literatura, em vez dos novos e de suas novas literaturas, porque estas, pelo menos em parte, não seriam o que são sem aquelas. Sem o esforço desses homens, não hesito afirmá-lo, a diversidade que temos hoje em literatura não seria exatamente o que é, pois boa parte do que é deve-se ao compromisso desses autores com os esquecidos, desvalidos e deserdados do mundo, que só ganharam o estatuto de gente na mediação de sua escrita. Vou mostrar rapidamente a seguir como eles o faziam.

Por questão de tempo, vou ater-me apenas a dois autores portugueses, Miguel Torga e Manuel da Fonseca, para mostrar como ambos têm interesses convergentes, não obstante os modelos estéticos e ideológicos que defendiam. Aspecto que, aliás, manda por terra muitos dos clichês com que é tratado o Neorrealismo, na sua opção preferencial pelos pobres, opção que tanto incômodo causou (e ainda causa) a determinadas concepções literárias. Vistas de perto, as diferenças ideológicas praticamente se anulam, avultando a dimensão humana das personagens, que se esconde, por exemplo, na aparência de um ladrão que vai roubar uma igreja ou de um bêbado que apesar de ter dinheiro não pode comprar um copo de vinho num clube de grãfinos. Imersas num mar de pobreza, que os empurra para soluções extremas, as personagens de Torga e de Fonseca estão sempre no limite entre instinto e razão. Encher a barriga é o que os move, mas a par disso move-os os mais complexos sentimentos humanos de alívio e culpa, de coragem e medo, de egoísmo e solidariedade, de bondade e crueldade, enfim humanos, demasiado humanos.

É isso que se pode ver, por exemplo, no conto “Um roubo” de Torga. Faustino, apesar do nome, é dos sujeitos mais azarados do mundo. O tempo é de inverno rigoroso, com a fome batendo à porta. As possibilidades são poucas. Na aldeia, o único habitante com dinheiro é Albertino; mas, diz o narrador, além de forte como um touro, dorme abraçado a uma espingarda de grosso calibre. A incursão por aldeias vizinhas não é bom projeto, pois ainda estão vivas as marcas das cinco costelas quebradas numa dessas tentativas, além dos dias de cadeia que sofreu em outra, quando teve que ouvir do delegado que, se ali voltasse, seria de imediato encaminhado para a Penitenciária, de onde nunca mais sairia.

Já pensara, vencido todos os escrúpulos de bom cristão, em assaltar a capela da Senhora Saúde, mas a mulher que, diante das dificuldades, já se conformara em ter um marido ladrão, achou que era ir longe demais. E o dissadiu. Contudo, numa noite de desespero, “depois de um caldo que nem a cães”, e a mulher, “sem migalha de pão na arca e sem pinga de azeite na almotolia”, como informa o narrador, o projeto voltou com força à mente de Faustino, que, após um longo mergulho em si, acabou — chame-mos outra vez o narrador — “por semear a boa semente na terra podre dos últimos escrúpulos”.

A mulher, ainda com o resto de escrúpulos que Faustino já vencera, reagiu mais uma vez: que não, que era ultrapassar a fronteira final, onde o limite do humano confina com o da besta. Mas Faustino já não lhe deu ouvidos. E a mulher, incapaz de persuadir o marido, recolheu-se a si mesma, o olhar vazio, como se já não estivesse mais ali. Sozinho,

Faustino decidiu-se pelo assalto, impulsionado pelas contas que fizera. A julgar por elas, as doações feitas pelos fiéis, montariam à casa dos cem mil réis, dinheiro que garantiria a sobrevivência do casal por todo o inverno.

A noite era de horror: “o temporal bramia pela aldeia fora. Ouvia-se a nortada a pregar nos braços do castanheiro e as bâtegas a cair nas estrumeiras encharcadas. Um toró de repassar fragas” (Torga, 1996, p. 30). Lutando, pois, contra dois horrores, o de fora e o de dentro, um em recíproca extensão do outro, Faustino seguiu. Bem que podia ter aprendido com o trágico sinal que recebeu ao passar ao lado da cova de Joaquim Teodoro, malandro das cartas, assassinado por uma de suas vítimas, cansada de ser roubada por ele em mesas de jogo. Mas a fome falava mais alto que a prudência.

A capela como que esperava por ele. Sem trancas na porta, não foi difícil chegar ao seu interior. E sem perda de tempo, que o olhar dos santos parecia condená-lo, foi direto à caixa de esmolas. Para seu desespero, entretanto, não havia ali um único vintém. Se outro ladrão não tivesse chegado antes dele, só podia ser coisa do avaro do Padre Bento. Perdido por um pecado, perdido por mil. Era — o sacrilégio está até mesmo no nome — verificar o sacrário, a Senhora haveria de compreender. Mas nada no sacrário também. Nem na sacristia. Nem em qualquer outro lugar. O desespero tomou conta de Faustino, que blasfemou contra céus e terras diante de tamanha injustiça com um pobre, que nem ali encontrava o mínimo necessário para seguir vivendo. Que deuses e santos e anjos são esses afinal? E

Faustino só tinha como resposta a mudez impassível das imagens. Que, de espantadas no começo, diante de tamanha ousadia, agora pareciam apiedadas de tanto infortúnio. Entre raiva e humilhação, resta a Faustino fazer o caminho de volta a casa.

Como se o castigo já houvesse começado, “o temporal redobrou de fúria. A atravessar o adro (...) é que via bem como a escuridão era cerrada e como a chuva lhe trespassava o corpo” (Torga, 1996, p.35). Invadido pelo horror de fora, como se paisagem e ator fossem uma só coisa, já quase pela manhã, conseguiu chegar a casa. Envergonhado, frustrado, culpado, nem se dirigiu à mulher, que permanecia do mesmo modo quando partiu, sem ainda ter regressado a si, se é que isso ainda fosse ocorrer. Como se não a visse, meteu-se na cama, batendo os dentes de frio.

Seis dias de febre depois, estava desenganado. Se, como diz o narrador, já não se podia salvar o corpo, que pelos menos se salvasse a alma do infeliz. E é o que o padre Bento é chamado a fazer. Na sua bonomia, dirige-se ao moribundo. Mas é recebido aos gritos de “ladrão”, “prenda-se o ladrão”, por Faustino, que, no delírio da febre, reconstruía ao seu modo um novo lugar para si na injusta ordem do mundo.

Não é diferente o que Manuel da Fonseca faz em “Névoa” um dos mais tocantes contos de *Aldeia Nova*. Zé Limão é o bêbado oficial da aldeia, o “outro” no qual a pequena vila expia sua baixeza. As pessoas gostam de vê-lo bêbado, por isso lhe pagam grandes quantidades de vinho. E ele aceita. E bebe

até cair. E a aldeia se deleita e goza e ri de sua abjeção — dele e dela bem entendido. Quando não há quem o queira ver bêbado, que a aldeia também tem outros afazeres, ele invade a primeira taberna que encontra pela frente e bebe do primeiro copo que acha, sem se dar ao trabalho de perguntar de quem é. O resultado, quase sempre, é uma boa surra, que o “outro” é também o saco de pancada da comunidade. Mas Zé Limão, num estoicismo radical, diz o narrador, aceita “tudo com a mesma indiferença, pancadas ou esmolos”.

Na sua posição social, tal como o pária indiano, não lhe cabe dirigir a palavra a ninguém, sob pena de misturar lugares sociais definitivamente demarcados. No máximo, lhe é autorizado o direito de ouvir. À distância, claro. Que ele, de qualquer modo, aproveita gulosamente, encenando uma humanidade que já não tem. A conversa, ou os falantes, é o que menos importa: “durante horas seguidas escutava qualquer grupo sentado no largo (...). Os seus olhos abriam-se numa atenção de desvairado, rindo despropositadamente, apoiando frases, de dedo estendido.” (Fonseca, 1978, p.111). Mas, excluído do mundo, a conversa fundamental de Zé Limão era consigo próprio. Ele e sua multidão de fantasmas: “ao caminhar pelas ruas, havia nele um constante monólogo interior. Só os gestos e o inclinar repetido da cabeça traíam, ao de leve, aquelas cenas imaginadas não se sabe com quem.” (Fonseca, 1978, p.111). E assim Zé Limão vai vivendo sua vida na aldeia e a aldeia vivendo a sua na vida de Zé Limão. Ambos imprescindíveis um ao outro.

Numa noite fria, em que a névoa transforma tudo em fantasmagoria, Zé Limão acorda de mais uma

longa e penosa ressaca. Todos, mesmo os que vivem de rir as suas custas, saciados do espetáculo bizarro oferecido pelo bêbado, já lhe voltaram as costas. Agora a paisagem é a vila deserta, a névoa e Zé Limão, atormentado por fome e sede. Nenhuma taberna aberta para um copo e um pedaço de pão, ou um ou outro, ou o primeiro, de preferência. Sem alternativa, Zé Limão pouco a pouco desaparece na espessura da névoa, como se se diluísse nela. E tudo é silêncio na noite fria. Tal como no conto de Torga, paisagem e ator fundem-se, como diria aquele poeta famoso, numa vasta e tenebrosa unidade.

Mas a humilhação de Zé Limão havia que conhecer novos limites. Com uma moeda na mão, conseguida mais pelo terror infundido no transeunte que por generosidade, ensandecido por comida e bebida, encontra finalmente uma porta aberta. É a do clube da aldeia, frequentado pelos poderosos, que se divertem à larga, como se a vida se resumisse a beber e comer.

Surpreendidos pela ousadia do bêbado, que se atreve a profanar tal recinto, os frequentadores o enxotam como a um cão, sem sequer ouvir seus apelos de que não está a pedir, pois tem dinheiro para comprar, para Zé Limão, uma diferença significativa, pois implicava dignidade e cidadania. A possibilidade de ser visto como gente. Mas, infelizmente, não era, óbvio, essa a questão, que ali ninguém precisava de dinheiro — do dinheiro de Zé Limão, claro.

Também surpreso, sem entender porque seu dinheiro não vale como tal, Zé Limão desaparece de novo no nevoeiro, num misto de desespero, ódio e

incompreensão. Sua primeira atitude é livrar-se do dinheiro, já que, no seu caso, não serve para o que se destina, que é comprar, o que o exclui completamente de qualquer relação social, mínima que seja. Atordoadado, prisioneiro da névoa real e da que lhe vai na alma, tropeça na borda de um poço. Sem forças, deixa-se ficar, com o estômago encostado à parede, e então uma quenturinha gostosa, parecida com o gosto de vinho ou de comida quente, o invade, e ele fica em paz. E quer mais, e assim se ajeita melhor para melhor sonhar. E ao se ajeitar, vai deslizando, deslizando...

Voltando ao começo, para findar: novos meios e modos de literatura, sim. Que todas as vozes subalternas se façam ouvir. Mas sem os Torgas e os FONSECAS, de ontem e de hoje e de sempre, porque não há mais ninguém a falar por eles, nunca saberíamos desses homens como Faustino e Zé Limão e suas humanidades plenas no fundo dos poços — literais e simbólicos.

REFERÊNCIAS:

FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*. Lisboa: Forja, 1978.

GIDDENS, Anthony. *Identidade e Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

TORGA, Miguel. *Contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

DE TRÁS-OS-MONTES AOS PAMPAS URUGUAIOS: OS HOMENS E SEUS (INDISSOCIÁVEIS) ARREDORES

Em literatura, ao contrário de muitos, sempre me interessaram mais as relações do homem com o espaço do que com o tempo. Mas, infelizmente, não pude fazer grande avanço no campo dos estudos literários a partir dessa opção. Tirante dois ou três estudos de monta — um deles é o de Osman Lins acerca do espaço romanesco em Lima Barreto —, pelo menos no Brasil, o estudo do espaço em literatura, desde os manuais do ensino médio, reduzia-se a uma descrição monótona e enervante dos lugares percorridos pelas personagens, quase nunca sem estabelecer relação entre ambos, como se um fosse possível sem o outro.

A pobreza da investigação do espaço em literatura devia-se provavelmente ao peso que este ganhara nas teorias científicistas do século XIX, pois, ao formularem a tríade famosa: meio, momento e raça, o tornaram uma prisão, visto o homem jamais

poder escapar dele. Habitando aquele determinado lugar, o homem estaria fatalisticamente marcado por ele por todos os séculos dos séculos, sem qualquer chance de escapar de suas determinações. Ele seria o que o espaço — e seus outros dois fieis companheiros, o meio e o momento — determinasse que fosse. Nasceu e viveu em área pobre, cercado de doença e marginalidade? Vai ser marginal, doente e pobre. E fim de papo. E o Naturalismo de segunda categoria, que o de primeira, como deve ser, fez literatura e não ciência rasa, esforçou-se ao máximo para demonstrar a justeza da formulação.

A partir do final do século passado, contudo, com a contribuição decisiva da Geografia Cultural, da Fenomenologia e, embora menos, também da Teoria da Literatura, o quadro começou a mudar. E rapidamente. A desnaturalização do espaço aí operada, jogou para a lato do lixo os últimos e renitentes apelos do espaço como natureza, para substituí-los pela ideia de construção, ou mais ainda, pela de invenção, como quer Anne Cauquelin (2007). A natureza, como a vemos, é paisagem, diz a autora. E paisagem é “uma invenção, um objeto cultural patenteadado, cuja função própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço” (Cauquelin, 2007, p.12). E já é assim pelo menos desde a invenção da perspectiva, que permitiu ao homem uma ampliação nos padrões estéticos de observação do mundo.

Portanto, o que vemos da natureza, não é o que vemos da natureza, como já bem o sabia e dizia e tentou nos convencer Alberto Caeiro, senão um conjunto ordenado de “coisas paisagísticas, histori-

camente constituídas” (Cauquelin, 2007, p.29). Coisas às quais re-naturalizamos para que fujam à condição de artifício, o que muito abalaria a relação homem-natureza. Tal processo, aliás, é fácil de perceber. É ele, em última instância, que faz mover a indústria do turismo: para o nativo, tudo é natural; para o turista, tudo é novidade. Aquilo que enche os olhos deste, já não comove aquele, tamanha a naturalidade com que a paisagem se apresenta aos seus olhos.

Mas que ninguém se engane. Toda paisagem é uma construção. E Duncan diz melhor que eu:

Normalmente, as paisagens tendem a parecer naturais ou inevitáveis àqueles que vivem e trabalham nelas. Exceto sob circunstâncias excepcionais, a tangibilidade e a aparente transparência das características da paisagem tendem a convencer o observador local da paisagem de que as relações sociais, políticas e econômicas permitidas pela sua organização são estabelecidas naturalmente, ou mesmo divinamente. (Duncan, 2004, p.109)

E acrescenta o geógrafo que basta a intromissão de um estranho a tal paisagem para desfamiliarizá-la, desvelando a ideologia transmitida por meio dela, dando a ver o que não se via ou o que não se era capaz de enxergar.

Nem natureza inocente nem cenário bucólico em que o homem passivamente se instala, a paisagem, diz o mesmo Duncan (2004, p.106), é “um dos elementos centrais de um sistema cultural, pois, como um conjunto ordenado de objetos, um texto, age

como um sistema de criação de signos, através do qual um sistema social é transmitido, reproduzido, experimentado e explorado”.

Em tais e breves achegas, dou por estabelecidas as linhas teóricas com que vou ler os textos *Repouso e Três homens*, o primeiro do escritor português Miguel Torga e o segundo do uruguaio Mario Arregui, buscando estabelecer aproximações na maneira como os autores tratam a paisagem e o os homens nelas inseridos.

Em princípio, não parecem ter muito em comum escritores tão distanciados no espaço, um escrevendo sobre as gentes das montanhas ásperas e pedregosas de Trás-os-Montes e o outro sobre os poucos seres humanos perdidos nas vastidões dos pampas uruguayos. Mas é só em princípio, pois ambos põem suas personagens ante tarefa única e inadiável, a de decifrar o texto das paisagens que habitam, sem possibilidade de erro, pois, diante delas, como se dá com Sherazade, ler corretamente seus signos é a única maneira de manter-se vivo e livre, mesmo que isso implique a própria morte, como sucederá com o personagem de Torga. É isso que vou me esforçar para demonstrar.

Começemos por Arregui.

Três homens e uma história de perseguição policial. E não poderia se iniciar de maneira melhor: “Era uma vez três homens” (Arregui, 1982, p.37). Vou tratar de espaço e sou obrigado a começar pelo tratamento do tempo. Parece esquisito. Mas não é, pois, nesse caso, tem tudo a ver. O “Era uma vez...”, ao abolir referência precisa, como que dilui o tempo, fundindo-o no sem horizontes da paisagem. Ho-

mens perdidos no espaço, homens perdidos no tempo. Homens perdidos.

Após o ajuste espaço-temporal, vem a apresentação dos três homens. Eles são dados a conhecer pela ordem de importância que representam no sistema cultural. O primeiro é Ramiro Pazos, “comissário numa vasta área central de um dos departamentos centrais” (Arregui, 1982, p.37). Trata-se da maior autoridade da região, já muito antigo no cargo, de reconhecida eficácia no trabalho, mas de personalidade extremada, pois, segundo o narrador, era dado a “atos de lúcida coragem e de violências mais ou menos arbitrária”, (Arregui, 1982, p.37) extremo que, logo se verá, desgraçará sua vida.

O segundo é o Sargento Maciel, de acordo com o narrador, “homem baixo, de cara e sorriso que faziam amigos” (Arregui, 1982, p.37). A informação do narrador acerca dos aspectos exteriores do sargento é de suma importância, pois refletem o que lhe vai no interior. O segundo lugar ocupado pelo sargento na ordem de apresentação o coloca na posição de um planeta, rodeado por dois satélites. Tudo de importante na história passa pela decisão do sargento e não do Comissário.

E, por fim, Bráulio Velasco, o perseguido, bandido que inferniza a vida dos pagos e ali reaparece, alvo da cólera do comissário por ter sempre escapado de sua perseguição, não obstante sua condição de policial eficaz — eficácia já agora um tanto sob dúvida, uma vez que o leitor bem pode se perguntar: tanta eficácia e por que não já o prendeu?

Informado por estancieiros de que Velasco andava outra vez pelos arredores, Pazos decide sair ime-

diatamente em sua perseguição, em companhia apenas do sargento Maciel. Acrescenta o narrador que o Comissário faz saber ao sargento que a busca ao bandido dar-se-á em trajes civis. Tal informação adiciona um elemento fundamental à história, funcionando como boa parte da base para seu desfecho.

Embora o traje civil facilite a busca, ele implica, por outro lado, o apagamento das hierarquias, tão evidente na farda militar. Vestidos à civil, agora, são três homens iguais em sua condição de humanidade, regidos por outras leis e outros poderes, coisa que o Comissário só descobrirá tarde demais.

Três dias depois — e aqui o número de dias ganha significado especial, pois afirma a vastidão do lugar — ainda sem esperanças de encontrar o bandido, o comissário e o sargento preparam-se para pernoitar na estância de um inglês estranho, solitário e “quase misantropo”, que vivia num casarão aruinado, cercado de cães de raça, e figura importante na narrativa para que se perceba melhor a personalidade do comissário, quando, não mais que de repente, avistam o bandoleiro na proximidade de um matagal, montado num “tordilho mui cabeceador”.

Abra-se parêntese para acrescentar que foi o sargento Maciel a colher a informação de que Velasco andava montado nesse cavalo, informação fundamental, pois, diz o narrador, que “um homem a cavalo, visto de longe, é mais o cavalo do que o homem” (Arregui, 1982, p.39). E o sargento Maciel só a obteve porque “sempre conseguia alguém com disposição de cooperar” (Arregui, 1982, p.39), o que nos faz melhor conhecedores da capacidade do sar-

gento de fazer amigos, enfim, do seu modo de ser, confiante e confiável.

Encurralado, sob uma saraivada de tiros, Velasco esconde-se no matagal. O sargento o segue de perto e ali também se embrenha. O Comissário, que tinha desmontado para melhor fazer pontaria, retoma seu cavalo — “seu cavalo de confiança, o incansável e dócil zaino grande” (Arregui, 1982, 39), informa o narrador — e também parte para o mato. Tendo perdido os outros dois homens de vista, e dadas às difíceis condições do matagal, o Comissário desiste de procurá-los. Não por covardia, enfatiza o narrador, mas pelo infrutífero da busca, pois já anoitecia. De volta à boca da mata, o Comissário espera pelo Sargento Maciel por mais um tempo. Como este não aparece, decide dar continuidade ao plano que formulara antes do encontro com Velasco, o de dormir no rancho do inglês esquisito.

E ponha esquisito nisso. Mr David Greenstreet recebe o Comissário com desdém e soberba, servindo a cena, que funciona como um intervalo na história, para marcar confrontos culturais e identitários inarredáveis, mas também a pequenez do Comissário. Decadente e misantropo, Mr Greenstreet põe-se alheio às demandas deste, contrapondo-lhe à sua pequena e insignificante busca, que já não o interessa, sua participação no auge do período colonial inglês, quando caçou muitos homens. Agora nada importa; agora nada mais faz sentido, o que o leva a tratar o Comissário como alguém insignificante, coisa que o deixa, diz o narrador, “mais desconcertado que ofendido”, como a reconhecer e se colocar na posição de inferior.

Porém, apesar de sua arrogância, o inglês, embora se recuse a ir pessoalmente em busca de Velasco, pela insignificância da tarefa, pois agora, diz, os ingleses só caçam raposas, não se incomoda que o Comissário organize uma patrulha com seus peões para ir em busca do facínora.

Mas já não era necessário. Maciel dera conta do recado. Velasco estava preso e bem amarrado. O Comissário pode então transformar seu desconcerto em vingança, ao mandar um recado para o inglês, dizendo-lhe que os homens daquelas terras caçavam homens em vez de raposas.

E agora aproximamo-nos do final do conto e do que realmente interessa.

Ao ser perguntado como conseguiu tal proeza, o Sargento Maciel, não sem uma ponta de orgulho, diz que o conseguiu na pelea, na luta, o que fica visível nas marcas das feridas que leva no corpo e que minimiza como simples arranhões.

Ao defrontar o bandoleiro, cuja “cara era tranquila e séria” (...) e “tinha os olhos semicerrados e como ausentes por completo” (Arregui, 1982, p.44), o comissário fez vir à tona toda aquela violência extremada da qual já sabemos. Inicialmente a violência psicológica, pela humilhação do estado em que Velasco se encontrava, exagerando em seu sotaque espanhol para marcar bem a diferença – aquela mesma de que tinha sido vítima do inglês. Mas Velasco não se alterou. E sua reação merece ser apresentada.

Os olhos do bandoleiro continuavam cravados nos seus [do Comissário, bem entendido]. Não viu ne-

les temor, mas uma espécie de resistência primária, elementar, parecendo-lhe que duramente negavam-se, entre outras coisas, a vê-lo, a ver o senhor comissário Ramiro Pasos, a ver nele algo mais do que um homem qualquer que lhe havia batido e que poderia bater de novo. (Arregui, 1982, p.44).

Ante tanta indiferença, a fúria do Comissário vai ganhando requintes de crueldade. Após um chute violento, sem que Velasco esboce reação, o sargento manifesta-se pela primeira vez, pedindo-lhe moderação. E pede-lhe mais uma e duas vezes, advertindo-o de que prendera o bandido na luta. E que se tal prática violenta continuar ele soltará Velasco. Mas o Comissário, devairado, só quer saber de brutalidade. O Sargento, então, arrebatou-lhe a arma, confronta-o, solta Velasco, entrega a este seu punhal, que o Comissário já se apropriara do de Velasco e sai da clareira, sentando-se à margem de um arroio que por ali corria. Longos e intermináveis minutos depois,

ouviu passos surdos que se aproximavam, mas não se voltou (...) Continuou fitando a água e o reflexo mostrou-lhe que aquele homem era Velasco. Nem assim olhou para trás. Mais do que viu, sentiu a mão que lhe entregava a faca. Tomou-a, fitou-a, e a lavou, secando-a no cano da bota e restituindo-a à bainha que assomava do cinto.

— Às suas ordens, sargento — disse Velasco.

Maciel continuou imóvel e calado.

— Me entrego — insistiu o homem.

Maciel não olhou para o bandoleiro, nem para a imagem dele nas águas. Como para si mesmo, ou para ninguém, ou para o mutismo do lagoão ou para todos os homens, disse:

— O zaino do finado é mui guapo de patas.
(Arregui, 1982, p. 47)

Com certeza era para todos os homens que o sargento Maciel falava quando pronunciou sua frase derradeira, eivada de ironia, se pensarmos no amor que o Comissário nutria por seu cavalo predileto. E o que ele diz, para além da frase, é que nos pagos, e sobretudo em trajas civis, um homem é só um homem, nada mais, nada menos que isso. E para sê-lo é preciso provar-se capaz. O conto finda-se, portanto, numa inversão da hierarquia inicial: Velasco, que mata na luta limpa e depois se entrega; o sargento, que vê em Velasco a humanidade, e o Comissário, que, sem a força do poder e sem o poder da força, sucumbe ante as leis elementares desse mundo.

Não muito diferentes são os homens de Miguel Torga, perdidos nas serras pedregosas de Traz-os Montes, vivendo naquelas paisagens inóspitas códigos de conduta ali arraigados por séculos, indiferentes às novidades do mundo,

Joaquim Lomba é um deles. Macambúzio da natureza, é o terror de Mondrões. Com várias mortes nas costas, circula livremente pela aldeia, pois, diz o narrador, “com medo, ninguém queria fazer prova contra ele, e a justiça, diante do desinteresse de todos, desinteressava-se também” (Torga, 2009, p. 391).

Não se trata, porém, de um medo qualquer. Bandidos ainda mais violentos que Lomba já tinham circulado pela região, a exemplo de um certo Varela, que matara a mulher sentando-se sobre sua barriga. Mas com Lomba era diferente. Quando se falava dele, não era um medo qualquer que afetava as pessoas; era um “calafrio de pavor, diferente dos medos conhecidos”, pois estampava na ferocidade de seu rosto, a certeza de “mortes passadas e futuras”.

E todo o problema se reduz — e disso resultará seu desfecho trágico — ao fato de que Lomba sabia dessa sua condição. E, mais importante ainda, lutava renhidamente contra ela, pois no avesso desse lado sinistro havia um outro, luminoso, em que “uma humanidade estuante, larga, generosa, queria mostrar-se à luz do sol” (Torga, 2009, p. 392). Para sua desgraça, contudo, esse lado estava definitivamente contaminado pelo outro. E quando tentava exercê-lo, acabava por fazer bobagem — das grandes.

Como no dia em que matou Adriano, que teve a infelicidade de ser o primeiro a encontrá-lo em um dia feliz. Com vontade de abraçar a humanidade inteira, por estar se sentido um igual dela, Joaquim Lomba saúda efusivamente o pobre e apavorado Adriano, que, para livrar-se daquele medo desconhecido, responde-lhe de modo arredoio. É o bastante para o coração de Lomba encher-se de ódio, só aplacado com a violência da morte, independente das tentativas de Adriano de se desculpar. Seu gesto medroso custou-lhe o tampo da cabeça, arrancado com sua própria roçadeira. Por essas e outras, conquanto se esforçasse para dar à luz a essa larga e ge-

nerosa humanidade que carregava, Lomba só faz aumentar em torno de si a zona de calafrio de terror que provoca. E quanto mais essa zona se amplia, mais ele sofre.

Tenta, desesperado, a Igreja. Depois de confessar seus crimes, que o padre (e o mundo todo!) já conhecia, recusa-se a seguir a recomendação deste, de arrepender-se e pedir perdão àqueles a quem desgraçou, pois nem se arrepende do que fez nem deseja pedir perdão a quem quer que seja. Ele só que ser perdoado. E no mundo de Lomba, o representante de Deus na terra era autoridade suficiente para garantir-lhe o perdão, não o fazendo por simples falta de vontade. Diante da negativa, a “amargura, a raiva e a negridão da vida se estamparam na cara dura e desgraçada do Lomba” (Torga, 2009, p.394).

Que, a partir daí, como que endoidou de vez. Nos festejos da Senhora da Boa Morte, ocorridos poucos meses depois da frustrada tentativa de confissão, Lomba, diz o narrador, “deu largas à sua angustia recalçada”: fez parar a música no coreto, obrigando o maestro a trocar a polca que tocava por uma valsa, sob pena de arrancar-lhe os miolos com um tiro; fez o atirador de fogos disparar uma dúzia de morteiros ante do tempo previsto, sempre sob a ameaça da “grande e negra pistola; fez o charlatão de beberagens — “homem rijo e acostumado a zaragatas” — acabar com a conversa fiada do remédio que serve para tudo, arrumar seus frascos e “pensar na mulher e filhos”... Até deparar com um menino de nove anos que recolhia as canas — flechas, dizemos na Bahia — dos morteiros disparados.

E era tudo que Lomba precisava para resolver a vida, esse encontro. Chegando primeiro à cana, o menino a recolhe, com toda a energia, vitalidade e alegria de sua meninice. Chegando logo depois, já que, dentre outras, lhe faltavam essa três condições, Lomba ordena ao menino que lhe entregue a cana. E o menino, na intensidade festiva de seus nove anos, responde-lhe com uma saraivada de desaforos, enfrentando-o de igual para igual como nunca antes acontecera, como nunca antes adulto algum se atrevera a fazer. E sai correndo em busca de outra cana, que outro morteiro já rasgava os céus e enchia de festa a noite de Mondrões, não sem antes perpetrar o desacato final, que é mandar um perplexo e estupefato Lomba ir lamber sabão.

Sua primeira reação, claro, que o gosto de sangue já estava na boca, é fazer o que sempre fez. Mas, logo em seguida, tal reação foi substituída, diz o narrador, por “um sorriso compassivo, terno, que lhe refrescou o coração” (Torga, 2009, p.395), que o faz sentir-se estranhamente feliz. Enquanto a festa espraia sons e cores cada vez mais intensos, o maestro com sua polca, os morteiros disparados na hora prevista, o vendedor de remédios apregoando milagres futuros, Lomba, afastando-se vagarosamente dali, mas finalmente em paz consigo mesmo, despeja a pistola no céu da boca, só sendo encontrado no fim da festa, e ali deixado, já que não há ninguém que dele se apiede, “à grande e pavorosa noite da montanha” (Torga, 2009, p.396).

Seja nas montanhas de Torga ou nos pagos de Arregui, seja Lomba ou Velasco, cumprem seus des-

tinios, os únicos a serem cumpridos, porque inscritos nos códigos das paisagens, esses homens em seus indissociáveis arredores.

REFERÊNCIAS

ARREGUI, Mario. *Cavalos do amanhecer*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

CAUQUELIN, ANNE. *A invenção da paisagem*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

COLLOT, Michel. *Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas*. IN: ALVES, Ida Ferreira & FEITOSA, Márcia Manir Miguel. *Literatura e paisagem – perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2010.

DUNCAN, James. *A paisagem como sistema de criação de signos*. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDHAL, Zeni. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004.

TORGA, Miguel. *Contos*. 5ed. Lisboa: D. Quixote, 2009.

DA VIDA COMO ELA É À VIDA QUE DEVERIA SER: UTOPIAS PROLETÁRIAS EM JORGE AMADO E ALVES REDOL

A avalanche neoliberal que varreu o mundo nas últimas décadas, vendendo a ideia de autonomia de mercado num estado mínimo, impôs acachapante silêncio à utopia, que, como se envergonhada de si mesma, se retirou de cena nesses tempos bicudos. Tirante a época de eleição, quando o paraíso terreal parece outra vez ao alcance da mão, já quase não se ouve seu nome e muito menos o que ela representa. Não é nem mesmo de bom tom falar-se de coisas como presença do estado na economia, solidariedade para com os desvalidos, distribuição mais justa da riqueza, e assemelhados, sob pena de o falante, ser tachado, no melhor dos casos, de nostálgico, pois que, com o neoliberalismo e o mundo do consumo, a História inauguraria o começo de uma era sem fim, a do indivíduo, sozinho, cercado de quinquilharia tecnológica que faria a sua felicidade total e definitiva, uma espécie de (anti) utopia do eu.

Para o bem da humana condição, contudo, para sua grandeza e miséria, nem a História chegou ao fim nem a utopia morreu. A primeira segue seu rumo em busca de tempos melhores, entre risos, lágrimas e dores, mais estes que aquele, aos trancos e barrancos que deslizam nas chuvaradas e barracos com antenas parabólicas; a segunda, silenciosa, jaz, como a fênix, ainda entre às cinzas, à espera do melhor momento para alçar vôo. Que sua natureza é voar, pois a utopia, mais que modismo ou fenômeno localizado, é uma *propensão humana*, como didaticamente ensinam Frank e Fritzie Manuel (1984).

Embora muito mais presente no mundo ocidental, a utopia, segundo esses autores, pode ser mapeada em todas as culturas, em todos os tempos, uma vez que “se podem encontrar tratados inteiros acerca de estados ideais, assim como numerosas histórias sobre deliciosas moradas celestes entre os chineses, japoneses, hindus e árabes” (Manuel, 1984, p.13). E a razão disso, dizem eles, é que, do mesmo modo que a criança interioriza interdições, ela incorpora fantasia utópica de natureza vária. A utopia, portanto, pode estar em todo lugar porque, primeiro, está, como possibilidade, como propensão, em todo homem.

Mas em nenhuma outra cultura a utopia desenvolveu-se tanto quanto no mundo ocidental. Assim como a conhecemos, dizem os Manuel, ela “é uma planta híbrida, nascida do cruzamento da crença paradisíaca y ultramundana da religião judaico-cristã com o mito helênico de uma cidade ideal sobre a terra” (Manuel, 1984, p.33, vol. I). É esse cruzamento que fez Colombo supor, já adiantada a

Modernidade, ter chegado ao limite do paraíso ao defrontar as margens do Orenoco e confundi-lo com um dos rios que dele saía. É também o que faz Caminha, ou qualquer outro viajante do século XVI, extasiar-se com o verdejante e a temperança permanentes das terras e ares brasileiros, que os fizeram sentir-se num paraíso reencontrado, sensação a que Sérgio Buarque de Holanda chamou, com beleza e precisão, de *visão do paraíso*. É desse cruzamento ainda que não só nascem as cidades subterrâneas, subaquáticas, lunares ou planetárias, mas também fantasias urbanísticas, como a Belo Monte do Conselheiro ou mesmo a Brasília de Oscar Niemayer e Lúcio Costa, que a realidade teima em transformar em distopias.

Uma data fundamental, contudo, para o estabelecimento da utopia como, digamos, gênero literário é 1516, ano de publicação da *Utopia* de Thomas Morus, cujo nome completo é *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia Libellus Vere Aureus*. Até a publicação, o livrinho era chamado pelo autor de *Nusquama*, uma palavra do latim clássico que significava “em parte nenhuma”. Mas, conta o folclore que, para não parecer fora de moda, que o grego andava com mais prestígio que o latim, ele criou o neologismo *utopia* a partir da negação *ou* com *topos*, lugar. Utopia: o não lugar. As imagens utilizadas dialogavam com modelos gregos, razoavelmente familiares, mas tinha como um de suas fontes principais a obra de Luciano de Samósata, que, já em 180 da era cristã, em sua *História Verdadeira* cria uma civilização ideal na lua. E assim estava inventada uma maneira de sonhar acordado com a

perfeição humana, essa quimera que vive a atormentar o espírito do homem desde sempre, nunca satisfeito com a sua condição de “bicho da terra tão pequeno”, como dele disse Camões.

A *Utopia* de Morus é um veemente libelo contra as condições sócio-políticas do reinado de Henrique VIII e a primeira crítica sistemática à visão burguesa de mundo. À avareza, violência e dissolução daquele rei; ao fausto em que vivia sua vassalagem, verdadeiros parasitas da corte, e à crescente miséria em que viva o povo, sem trabalho ou terra para lavrar, Morus opõe uma sociedade sem propriedade privada, dividindo comunitariamente bens e solo, sem antagonismos entre cidade e campo, onde todos trabalham sem salário, numa jornada de seis horas diárias, com o resto do tempo livre para dar vazão aos seus anseios criativos. O ouro em Utopia, embora haja em abundância, é tão pouco valorizado que é gasto, na sua maior parte, na confecção de penicos. O resto, quando Utopia é desafiada — e só nesse caso ela vai à guerra —, é pago a mercenários que queiram lutar no lugar dos utopianos, pois esses em nada se orgulham de fazer a guerra, uma vez que são pacifistas e não belicosos. A vaidade e o luxo são outras atitudes desconhecidas daquele povo feliz e longevo — os utopianos vivem muito!

Com a invenção da imprensa, o modelo criado por Morus disseminou-se rapidamente. Tudo começa, mostram Frank e Frizie Manuel, “com um naufrágio ou desembarque fortuito nas costas do que resultará ser uma república ideal, o regresso à Europa e a subsequente comunicação sobre o visto” (Manuel, 1984, p14). Tão popular tornou-se o gênero

no século XVII, informam ainda esses estudiosos, que era comum encontrar-se interpolações utópicas em obras como a de Cervantes ou Shakespeare, por exemplo. No caso português, pode-se acrescentar a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto e sua descrição da China, eivada de elementos utópicos.

Sem perder o vigor como gênero narrativo, a utopia, já a partir do século XVII, com Leibnitz, por exemplo, ganhou novo significado, substituindo o “não-lugar” da literatura pelo “lugar” concreto e palpável da transformação política. Não se tratava mais de sonhar acordado, mas de fazer do sonho uma realidade. Restif de La Bretonne e Condorcet, por exemplo, “redigiram verdadeiras constituições de uma nova sociedade secular e globalizadora” (Manuel, 1984, p. 16). Mas é com Charles Fourier, na primeira metade do século XIX, que tal projeto é posto em prática pela primeira vez, com os falanstérios, de tão longo alcance que repercutiram nos Estados Unidos e no Brasil.

Crítico feroz do capitalismo, da visão de mundo burguesa e da igreja, especialmente da instituição do matrimônio, que impunham dor e sofrimento ao homem em vez de prazer e felicidade para os quais ele nasceu, Fourier propõe como contraponto a esse mundo de hipocrisia uma vida em cooperativa, com número limitado de habitantes, onde se poderia dar vazão às paixões verdadeiras, pois só através delas atingir-se-ia a *harmonia*, o princípio organizador de uma vida feliz e inteira. Na prática, não foi muito longe seu projeto, mas ele — junto com seus contemporâneos Saint-Simon e Robert Owen — entrou definitivamente para o rol dos socialistas utó-

picos, alcunha depreciativa com que os chamavam Marx, Engels e seus seguidores, que lhes contrapunham um “socialismo científico”, baseado no materialismo dialético, o único método, assim acreditaram, capaz de ler a realidade para, em seguida, transformá-la, mediante a revolução proletária.

Com a desqualificação dos socialistas utópicos, tratados como românticos sonhadores, muitas vezes como reacionários, transformados agora em adversários políticos, Marx e Engels ganharam o centro do palco. Não era exequível, diziam, pensar a transformação social a partir de organizações isoladas, como queriam os utópicos. Se o problema era a exploração capitalista, a única saída era acabar com ela, de uma vez e para o todo e sempre. E acabar com o capitalismo implicava a derrota de seus agentes, a burguesia. A luta de classes seria a ferramenta.

Destruída a classe dominante, instaurar-se-ia a ditadura do proletariado, sem exploradores nem explorados, que inauguraria um novo estágio na vida da humanidade, no qual as necessidades humanas seriam gradativamente satisfeitas, até que, dadas as condições políticas e econômicas favoráveis, poder-se-ia viver sob o lema “cada qual segundo sua capacidade e a cada qual segundo suas necessidades”, atingindo-se assim o estágio final da sociedade comunista.

Dos epítetos com os quais Marx e Engels jamais queriam ser lembrados era, seguramente, o de “utópicos”. Mas, asseguram os Manuel, ambos não só “leram muita literatura utópica antes de 1848 como planejaram traduzir para o alemão numerosos extratos dessas obras como material educativo para

os trabalhadores alemães” (Manuel, 1984, p. 230). Seu modelo de transformação do mundo deve muito aos utópicos, especialmente ao triunvirato Fourier, Saint Simon e Robert Owen, sempre tratados por eles como pioneiros, mesmo quando enfrentados como adversários políticos. Do último, Engels chegou reverentemente a dizer que em seu livro *New moral world* encontrava-se “não só o comunismo mais claramente traçado (...) como também o projeto mais completo da futura comunidade comunista, com seus planos básicos, suas elevações e seus voos de pássaro” (apud Manuel, 1984, p. 235). E se não bastasse, acrescente-se ainda com os Manuel, que o lema utilizado por ambos para definir o segundo estágio da sociedade comunista já fora formulado quase do mesmo modo por Saint-Simon: “cada qual será colocado segundo sua capacidade e recompensado segundo suas obras” (Manuel, 1984, p. 237).

Visto na perspectiva de hoje, especialmente depois de ter sido testado na prática ao longo do século XX com funestos resultados, o comunismo de Marx e Engels mostra o quanto de utopia estava ali embutido, quanto mais não seja porque nele estava explícito aquilo com que sonha desde sempre o homem, qualquer homem, que todos tem uma propensão utópica: não a redenção de pequenos grupos ou comunidades, mas da humanidade inteira, reunida numa festa permanente, em que o trabalho é só uma pequena parte de sua vida criativa e feliz. Nesse sentido, foi talvez a maior de todas as utopias, e não admira que tenha galvanizado corações e mentes de, literalmente, meio mundo.

Como as mentes e corações de Jorge Amado e Alves Redol, por exemplo, cujas obras podem bem ser lidas por esse viés, sobretudo seus primeiros romances. Com efeito, ambos começam suas carreiras com uma obra da qual bem se poderia dizer que se trata de uma literatura a serviço do sonho de redimir a humanidade pela superação da exploração capitalista, o que os insere no projeto revolucionário marxista. Por isso estão menos interessados em um determinado modelo de literatura vigente, voltada para sua dimensão estética, e mais com uma “arte” que se emprenhe de e se embrenhe pela vida real, mostrando as dores e sonhos dos explorados e oprimidos pelo capital. Projeto, diga-se à partida, nem sempre bem sucedido. É o que se vai mostrar a seguir, a partir da leitura de *Cacau* do primeiro e *Gaibeus* do segundo.

Começemos por Jorge Amado.

Cacau é o segundo romance desse autor, publicado em 1933, quando ele contava tão somente 21 anos. Sua abertura é famosa: “tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?”

Assim, antes de tudo, antes de começar a contar sua história, Amado quer pôr sua concepção de literatura às claras, para situar-se como diferença: não se trata de mais um romance. Pelo menos do tipo de romance do qual ele quer distância, o romance burguês, com seus draminhas amorosos e conflitos existenciais, que acabam por reforçar o conceito de mentira do ficcional, levando à produção de uma

literatura que, segundo seu modelo, se poderia chamar de desonesta. Para os homens comprometidos com a dignidade humana, literatura como deve ser é esta, voltada para a denúncia da exploração capitalista, tendo como personagem central o povo pobre, sem grande individualização, que o indivíduo conta menos que o todo. Ao romance burguês, pois, pode-se e deve-se contrapor o romance proletário, se bem com alguma hesitação, como faz ver a interrogação aí posta: “será um romance proletário?”.

A concepção de literatura de Jorge Amado não é muito diferente daquela do narrador do seu romance e, se assim se pode chamá-lo, personagem principal do romance, o sergipano — ao final da narrativa saberemos tratar-se de João Cordeiro, mas nem ele mesmo dá muita importância ao seu nome, pois o que importa é sua condição de operário nômade, marcada no gentílico. João Cordeiro, ou melhor, o sergipano, depois de trabalhar numa fazenda de cacau em Ilhéus, migra para o Rio e ali trabalha como tipógrafo. Por ter vindo da classe dominante (adiante trataremos disso), ele sabe ler e escrever, desenvolvendo ainda mais essas habilidades no novo emprego. Embora, como ele mesmo diz, continue com o vocabulário reduzido, é o bastante para tentar um romance sobre a experiência vivida em Ilhéus:

Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas [que escrevera para trabalhadores e prostitutas analfabetas] pensei em escrever um livro. Assim nasceu “Cacau”. Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras (...). Demais não tive preocu-

pação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau. (Amado, 1957, p. 228).

Ainda que as semelhanças entre os dois projetos possam ser apontadas — a frase “contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau” é a mesma da abertura — o que indicia uma muitíssimo íntima relação entre criador e criatura, como se um fosse a extensão do outro, João Cordeiro, se bem descendida da classe dominante, realiza o que Amado não pode fazer: um operário escrevendo sobre operário, para ser lido por operários, o máximo que um romancista proletário poderia almejar.

Mas João Cordeiro fala ainda de literatura em outras passagens do seu romance, especialmente sobre sua” teoria do romance”:

Este livro está sem seguimento. Mas é que ele não tem propriamente enredo e essas lembranças de vida na roça eu as vou pondo no papel à proporção que me vem à memória. Li uns romances antes de começar “Cacau” e bem vejo que este não se parece nada com eles. (Amado, 1957, p. 231)

Não se trata, pois, de não poder fazer um romance como os outros. Muito provavelmente poderia, se assim quisesse, uma vez que já parece dominar os fundamentos técnicos para fazê-lo, a partir desses romances já lidos; trata-se, porém de não querer fazê-lo. É, digamos, uma convicção teórica que move o narrador ao construir seu romance diferente, como se estivesse a dizer que, para um ro-

mance novo, uma nova maneira de articulá-lo estruturalmente. É menos enredo, essa marca por excelência do romance burguês, que a vida na roça de cacau o centro do romance. Por isso sua sequência, ou seguimento, como ele chama, não tem importância, como teria naquele outro romance. O inventário de lembranças ordena a seu modo o panorama dessa vida. Um episódio antes ou depois do outro não prejudica o romance, pois é o todo que conta. E o todo é um grande painel dessa vida igual e repetitiva. Tão repetitiva e tão igual que aqueles personagens não são propriamente gente individualizada, mas representação de gente, pois as fazendas de cacau estão cheias de colodinos, magnólias, honórios e coronéis mané frajelos, assim com minúsculas, vivendo dramas semelhantes. Por isso, para João Cordeiro, seu nome não diz muito, (ainda que o diga, se pensarmos em seu sentido cristão e nas suas implicações) e nem muito importa para o leitor. É como sergipano, retirante empobrecido do Nordeste, igual a tantos outros em busca de melhor sorte, que ele quer ser identificado. A identidade individual, aqui, desaparece no conjunto da dos trabalhadores, como mandava e pedia a boa teoria do realismo socialista.

E assim, nas memórias de João Cordeiro, vemos um desfilar de sofridos tipos sociais, a começar por ele mesmo, vivendo a vida como ela é, sonhando com a vida que deveria ser.

Filho de ex-dono de uma fábrica têxtil em Sergipe, um empresário educado na Europa, com veleidades artísticas, que, diz ele, “conversava com os operários, ouvia suas queixas e sanava os seus males quanto

possível”, (Amado, 1957, p. 151), Cordeiro vê-se, aos cinco anos de idade, órfão de pai. E logo torna-se vítima da ganância de um tio que, de maneira desonesta, se apodera da fábrica, sob o argumento de não deixar o nome da família sujo com as dívidas deixadas por seu pai. De repente, o casarão em que morava, outrora residência de governadores, dá lugar a um casebre numa ladeira. Isso foi o bastante para fazer Cordeiro sentir-se “mais perto do proletariado da “Cu com bunda” [esse o nome da vila operária e a única coisa engraçada do romance] do que da aristocracia decadente de São Cristóvão” (Amado, 1957 p, 12).

Ainda que intuitivo, aspecto que Cordeiro se preocupa em destacar ao longo do romance, seu processo de tomada de “consciência de classe” é rápido. Sinval, seu companheiro de traquinagens, é seu principal mentor nessa fase. Não por acaso, o pai de Sinval havia morrido em São Paulo, em luta contra a polícia por atuação em greve e era tratado como um mártir pelos operários da fábrica. Sinval, mais que ninguém, cultuava a memória do pai e prometia ir para São Paulo com o fim de continuar sua luta, que nenhum dos dois sabia (mas intuía) exatamente o que era nessa ocasião. Pouco tempo depois, Sinval segue efetivamente o caminho do pai. Já em São Paulo, depois de participar de uma greve, não se tem mais notícia dele, como se a militância política e seu desfecho trágico fosse seu único caminho. Poderia não ser, claro, mas assim João Cordeiro não teria um herói proletário em que se basear para traçar sua própria trajetória.

Despejado, de filho de empresário, João Cordeiro transforma-se em operário da fábrica aos dezesseis anos, onde trabalha por mais cinco, sofrendo toda ordem de humilhação do tio — cada vez mais rico e, numa proporção direta, cada vez mais barrigudo. Mas a humilhação vivida só aprimora o seu caráter, fazendo-o sentir-se orgulhoso da condição de operário, lugar, diz ele, que não trocaria pelo de patrão.

Além de ganancioso e barrigudo, o tio é um pervertido sexual. Sua diversão predileta é levar para a cama as operárias indefesas, quanto mais indefesas melhor. É o que ocorre com Margarida, por quem Cordeiro se interessara. Ao saber que seu tio a perseguia, ele parte para as vias de fato e o esmurra. A consequência, claro, é a demissão.

E aí começa o calvário de Cordeiro pelas terras do sem fim das fazendas de cacau. O antigo operário vai experimentar o pão que o diabo amassou. Primeiro passará fomes terríveis até encontrar trabalho. Depois, na condição de semi-escravo sofrerá toda sorte de mazela nas mãos do Coronel Manuel Misael de Sousa Teles, o Mané Frajelo, como era conhecido pelos trabalhadores, por sua rudeza e política de terra arrasada. Mané Frajelo, aliás, tem muito fisicamente do seu tio. É também gordo e barrigudo — o que daria ampla especulação se se quisesse ler tais indícios exteriores de riqueza numa perspectiva psicanalítica. Sua avareza é tamanha que é capaz de dar uma surra numa criança por este, brincando, derrubar um único fruto de um pé de cacau carregado!

Na fazenda, os estereótipos se repetem: Algemiro é o capataz bruto que só pensa em se dar bem na

vida; João Vermelho, o puxa-saco do patrão, capaz de qualquer coisa contra os seus companheiros de trabalho para ficar bem com o chefe; Osório é o filho do Coronel, preguiçoso estudante de Direito na Capital, que só vai à fazenda em busca de um bonito rabo de saia, de preferência se a moça estiver comprometida. E, do lado oposto, há os bons companheiros, Colodino, João Grillo e Honório, um matador de aluguel, que se revela talvez o melhor caráter de todo o romance, intuitivamente irmanados no sonho de um futuro melhor para todos.

É Honório, aliás, quem protagoniza um episódio no romance que leva o esquisito título de “consciência de classe” — é romance proletário, entenda-se. Ao encontrar sua noiva na cama com o filho do Coronel, Colodino aplica uma surra de facão no moleque e precisa fugir, para não ser morto. Honório, encarregado de matá-lo, o avisa de que não deve ir por determinada estrada porque lá estará Algemiro, aquele capataz lambe-botas do coronel. Ele deve ir por outra, onde estará o próprio Honório, que então o deixa fugir, divulgando a versão de que errou o tiro por estar escuro. Ao ser perguntado por Cordeiro porque poupou Colodino, Honório diz: “eu gostava de Colodino... Mas eu não queimei o bruto porque ele era alugado como a gente. Matá coroné é bom, mas trabaia dô não mato. Não sou traídô...” (Amado, 1957, p. 227). E Cordeiro então conclui assim o episódio: “só muito tempo depois soube que o gesto de Honório não se chamava generosidade. Tinha um nome muito mais bonito: consciência de classe” (Amado, 1957, p. 227).

E no projeto de Cordeiro cabem todos os trabalhadores, de qualquer tipo. Ele não consegue, por exemplo, ficar imune ao drama das prostitutas pobres, nem que o romance saia do seu tom coloquial para ganhar solene dimensão retórica, pouco comum em gente de vocabulário reduzido como ele gosta de dizer de si mesmo: “pobres mulheres, que choravam, rezavam e se embriagavam na rua da Lama. Quando chegará o dia da vossa libertação?” (Amado, 1957, p.186).

Mas o episódio mais marcante do romance é o envolvimento amoroso de Cordeiro com a filha do Coronel, que por ele se apaixona. Escolhido para ser o pajem de Maria em sua estada na fazenda, Cordeiro é inicialmente maltratado por ela, mas pouco a pouco se impõe, tanto por sua beleza — Cordeiro é louro, de olhos azuis — quanto por sua inteligência. O debate é intenso, pois entram em choque a visão de mundo de Maria e a concepção de luta de classe de Cordeiro. Estão sempre em completo desacordo. Ao falar-lhe, por exemplo, da beleza dos campos, Maria ouve como resposta que ali vive um povo triste e sofrido; ao pedir-lhe que leia um trecho de um romance — mais um —, ele lhe diz que ali só há futilidades, até que ela, exasperada, pergunta-lhe, com toda razão: “Você é socialista?” Ao que Cordeiro retruca, “Não conheço essa palavra” (Amado, 1957, p. 211).

Mas na prática já o é. E essa talvez seja a maior lição pretendida pelo romance. Por isso é que Cordeiro fala tanto em intuição. Não é com livros que se forma o bom combatente. Os livros, como acontecerá com ele posteriormente, dão clareza às idéi-

as, nome às coisas, porém é no combate mesmo que se forja o soldado da liberdade. A libertação, é o que Cordeiro ensina, virá do mundo do trabalho, pois é só ali, nas suas condições materiais que se molda a consciência e se vence a alienação.

Não é por outra razão que Cordeiro recusa o amor de Maria. Depois de muita discussão política, o casal finalmente se apaixona. Maria diz-lhe que fará de tudo para que a relação se concretize, ainda que o coronel esperneie. Ao final, ela garante, ele aceitará e lhes dará uma roça de cacau como dote de casamento. Cordeiro, impávido, diz-lhe que só há uma maneira de as coisas funcionarem. Ela terá que aceitá-lo como “alugado”, como trabalhador de roças de cacau, pois não pretende deixar essa condição da qual tanto se orgulha — não pelo que ela é, claro, mas pelo que permite ser e fazer. Maria, inconsolável, retira-se. E o romance finda-se com um pequeno trecho chamado “Amor”. Vale a pena transcrevê-lo:

No outro dia me despedi dos camaradas. O vento balançava os campos e pela primeira vez senti a beleza ambiente.

Olhei sem saudades para a casa-grande. O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande, mataria o amor mesquinho pela filha do patrão. Eu pensava assim e com razão.

Na curva da estrada voltei-me. Honório acenava adeus com a mão enorme. Na varanda da casa-grande o vento agitava os cabelos louros de Maria.

Eu parti para a luta de coração limpo e feliz. (Amado, 1957, p.235)

A intuição de Cordeiro por vezes parece ter laivos de vidência, como a de chamar os colegas de trabalho de camaradas, tal como faziam os militantes comunistas. Mas o que chama mesmo a atenção é seu conceito de amor, que distingue o amor de classe, amor humano e grande, do amor mesquinho, o amor/paixão entre dois seres, que mata no nascedouro a possibilidade de felicidade individual do militante — basta, se não se quiser ir mais longe, deter-se na força do adjetivo empregado. Negada ao corpo e ao coração essa parte, embora os cabelos louros de Maria fiquem como imagem derradeira, o militante forjado na dura lida do campo está pronto para a cidade, onde seu projeto ganhará nome e a intuição se transformará em certeza, em única certeza: seu papel será o de fazer a vida como deveria ser impor-se à vida como ela é.

Seis anos depois, em 1939, Alves Redol daria início ao que se veio chamar de neorealismo com a publicação de *Gaibeus*. Como no romance de Jorge Amado, e reconhecidamente influenciado por este, sua abertura queria marcar fronteira. “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser antes de tudo um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso será o que os outros entenderem”.

Muita discussão produziu o pequeno e conciso texto de Redol. Ele mesmo se encarregou de por mais lenha na fogueira. Em 1965, num longo prefácio que escreveu para a reedição do romance diz que “o que a portada deste pequeno livro não exprime, contudo, é uma tomada de posição contra a literatura, mas antes a confissão plena de que o autor não

se sentia capaz de criar, então uma autêntica obra de arte literária” (Redol, s. d., p. 19). Algumas páginas antes, porém, Redol já dissera que:

Meu coração colocara-se com veemência ao lado do povo. Essa paixão turvava-me, talvez a clareza da prosa (...), mas não era possível, a quem então se metera, por inteiro, na batalha pela dignificação dos homens aviltados, ganhar a perspectiva lúcida naquele mínimo de distância que leva o escritor a dominar o assunto, sem que lhe deturpe as equivalências no plano estético. (Redol, s.d., p. 13)

Ora, de duas uma: ou Redol não estava muito preocupado com (um certo tipo de) valor estético e propunha um rompimento com um modelo oficial de literatura ou era um escritor titubeante com vontade de repetir os modos escorregados de um Fialho ou de um Eça, por exemplo, e, sem consegui-lo, *Gaibeus* resultaria, afinal, num arremedo de romance. Ao que parece, a primeira opção é bem melhor e mais justa. É que, passados quase trinta anos, as coisas podem ser vistas com olhos menos ávidos, como deveriam ser os de Redol a quatro anos de sua morte. Como eram os de Jorge Amado desde o final da década de 1950.

Pelo menos como está na portada, pode-se ler ali um manifesto. *Gaibeus* não quer nem deseja ser um romance como os praticados pela literatura de plantão, aquela feita para deleite e requinte de uma elite de leitores. *Gaibeus* trata de gente real, de gente pobre, suja e feia, que não costuma frequentar as melhores páginas literárias. Por isso é romance, mas

não é obra de arte, porque, antes disso, é um documentário humano. Muito mais ambicioso que a obra de arte sua contemporânea, *Gaibeus* pretende-se texto fronteiro. Ele quer situar-se no limiar da literatura, pois, sem ser obra de arte, é romance e no da antropologia e da sociologia, uma vez que se pretende documentário humano, o que implica cultura e relações sociais proletárias. É, portanto, um novo modelo de literatura a ser proposto. Tanto que, tempos depois, ironias da história à parte, deu origem a um movimento... literário.

Mas *Gaibeus* é, ante de mais, como *Cacau*, um romance proletário. Ainda mais radical que aquele, constrói-se como um grande panorama do processo de uma colheita de arroz numa lezíria do Ribatejo. Inicia-se com a chegada dos trabalhadores, desenvolve-se em ritmo lento, homólogo à lentidão da ceifa, na qual os trabalhadores, independente de idade ou gênero, são levados ao extremo de suas fracas forças e finda-se com a volta para seus lugares de origem, sob a ameaça do inverno que se aproxima.

Como deve ser com um romance proletário, já o vimos em *Cacau*, vemos poucos rostos, todos, embora ainda não os conheçamos, mais ou menos reconhecíveis, pois são os mesmos de sempre, seja na lezíria, seja na fazenda de cacau. O patrão avaro e aproveitador, que a cada colheita escolhe uma gaibea para, naquele período, dar vazão a seus instintos bestiais agora chama-se Agostinho. Arrogância e brutalidade são suas atitudes mais conhecidas. Rosa, a escolhida da vez, é a moça que voltará para casa e não lhe restará outra alternativa a não ser a prostituição, uma vez que suas próprias companhei-

ras, movidas à alienação, a empurram para a desgraça com o falatório. Há o capataz mesquinho, que trata os ceifadores de arroz como escravos e se chama Francisco Descalço. Aqui e ali há um que a gente sabe chamar-se Chico, um outro é o Ti Manuel, a tia Maria do Rosário e mais alguns, poucos, que os nomes têm ali pouca ou nenhuma importância, pois, antes de serem gente com nomes, são ceifeiros, vigiados por um capataz, que atende ordens de um patrão. É como patrão e empregado que ali estão. Não como gente.

Por isso o ceifeiro rebelde nem precisa ter nome. Trata-se de um personagem que atravessa o romance, quase sempre em segundo plano, trabalhando tanto ou mais quanto os outros. Não fosse o “rebelde” acoplado a sua condição de ceifeiro em nada se distinguiria deles. Prevenido por isso, o leitor fica à espera do que o faz diferente, embora desconfie de antemão. Apesar de falar muito pouco, vez em quando o narrador capta um pensamento seu. E ele não pensa em outra coisa a não ser na superação das condições miseráveis de trabalho de seus companheiros, pelo fim da exploração desses pobres trabalhadores. Como João Cordeiro, sem os requintes deste, o ceifeiro rebelde é o homem que já adquiriu consciência de classe, forjada na luta com seus companheiros. E por isso sofre duplamente:

Para o ceifeiro rebelde os brados dos aguadeiros assemelham-se a gritos de socorro no meio do incêndio. Sente-se mais abatido do que os outros, porque compreende as causas da angústia do rancho e sabe que os outros sofrem mais. Ele tem um norte.

E os camaradas ainda não encontraram bússola.
(Redol, s.d., p. 83)

Em um episódio em que os ceifeiros aceitam descamisar milho devido a um temporal que desabou sobre a plantação de arroz, o ceifeiro rebelde tenta lhes mostrar que não valia a pena tanto trabalho por tão pouco dinheiro, mas nenhum deles lhe dá atenção. Ao contrário: loucos de alegria pela ninharia que passariam a receber atropelam-se em busca das espigas de milho, controladas pelo capataz, que as distribui só a quem ele quiser. O ceifeiro rebelde então “naquele momento sentia por eles também uma aversão instintiva. Aversão que logo depois se fazia lamento, lamento que era depois confiança. Ele confiava ainda naqueles irmãos que tiravam o pão a eles próprios. Doía-lhe a alma, mas uma esperança iluminava-o” (Redol, s.d., p.110).

É primorosa a sequência estabelecida no texto. O ceifeiro rebelde não pode sentir aversão duradoura por sua classe. Ainda que intuitivo, ele sabe dos processos de alienação de que são vítimas esse pobres. Daí que a aversão — instintiva, ressalte-se — transforme-se em lamento. Lamento por não poder ver a classe trabalhadora num estágio mais avançado da compreensão de sua força e de seu papel no mundo do trabalho. E, depois, confiança. A classe trabalhadora ainda ocupará seu lugar devido, como protagonista, nesse cenário de exploração. E, por fim, a luz da esperança. Não é mais confiança. Nem cabem mais lamento ou aversão. Agora é a luz — farol a guiar os trabalhadores a seu destino final, o reino da liberdade. Sofram o que sofram, seu (belo)

destino está traçado. E muito sofrimento ainda virá, com as muitas colheitas que ainda virão.

E assim, como o retorno dos ceifeiros para casa, acaba *Gaibeus*. Com menos sorte que João Cordeiro, o ceifeiro rebelde amarra sua pequena trouxa ao cabo da enxada, põe-na às costas e sai em busca de outra colheita — até que aquela outra, definitiva, chegue. O dia em que chegará não importa. O importante é construí-lo. E o romance proletário é um dos outros tijolos dessa construção.

Com a denúncia dos crimes de Stalin feita por Krushev no congresso do partido comunista em 1956, Jorge Amado desistiu de esperar a vida como deveria ser para se dedicar a escrever sobre a vida como ela é, com suas dores, graças, desgraças e humores, sempre em busca da dignidade do povo. Redol, por sua vez, foi invertendo seu modelo romanesco. O documentarista humano foi cedendo lugar ao romancista, que sem descurar também ele dessa dignidade, trocou o inventário da realidade por sua invenção, a ponto de, em *Barranco de cegos*, talvez seu maior romance, dizer em outra famosa abertura que os personagens ali encontrados são “homens imaginários que vivem e morrem nesta história sem ecos prolongados” (Redol, 1980, p.21).

Desse modo, sem deixar de nela acreditar, cada um a sua maneira redimensionou sua utopia, enfatizando sua dimensão propriamente literária, aspecto que o tornaram dois sofisticados contadores de história, o que vale dizer, dois romancistas de nível superior. Tanto melhor para eles. Tanto melhor para todos nós.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Martins, 1957.

MANUEL, Frank E. & MANUEL, Fritzie P. *El pensamiento utópico em El mundo occidental*. Madri: Taurus, 1984, 03 vols.

REDOL, Antonio Alves. *Barranco de cegos*. Lisboa: Europa-América, 1980.

REDOL, Antonio Alves. *Gaibeus*. Lisboa: Europa-América, s. d.

Nos termos de Giddens, poderíamos dizer que o processo de dissociação entre o corpo e o eu em Joaquim Soares da Cunha já vai bastante adiantado, insinuando-se perigosamente entre os dois a mentira da encenação de uma vida para a qual o “seguir em frente” do agente social parece já esvaziado de sentido.

QUINCAS BERRO DÁGUA: AQUÉM DA VIDA, ALÉM DA MORTE

A consciência reflexiva de saber o que fazemos e porque o fazemos e a capacidade de exprimir discursivamente tais ações é intrínseca à condição humana. Como quer Giddens (2002, p.39), tal aspecto constitui-se num dos elementos chaves para se compreender a modernidade tardia, uma vez que, como em nenhuma outra época, as pessoas estão sempre dispostas, a “se questionadas, (...) fazer interpretações discursivas da natureza e das razões do seu comportamento” (Giddens, 2002, p 39).

Mas é a consciência prática o lastro para que essa outra, a reflexiva, se projete como discurso, obrigando o homem a se concentrar nas tarefas que tem pela frente, sem precisar ter em mente os dispositivos que o autorizam a fazê-lo. Mais “não consciente” que inconsciente, a consciência prática é a responsável pelo que Giddens chama de *segurança*

ontológica, a capacidade que temos de “naturalizar” as convenções sociais, de modo a eliminar a ameaça do caos que ronda o nosso cotidiano, que se traduz como a nossa perda na perda do sentido de realidade, resultado de uma assimetria total entre o eu e o mundo.

Para que a segurança ontológica funcione a contento, autorizando-nos a realizar as tarefas cotidianas como agentes sociais, é necessário que esse processo de naturalização neutralize uma gama ampla de questões, sem o que não poderíamos agir, paralisados que ficaríamos a nos interrogar sobre elas, tais como as noções de espaço, tempo, continuidade, identidade, vida, morte e tantas outras, de nós tão conhecidas. A naturalização operada pela consciência prática, ao omitir tais questões, faz que encenemos o jogo social mediante um contrato tácito, através do qual todos os atores envolvidos têm garantida a noção de “estar no mundo”, sem precisar por em causa os fundamentos da identidade dos outros, dos objetos e, sobretudo, a sua própria.

É importante, ressalta Giddens, compreender que o sucesso desse contrato se dá muito mais em bases emocionais que cognitivas. Uma coisa é explicar seu funcionamento da perspectiva filosófica, antropológica ou psicanalítica; a outra é vivê-lo em sua inteireza, como algo pacífico e dado, como uma *fé*, base de todo o nosso avanço como agente social. Sem um quadro de referências, que a faça distinguir gradativamente o “ser” do “não ser”, a criança jamais se tornaria um adulto com essa fé, uma vez que, educar, talvez se reduza apenas a fornecer os elementos para que a criança ouça e responda ao

“chamado da existência”, substituindo, gradativa e dolorosamente, as taxas de fantasia que a perseguem e a autorizam ser criança por aquelas outras que a fazem entrar na realidade do mundo, dos homens e das coisas, agora já protegida por uma espécie de carapaça, que a faz enfrentar e vencer as adversidades da vida, como deve ser com uma pessoa “normal”, autorizando-a, a partir dessa confiança básica estabelecida, dar início à elaboração narrativa de sua auto identidade.

Contudo, para que tal se dê, sem (grandes) desvios de rota, que, já dizia o outro, viver é muito perigoso, a dialética entre rotina e novidade, melhor dizer, entre rotina e criatividade é fundamental. Mas na medida certa, pois, se se centra na primeira, resulta um homem atado, com medo do mundo; se na segunda, um homem sem base para seu próprio voo, que será apenas um salto no escuro da ansiedade, essa fera que nos faz temer do que não sabemos.

Portanto, ensina Giddens (2002, p. 49), “ser ontologicamente seguro é ter, no nível do inconsciente e da consciência prática, respostas para questões existenciais fundamentais que toda vida humana de certo maneira coloca”, o que autorizará a elaboração da auto identidade, “o eu compreendido reflexivamente pela pessoa em termos de sua biografia” (Giddens, 2002, p.54). Tanto mais seguro ontologicamente, tanto mais continuidade biográfica ganhará a auto identidade, o que vale dizer, tanto mais coerência ganhará a narrativa dessa vida.

Em todas as culturas, diz ainda esse autor, os homens separam suas auto identidades das performances que praticam como agentes sociais.

Mas tais performances devem não só aparentar normalidade como precisam derivar da consciência prática, o que vale dizer precisam parecer verdadeiras para quem as pratica e para quem recebe. Se se perdem tais referências, elas tornam-se falsas e, portanto, problemáticas, produzindo uma espécie de realidade em segundo grau, pois a rotina vivida transforma-se numa rotina duplamente encenada, que resulta numa encenação da encenação. Isso levado ao paroxismo, provoca, em vida, a morte do eu, que passa a ter uma vida cada vez mais inventada no lugar da vida “real”, perdendo seu corpo toda a sua verdade – e já nos aproximamos da chave que busco para ler Quincas Berro D’água.

As pessoas em geral, diz Giddens (2002, p.60), percebem seus corpos e eus como uma unidade, o que lhes permite “seguir em frente” como agentes sociais. Uma dissociação radical entre os dois, porém, “onde o corpo aparece como um objeto ou um instrumento manipulado pelo eu por trás do pano” “(...) expressa ansiedades existenciais que interferem diretamente com a auto identidade” (Giddens, 2002, p.60), fazendo que o eu sinta-se fora do corpo, como se fossem duas instâncias distintas. Separados, o corpo e o eu, agora bem mais vulneráveis, estão ambos sujeitos a todo tipo de ameaça — da neurose mais simples à esquizofrenia. A única forma de evitar-se o desastre completo é buscar por todos os meios, inclusive os terapêuticos, a reestruturação dessa unidade, obrigando o corpo a uma espécie de ressurreição.

Creio que o que foi aligeiramente resumido acima pode funcionar como uma boa chave de lei-

tura para entendermos as transações e transições ocorridos nos turbulentos processos auto identitários em Quincas Berro D'água, ainda que pequenininha, obra das maiores de Jorge Amado. Com efeito, o que ali me parece acontecer é um esforço literalmente — pois que vai além da morte física — sobre-humano para evitar a transformação de um corpo verdadeiro em um corpo falso, evitando a tragédia da dissociação total que o levaria à loucura e à morte. É pelo acúmulo de incoerências que se vai somando a sua auto identidade que Joaquim Soares da Cunha precisa transformar-se em Quincas Berro D'água, sob pena de ver seu eu dissociado do seu corpo, tornado agora apenas um corpo invisível. É, pois, antes de qualquer outra coisa, do resgate do seu corpo verdadeiro, vale dizer, da sua visibilidade, que Quincas desenvolve sua peregrinação pelos becos da cidade da Baía entre goles de cachaça, amores de prostitutas e a amizade dos seus iguais — projeto tão bem sucedido no seu caso que foi capaz de ir além da morte física do corpo. É o que vou tentar demonstrar a seguir.

Já no início do texto, informa o narrador que antes da morte física propriamente, Quincas já fora morto moralmente, o que o faz, acrescenta jocoso, um campeão de mortes — coisa, aliás, que ele se esqueceu de acrescentar ao título da obra, que, a rigor, para fazer justiça a esse fato, deveria chamar-se “a morte, a morte e a morte de Quincas Berro D'água”.

Começemos pela morte moral — para a nossa leitura, talvez a mais significativa, posto bem mais importante que a morte biológica. Joaquim Soares

da Cunha é funcionário exemplar da Mesa de Rendadas, nunca tendo faltado sequer a único dia de trabalho. Tanto bem fez ao serviço público que é mesmo alvo de uma promoção. Não obstante o entusiasmo da sua mulher, Dona Otacília, que, segundo o narrador, se comportava na homenagem ao marido como se a festa fosse para ela, “Joaquim ouvia os discursos, apertava as mãos, recebia a caneta sem demonstrar entusiasmo. Como se aquilo o enfiasse e não lhe sobrasse coragem para dizê-lo” (Amado, 2005, p. 34).

Nos termos de Giddens, poderíamos dizer que o processo de dissociação entre o corpo e o eu em Joaquim Soares da Cunha já vai bastante adiantado, insinuando-se perigosamente entre os dois a mentira da encenação de uma vida para a qual o “seguir em frente” do agente social parece já esvaziado de sentido, deixando em branco páginas e páginas da narrativa de sua auto identidade, pois esse seguir em frente, no seu caso, não se distingue de um voltar para trás — se me permitem o pleonasma excessivo, uma vez que o novo é sempre o mesmo velho. E, como já vimos, nenhuma vida se basta na mesma rotina, especialmente a de um batedor de carimbos que se sonhava marinheiro em intrépidas aventuras.

E se é assim em relação ao trabalho, ainda pior é no que tange a sua vida doméstica. Dessa, recorda-se sua filha à beira do caixão:

Era curioso. Não se recordava de muitos pormenores ligados ao pai. Como se ele não participasse ativamente da vida casa. Poderia passar horas a lembrar-se de Otacília, cenas, fatos, frases, acontecimen-

tos onde a mãe estava presente. A verdade é que Joaquim só começara a contar em suas vidas quando, naquele dia absurdo, depois de ter tachado Leonardo de *bestalhão*, fitou a ela e a Otacília e soltou-lhes na cara, inesperadamente:

— Jararacas

E, com a maior tranquilidade desse mundo, como se estivesse a realizar o menor e mais banal dos atos, foi-se embora e não voltou. (Amado, 2005, p.35)

Em termos domésticos, a julgar pelo depoimento da filha, que é o único que temos, Joaquim já ultrapassara o plano da dissociação para cair na invisibilidade. Era só um corpo invisível, no qual se via apenas “um bom, tímido e obediente esposo e pai” (Amado, 2005, p. 32). Porque já não se via no arsenal de mentiras que construía em torno de si, não era visto também pelos outros, no caso pelas outras, mãe e filha, que nesse corpo morto reconheciam apenas instituições, mas não o eu que as encarnava.

Ao que parece, contudo, nem sempre as coisas foram assim naquela família. Corpo e eu em Joaquim já viveram dias melhores juntos. E Vanda em criança foi a responsável por essa breve fraternidade na sua vida familiar. À beira do caixão, sozinha com Quincas, tornado outra vez Joaquim pela maquiagem da Funerária, ela força a memória — que ali também Joaquim já quase desaparecera: “o pai a acompanhá-la a um circo de cavalinhos. Talvez nunca o tivesse visto tão alegre, tamanho homem escarranchado em montaria de criança, A rir às gargalhadas, ele que tão raramente sorria” (Amado, 2005, p. 33).

De não sorrir já o sabemos porquê. Mas de ver Joaquim rindo às gargalhadas, escarranchado em um cavalinho de circo, divertindo-se tanto quanto a filha, pois que ambos nesse momento têm a mesma idade e os mesmos interesses, ambos entregues ao lúdico puro e compensador em si mesmo, só faz mostrar que Joaquim e Quincas são um só. O problema, pois, não era rir, coisa que Joaquim fazia tão bem; o problema era não rir. E rir era preciso.

A sisudez de Joaquim deve, portanto, ser entendida como uma recusa à aceitação da clivagem entre seu corpo e seu eu que o levou à invisibilidade total. Era preciso, sob pena de nunca mais se achar, recompor essa unidade perdida. Reencontrada, não se sabe de onde, sua segurança ontológica, ele a recompõe e se despede de uma vida vivida como se de uma morte se tratara.

Agora em Quincas, que Joaquim está moralmente morto, corpo e eu vão produzir, numa dança frenética e simbiótica, volumes e volumes da narrativa da auto-identidade, pois tudo que um quer o outro quer também; pois tudo que um deseja é também o desejo do outro. E que desejos e querereres são esses desse corpo e desse eu? Aqueles que a vida promete e não cumpre, se não formos capazes de persegui-los como utopias realizáveis aqui e agora: o amor, livre das amarras institucionais; o prazer dos dias em vez do trabalho como agonia; solidariedade, fraternidade e companheirismo no lugar do individualismo; a família inventada e escolhida no lugar da institucionalizada e imposta. Em outras palavras: jogo no lugar do rito; paixão no lugar da sóbrio e pau na moleira do pequeno burguês acomodado e interesseiro.

E assim durante dez longos anos Quincas Berro D'água, *rei dos vagabundos da Bahia*, reinará soberano pelas ruelas e becos da sua cidade, carregando consigo a sua corte de malandros decentes, de prostitutas nobres e de vadios honrados, todos empenhados em viver a vida como deve ser vivida. E, paradoxalmente, não obstante viver nesses lugares escuros, que a própria cidade, de vergonha, esconde, cercado dessa sua gente que a outra gente não gosta de ver, sua vida terá enorme clareza e visibilidade, que não o abandonam nem mesmo depois de morto, pois no pardieiro em que se encontrava seu corpo, “a luz da Bahia entrava pela janela e enchia o quarto de claridade. Tanta luz do sol, tanta alegre claridade, pareceram a Vanda uma desconsideração para com a morte” (Amado, 2005, p. 30).

Mas nem as utopias vividas com vida real são capazes de impedir a chegada da “indesejada das gentes”. E, como se fora um desses mortais qualquer, Quincas Berro D'água morre de morte morrida e comezinha. Mas não param aí suas agruras acerca de sua (auto) identidade, pois uma coisa é a morte biológica, essa mais fácil de aceitar, a outra é a morte subjetiva, o apagamento definitivo de uma identidade. E esta é a peleja deixada por Quincas para ser resolvida: uma feroz batalha por um espólio identitário.

Para a família de sangue, posto que Quincas Berro D'água nunca existiu, é Joaquim Soares da Cunha quem será velado e enterrado. E nesse sentido são tomadas todas as providências. A primeira delas, como num ritual simbólico de vestir e desvestir

máscaras identitárias, é desnudar o corpo de Quincas para transformá-lo outra vez em Joaquim:

Os homens da empresa funerária haviam feito bom trabalho, eram competentes e treinados (...). Penteado, barbeado, vestido de negro, camisa alva e gravata, sapatos lustrosos, era realmente Joaquim Soares da Cunha quem descansava no caixão funerário. (Amado, 2005, p. 30).

E assim parece anulado o parêntese que foi o meteoro Quincas na vida dessa família pequena burguesa, tão zelosa de seus padrões morais. De volta ao seio familiar, domado, Joaquim poderia finalmente ser enterrado em paz como pai de família e marido exemplar que fora, levando com ele para o túmulo a humilhação que imputara à filha e mulher devotadas. E o mundo ficaria em paz outra vez. Lembrança cada vez mais distante, Quincas Berro D'água não seria nem mesmo um retrato parede.

As coisas bem poderiam ter sido assim não fosse um aspecto que os homens da Funerária, apesar de sua competência, não conseguiram dar jeito: “era o sorriso cínico, imoral de quem se divertia (...). O sorriso de Quincas Berro D'água” (Amado, 2005, p.36).

Já vimos rapidamente acima que o riso é uma questão central na vida de Joaquim, que bem poderia ganhar o apodo de “o homem que não ria”, dada a austeridade a que era obrigado a viver, em casa ou na repartição. E rir, como também já ficou dito, era tudo que ele necessitava. Assim, indiferente aos desejos da família, Quincas está bem mais perto e bem mais vivo do que esta queria e sonhava. Para seu desespero (de Vanda especialmente), não é Joaquim

quem está no caixão; é Quincas — verdade que nem mesmo o trabalho de especialistas da Funerária conseguiu ocultar, pois é como traço identitário, para além da vida, que o sorriso permanece, marcando a vitória da alegria pura sobre um recato teatralizado e hipócrita.

E a vitória da primeira sobre o segundo se consolidará com a chegada dos “filhos” de Quincas ao velório. Espalhada a notícia de que ele morrerá, seus quatro inseparáveis amigos, Curió, Pé-de-Vento, Negro Pastinha e Cabo Martim, abandonam seus, digamos, afazeres e dirigem-se para o local onde está o corpo de Quincas — não sem antes parar em cada botequim para reforçar o estoque de cachaça, que a dor era profunda, pois durante “anos e anos haviam-se encontrado todos os dias, haviam estado juntos todas as noites, com ou sem dinheiro, fartos de bem comer ou morrendo de fome, dividindo a bebida juntos na alegria e na tristeza” (Amado, 2005, p.50).

Mas, surpresos, não é Quincas, “o paizinho”, “a luz da noite”, que encontram, senão um estranho, sobriamente trajado, ocupando o seu lugar. Mas o sorriso...

Vencidas as hesitações, que o traje é só um invólucro, os amigos de Quincas chegam para ficar, malgrado os olhares hostis de que são vítimas por parte da família de Joaquim. Sem pensar em bater em retirada, coisa que soldados valentes não fazem, decidem ocupar uma parte do território em torno do caixão, conquistando-o na luta contra a família de Joaquim Soares da Cunha. Concluída essa etapa da batalha,

Agora estava ali em silêncio, de um lado a família de Joaquim Soares da Cunha, filha, genro e irmãos, de outro lado os amigos de Quincas Berro D'água (...). Como se executassem um movimento e balé, ao afastarem-se do caixão os amigos, aproximavam-se os parentes. Vanda lançava um olhar de desprezo e reproche ao pai. Mesmo depois de morto, ele preferia a sociedade daqueles maltrapilhos (Amado, 2005, p. 62).

Mas a batalha é de pequena duração. Acostumados ao calor dos lençóis de suas vidas rotineiras, com hora marcada para comer, dormir e fazer sexo, a família de Joaquim Soares da Cunha logo pede arrego. Um trocado na mão dos vagabundos para a cachaça da noite e podem voltar para suas casas em paz com suas consciências.

Não assim a família escolhida de Quincas. Livre das pressões da outra, é preciso fazer retornar Quincas a sua condição, de modo a retomar sua auto identidade, violentamente interrompida. E então inverte-se o processo: Joaquim Soares da Cunha, agora de uma vez por todas, cede seu lugar a Quincas Berro D'água, que, morto, revive como auto identidade, reunião, no além da morte, do corpo e do eu que sempre se quiseram juntos e um só. E é como tal que em companhia dos seus quatro amigos realiza sua última peregrinação pelos becos sujos e escuros da Bahia, com direito a cachaça, moqueca de arraia, beijos da mulher amada e golpes de capoeira em otários, até, de cansado, entregar-se aos braços de Iemanjá, que o mar era o único túmulo digno de um marinheiro da sua grandeza identitária.

REFERÊNCIAS

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.

AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Isso não o faz, todavia, um autor que paira sobre a História, modelo de uma mal compreendida universalidade. Ao contrário, e por isso mesmo, Graciliano é quanto a mim o mais nordestino de todos os romancistas nordestinos. Porque é só na sua obra — e é a isso que chamo modernidade — que vamos ter o homem dessa região inteiro, por dentro e por fora.

ANGÚSTIA COMEÇA EM CAETÉS

A intenção é nadar um pouco contra a corrente. Enquanto a atenção da crítica tem se voltado cada vez mais para a parte posterior da obra de Graciliano Ramos, exatamente a que vem a seguir a *Caetés*, decidi por fazer percurso inverso, saindo daí em direção ao começo, com o fito de estabelecer algumas aproximações entre dois momentos considerados quase que unanimemente como opostos na obra desse autor.

É hoje quase lugar-comum o referir-se a *Caetés* como sendo um romance filiado à tradição naturalista, preocupado em perscrutar comportamentos exteriores, o que bastaria para distingui-lo de toda a produção posterior do romancista, que envereda pela pesquisa do que vai por dentro do homem nordestino, mais do que o que lhe vai por fora, na tentativa de desenrolar novelos enrolados para dentro, como gostava de dizer Fernando Pessoa acerca de si mesmo.

Desse modo, a obra de Graciliano poderia ser dividida em dois momentos precisamente marcados. O primeiro, em que se colocaria *Caetés*, será marcado pela predominância do realismo-naturalismo à Eça, de quem se nota, aliás, forte influência, como exaustivamente já demonstraram críticos da envergadura de Antônio Cândido, Massaud Moisés e Wilson Martins, para ficar com os mais conhecidos. O segundo, que incluirá todo o conjunto de sua obra posterior àquele romance, caminhará mais e mais do fora para dentro, à cata de explicação para atitudes e hábitos sociais estranhos e extravagantes, que, sabe o romancista, não podem ser dadas neles mesmos.

E aí, valha a digressão, a modernidade de Graciliano Ramos. Não é que ele se distinga quanto aos outros, como querem fazer crer alguns, pelo “psicologismo”, o que o faria um romancista de qualquer tempo e lugar. É que ele compreendeu logo que essa é uma dimensão sem a qual o homem, e para citar Pessoa outra vez, é simplesmente “metade de nada”.

Isso não o faz, todavia, um autor que paira sobre a História, modelo de uma mal compreendida universalidade. Ao contrário, e por isso mesmo, Graciliano é quanto a mim o mais nordestino de todos os romancistas nordestinos. Porque é só na sua obra — e é a isso que chamo modernidade — que vamos ter o homem dessa região inteiro, por dentro e por fora.

É a primeira vez, salvo erro, na literatura brasileira que ao homem do Nordeste é permitido pensar. É só ler seus contemporâneos. Ali, um narrador magnânimo, que geralmente esconde (mas revela) o *alter ego* de um autor que se vê a si mesmo magnâni-

mamente, pensa por ele, dispensando-o de tão complicado trabalho.

Isso posto, retome-se o caminho principal. Sem negar que a maioria dos críticos tem razão quanto a *Caetés*, que é verdadeiramente romance de aprendizagem, trata-se de localizar aí alguns dos elementos que vão marcar a obra posterior de Graciliano, sobretudo sua obra-prima, *Angústia*. A hipótese, um tanto arriscada, mas com algumas garantias de comprovação, é a de que, como indica o título desse trabalho, angústia, grifada e sem grifo, começa em *Caetés*, ainda que timidamente esboçada.

A meu ver, o que há de naturalismo, se permitem o palavão, estandardizado em *Caetés* deve-se menos às influências externas que à ausência de instrumentos de seu autor para operar o mergulho na mente das personagens, como fará posteriormente. A constatar pelos indícios disseminados ao longo da obra, ainda que modestos, como se mostrará a seguir, não se percebe o projeto de se traçar um painel tipo “cenas da vida burguesa numa cidadezinha do interior” ou coisa do gênero. O naturalismo de Graciliano — é a hipótese — está contaminado por uma certa síndrome: em João Valério desenha-se Luís da Silva, que como sabem é a personagem mais complexa e completa de Graciliano. Sem delinear-se claramente, pois que se tratava efetivamente de exercício, Luís da Silva é entrevistado em João Valério.

É por essa via, quem sabe, que se deve entender a sua má vontade para com *Caetés*, que dizia ser um “desastre”. Com efeito, o romance padece de hesitação. Era, de um lado, tarde demais para um autor da estatura de Graciliano acreditar na eficácia dos

postulados naturalistas, com suas teses deterministas associadas a um descritivismo banal; e, de outro, cedo demais para a investigação dos processos mentais do homem e das marcas nele deixadas ao longo de sua vida, sobretudo aquelas da infância, definitivas, no dizer de Freud e no crer de Graciliano. Por isso é que o romance evidencia essa sensação de coisa não acabada, com personagens frágeis e situações pouco convincentes.

Seu defeito, porém, que lhe dá o ar de desastre, é o que também lhe salva, quando visto nesta perspectiva: *Caetés* é um borrão de *Angústia*, pois que João Valério é o primeiro esboço de Luís da Silva. Olhado por esse prisma o romance cresce em complexidade, pois é possível acompanhar-se os primeiros passos do autor no processo de desvendar o funcionamento dos mecanismos mentais, hesitando diante das dificuldades e optando pela morte de um, afinal, nem tanto promissor romancista histórico, substituído em definitivo pelo caixeiro comercial, que tentará empurrar a angústia para debaixo do tapete, sem, entretanto, consegui-lo completamente.

Ora, perfeita simetria pode-se estabelecer entre Graciliano, autor de romance naturalista, e João Valério, candidato a romancista histórico. Este, despreparado que está para conhecer a alma de um Caeté, ou seja, de ver um homem por dentro, ou, ainda mais, de ver-se a si por dentro, porque não é senão isso que interessa a João Valério, desiste da empreitada. Incapaz dela, contenta-se em saber-se Caeté, sem mais se preocupar com o *como* se é Caeté. Aquele, por sua vez, sem saber ainda como adentrar a mente de um escritor — porque, repare-se bem,

não se trata de uma personagem qualquer, *mas já de um escritor em processo de escrita* — desiste também da empresa, por demais grandiosa para um iniciante. É mais seguro transformá-lo em caixeiro, ainda que caixeiro levemente angustiado.

Portanto, visto assim, o naturalismo em Graciliano diz menos de uma opção que de uma impossibilidade. É literatura de homem com corpo inteiro que interessa ao autor de *Caetés* e já ali tal projeto pode ser entrevisto. Assim, embora não negue o fundamento central da tese que divide a obra de Graciliano em duas fases distintas, tal distinção, em meu modo de ver pode ser bastante atenuada por esse viés da contaminação: é naturalismo, sim, mas um naturalismo pintalgado de modernidade, que se revela no desejo de ir além das fronteiras conhecidas, para chegar, na fórmula do próprio Graciliano, ao “jogo dos fatos interiores”.

João Valério e Luís da Silva têm muita coisa em comum, embora haja tanta coisa diferente entre eles. A começar pelos nomes, pequeninos, que dão precisa noção de sua pequenez. João Valério parece já ter nascido pequeno, pois sequer nome de família tem. Habitante de minúscula cidade seria natural conhecer-se suas relações familiares, suas origens. Ele não as tem, porém. É só.

Como Luís da Silva o será, depois do processo de degradação por que passa sua família e que se inicia com seu avô, nome grande ainda — Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva —, e passa por seu pai, o já insignificante Camilo Pereira da Silva, até desembocar na insipidez dos dois pequenos no-

mes, Luís da Silva, cujo dono encarnará a mais perfeita ilustração da abulia.

Vem desse estar só a sensação de deslocamento que atingirá o paroxismo em Luís da Silva, tão densamente articulado, que cria a impressão no leitor de que tudo aquilo poderia ter-se passado apenas em sua imaginação. De fato, não se saberá nunca como Julião Tavares, Marina ou Sinhá Vitória eram efetivamente, se é que o eram, posto que tudo é dado pela ótica paranoica de Luís da Silva.

Naturalmente, tal procedimento não poderá ser visto em João Valério — mesmo porque se assim fosse não teria sido necessário criar Luís da Silva. Mas as condições para o deslocamento já estão ali dadas, na confessada incapacidade que demonstra em se ater ao real:

“É um ofício que se presta às divagações do espírito, este meu. Enquanto se vão acumulando cifras à direita, cifras à esquerda, e se enche a página de linhas horizontais e oblíquas, a imaginação foge dali. Organizar partidas e escrever a correspondência comercial a gente faz brincando. E para molhar o papel de seda, enxugá-lo, pôr a fatura ao lado, apertar o livro na prensa não é necessário esforço de pensamento.”

É congênita, pois, a vocação para o alheamento. A profissão, que não poderia ser qualquer uma, pelo menos aquelas que implicam concentração, é escolhida em função dessa necessidade, pois é mesmo de necessidade que se trata. E o leitor se acha pois diante de uma espécie de incipiente “bovarista”, para

quem o real se apresenta em dois planos diferenciados: o mundo do trabalho, físico e mecânico, e o mundo da imaginação, promessa do virtual. É Luís da Silva sendo gestado.

Pequeno no nome, pequeno na vida. João Valério possui clara consciência da “campina rasa” que é sua vida. E tudo contribui para enfatizá-la: a monotonia do lugarejo, a profissão, a vida rotineira da pensão. O livro que não desanda. E quando desanda resulta também em pequenez, como se lê no comentário que ele faz à cena do naufrágio: “Eu tinha confiado naquele naufrágio, idealizara um grande naufrágio cheio de adjetivos enérgicos, e por fim me aparecia um pequenino naufrágio inexpressivo, um naufrágio reles.” (Ramos, 1970, p. 62)

Mas não nos enganemos. Como saberemos depois com Luís da Silva, nada disso terá grande importância na definição desse modo de situar o e se situar no mundo. Não é a monotonia da cidade pequena, aqui, nem a solidão da cidade grande, ali, que definem a vocação para o pequeno. Porque não se trata de causa e efeito, como acreditavam os naturalistas, mas de motivações. No caso aqui de uma motivação para não se sentir motivado, inapetência que desaguará na abulia de Luís da Silva:

“E imaginei com desalento que havia em mim alguma coisa daquela paisagem: uma extensa planície que montanhas circulam. Voam-me desejos por toda parte, e caem, voam outros, tornam a cair sem forças para transpor não sei que barreiras. Ânias que me devoram facilmente se exaurem em caminhadas curtas por esta campina rasa que é minha vida.” (Ramos, 1970, p.150)

Por mais que o comportamento social de João Valério o negue, afinal é um homem que se apaixonou, trabalha, discute literatura — e por isso os críticos identificaram o naturalismo do romance —, ele se sabe um ser diferente e sabe porquê:

“Esta inteligência confusa, pronta a receber sem exame o que lhe impingem... A timidez que me obriga a ficar cinco minutos diante de uma senhora, torcendo as mãos com angústia... Explosões súbitas de dor teatral, logo substituídas por indiferença completa”. (Ramos, 1970, p.238)

Ora, se tirássemos as reticências, que Graciliano passou a abominar em sua fase posterior, poderíamos estar tranquilamente perante uma fala de Luís da Silva, com suas alternâncias de estados emocionais. Mas não é Luís da Silva. É João Valério, até porque, e estava certo o Velho Graça, Luís da Silva não teria tempo para tanta reticência. Mas é muito curioso que um homem voltado predominantemente para fora possa ter tamanha consciência do movimento de suas emoções, apesar das reticências, que impõem um ordenamento sucessivo mais ou menos calculado.

Há algo, todavia, que chama ainda mais atenção: é a presença da angústia — e não precisaríamos mais explicar nosso título, pois que ele fala por si mesmo: *Caetés* está definitivamente contaminado pela angústia. E João Valério revela-se assim uma atípica personagem naturalista, pois é com certeza o primeiro naturalista angustiado da literatura brasileira. É João Valério, sim. Mas é também Luís da Silva em antevisão.

Algo, deixado propositadamente para o fim, ainda os aproxima e os faz homens da mesma espécie: ambos são lutadores da luta vã, — e expressão melhor para defini-los que essa talvez não houvesse. Porque é mesmo como uma luta vã que ambos encaram a tarefa de moldar gente (e eles próprios) em palavras. Afora as outras identidades, João Valério e Luís da Silva dividem a angústia da criação literária.

Silviano Santiago já chamou a atenção para a modernidade da obra de Graciliano quanto ao fato de se tratar de uma escrita da escrita, isto é, de estar ali sempre tematizado o ato mesmo de escrever. Para Graciliano, diferentemente de seus contemporâneos, escrever é, antes de qualquer coisa, uma operação de linguagem, que implica drama e aflição. E é isso que *Caetés*, na angústia de João Valério, pretende tematizar:

“Ergui-me, procurei pelo tato o comutador, sentei-me à banca, tirei da gaveta o romance começado. Li a última tira. Prosa chata, imensamente chata, com erros. Fazia semanas que não metia ali uma palavra. Quanta dificuldade! E eu supus concluir aquilo em seis meses. Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim!” (Ramos, 1970, p.38)

“Corrigi os erros, pus um enfeite a mais na barriga de um caboclo, cortei dois advérbios — e passei meia hora com a pena suspensa. Nada. Paciência. Quem esperou cinco anos pode esperar mais um dia. Atirei os papéis à gaveta.” (Ramos, 1970, p.39)

“Melhor seria compor uma novela em que arrumasse Padre Atanásio, o Dr. Liberato, Nicolau Varejão, o Pinheiro, D. Engrácia. Mas como achar

enredo, dispor as personagens, dar-lhes vida? Decididamente não tinha habilidade para a empresa: por mais que me esforçasse, só conseguiria garatujar uma narrativa embaciada e amorfa.” (Ramos, 1970, p.39)

E assim se poderia, caso se desejasse, começar a discutir a teoria do romance em Graciliano, ou melhor em João Valério. Elementos para isso não faltariam: o romance, diz a personagem, é, antes de qualquer coisa, enfrentamento das palavras, enfrentamento com as palavras.

E eis o que é particularmente fascinante em Graciliano. Ainda que seja concebido por uma personagem de vocação naturalista, o romance, para ela — e também para ele, ultrapassa e muito o cânone da pretensa descrição objetiva. João Valério sabe que entre o mundo do real e o mundo do literário há uma mediação operada pela linguagem, através da qual esse mundo primeiro é redimensionado e reescrito pelo segundo. Se há alguma objetividade no mundo do literário, será decorrência desse trabalho sobre a linguagem, e não de uma qualquer simetria entre esses dois mundos, que não há.

Assim, é o que nos ensinará João Valério, conhecer ou não conhecer o assunto não é o problema fundamental. Não saber a história dos Caetés ou conhecer em profundidade a vida dos que o cercam no cotidiano dá no mesmo, se não se souber moldar artisticamente tais assuntos. O problema pois não é o tema, o que fará João Valério antecipar em muito a opinião de Cortázar, segundo a qual não há temas bons ou ruins para a literatura. O assunto, qualquer que seja ele, só se transformará em romance se sub-

metido a específico tratamento de linguagem, o que supõe domínio de um conjunto de técnicas próprias a tal labor. Em se tendo o assunto não se tem ainda o romance, porque romance não é simples reprodução do mundo, nem mera denúncia para consertá-lo. É antes construção de um mundo em e de palavras.

A desistência de João Valério em ser romancista decorre da compreensão do gigantismo dessa tarefa, inversamente proporcional à sua mediocridade, aqui ainda entendida naquele sentido primeiro de se recusar a sofrer, sua vocação para a pequenez. Não se trata de cinismo à moda das personagens de Eça, como mais de um crítico tem apontado. Mas a consciência mesma de saber que a grandeza do fazer literário, entendido como a aflição do inventar, não é tarefa para seres pequenos. Eis em que se esconde de modo aparentemente confortável João Valério:

“Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte. Às vezes desenterro-os da gaveta, revejo pedaços da ocara, a matança dos portugueses, o morubixaba de enduape (ou canitar) na cabeça, os destroços do Galeão de D. Pero. Vem-me de longe em longe o desejo de retomar aquilo, mas contenho-me. E perco o hábito.” (Ramos, 1970, p.234)

De modo aparentemente confortável, disse, porque o problema não é a mistura entre arte e negócio — não houvesse, para dizer o mínimo, o próprio Graciliano a negá-lo! Esse é só o subterfúgio que justifica o desconforto de saber-se refém de si mes-

mo, incapaz de olhar literariamente o outro porque incapaz de olhar verdadeiramente a si. O esconderijo não adianta muito, todavia, pois a dor de não ter feito, de não poder fazer, contamina de modo irremediável a ignorância feliz do comerciante. E será sua companheira de sempre, para que ele jamais se esqueça de que não passa de um “pequenino João Valério, guarda-livros mesquinho” (233).

E aqui reencontramos Luís da Silva em movimento. Com efeito, a passividade, a ausência de vontade de interferir, a recusa de sair de si que marcam seu modo de agir, ou melhor de não agir, já se delineiam nessa semi-abulia que se observa em João Valério, construída não sem algum esforço, é verdade, mas que o faz definitivamente antepassado daquele abúlico total, enrodilhado na sua intrincada rede de introspecção, da qual ele — e o leitor — sabem não haver qualquer saída.

Antônio Cândido, aliás, em um ensaio já clássico, traça tangencialmente essa relação, ao referir-se a João Valério como alguém “propenso ao devaneio e à fuga da realidade”. E acrescenta que, embora este romance (*Caetés*) seja tratado como elemento de pitoresco e de humor, “aos poucos vamos percebendo que desempenha certas funções, entre as quais a de esclarecer a psicologia de Valério” (101). Não fosse pelo que já se disse, a inferência de Cândido bastaria para articular o inevitável parentesco entre esses dois deslocados, Luís da Silva, o deslocado total, e João Valério, esforçado pioneiro do deslocamento.

E é exatamente essa impressão de esforço que faz com que João Valério pareça, as mais das vezes, pouco convincente. Se em literatura, por exemplo, ele

se entrega a essa espécie de paralisia, na vida cotidiana ele se acha perfeitamente integrado, por mais que nos queira convencer do contrário. Sobretudo inclusive na escala social, passando de mero guarda-livros a sócio da loja de seu ex-patrão, o que o faz transformar-se em eficiente trabalhador: “Todos os dias, das oito da manhã às cinco da tarde, trabalho no escritório, e trabalho com vigor.” (235)

Se pensarmos que o trabalho de guarda-livros houvera sido escolhido exatamente porque facultava o voo da imaginação, tem-se a impressão de se estar diante de um retrocesso. Por isso mesmo fica ainda mais difícil acreditar em um comportamento dito “disparatado”, à Luís da Silva:

“E quanto disparate! Uma noite cumprimentei deste modo o Reverendo, que chegava: “Adeus, Padre Atanásio. Divirta-se.”

Riram em torno, gaguejei explicações parvas e encolhi-me, rangi os dentes, sentindo a vaga tentação de estrangular o Dr. Castro, que sorria para Clementina.” (Ramos, 1970, p.156)

Embora um tanto exagerada para personagem tão bem comportada socialmente, a passagem mostra à perfeição o caráter de antecipação que se põe em João Valério, enquanto exercício para atingir-se o redemoinho interior em Luís da Silva. Se o efeito retórico que ela produz não é lá muito eficaz, é que a clivagem de João Valério é algo mais pensado que vivido, gerando um descompasso entre ação e pretensão.

Em Luís da Silva, pelo contrário, o vivido e o pensado formam admirável e harmônica unidade: “Assaltam-me dúvidas idiotas. Estarei à porta da casa ou já terei chegado à repartição. Em que ponto do trajeto me acho?” (Ramos, 1970, p.32) Sua clivagem, que é total, resulta dessa unidade. O leitor sabe, porque vê, que Luís da Silva, voltado para dentro, não é capaz de reconhecer o fora. O fato de ele andar tropeçando em coisas e pessoas é tão somente consequência desse olhar que não vê, e que produz, portanto, verdadeira cisão entre esses dois mundos.

Daí a diferença que os separa: se em relação a João Valério a ação da personagem na maior parte das vezes nega essa divisão, isto é, a ação não corresponde a essa clivagem pretendida, em Luís da Silva, por sua vez, é a ação mesmo que a denuncia.

Mas se a ação os separa, a aspiração os une, entretanto. Naturalista heterodoxo, pois que contaminado pela vocação de ver-se por dentro, contra a qual luta mas sabe-se por ela para sempre perseguido, João Valério é esboço difuso do que há de vir. Em se construindo, ele forneceu os elementos a Graciliano para a chegada de Luís da Silva e sua corrosiva máquina de pensar. Por isso, e embora perpassa toda a obra de Graciliano Ramos, *Angústia* começa em *Caetés*.

REFERÊNCIAS

- CÂNDIDO Antonio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1971.
 RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
 RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo: Martins, 1970.
 SANTIAGO, Silviano et ali. *Graciliano*. São Paulo: Ática, 1987.

O outro livro das maravilhas é o título extremamente feliz dado por Francisco Ferreira de Lima à sua atilada análise da Peregrinação de Fernão Mendes Pinto – verdadeiro best seller dos séculos XVI e XVII, rivalizando mesmo com o Quixote. Discordando criteriosamente de estudos anteriores, neles aponta o defeito de origem: querer buscar “a interpretação de conjunto, mesmo reconhecendo a impossibilidade de fazê-lo”. (...) O caminho por que optou foi o de fugir à “obsessão totalizadora”, a partir do reconhecimento de que a Peregrinação é “um livro do deslumbramento”, como já o qualificara Eduardo Lourenço.

(**Cleonice Berardinelli**, sobre *O outro livro das maravilhas*)

Uma obra como a de Gabriel Soares de Sousa, assim como outras semelhantes escritas por seus contemporâneos, presta-se a diferentes abordagens, que podem tomá-la, separadamente, como objeto historiográfico, etnográfico, linguístico ou literário. Uma das felicidades de *O Brasil de Gabriel Soares de Sousa* é justamente a de conciliar essas abordagens e beneficiar-se dos caminhos que se abrem ao explorar a interrelação entre a história e a literatura (relação ainda mais evidente no quadro mental do século XVI, mas que frequentemente não tem sido evidenciada).

(**Sheila Moura Hue**, sobre *O Brasil de Gabriel Soares de Sousa*)

O REAL E O AVESSO

Em suma, bem escrito, a ponto de correr o risco de chamar mais atenção sobre si do que sobre o pensamento que veicula ou as coisas que descreve. E este risco o ensaio de Francisco Ferreira de Lima corre permanentemente, dando-nos um sinal inquestionável de sua maturidade de ofício. Dir-se-ia até que a força do seu estilo guarda um ficcionista ou mesmo um poeta ciosamente aninhado nas dobras do ensaísta.

Massaud Moisés

ISBN 978-85-7395-277-3



9 788573 952773