

Pensar para além das etiquetas: alguma recepção do romance de 30 brasileiro

*Pensar más allá de las etiquetas: una lectura de la novela brasileña de los
años 30*

*Thinking beyond frontiers: a reading of the Brazilian novel of the tenth
decade*

João Felipe Barbosa Borges¹

Resumo

Parece consenso, nos manuais e livros didáticos de Literatura Brasileira, apontar o romance de 30 como um movimento de retorno ao Realismo oitocentista, não raro, reduzido a dois polos estanques: de um lado, as obras de realismo social; de outro, as obras de realismo psicológico. Dois questionamentos, entretanto, se interpõem: (i) uma tal redução de um período tão fecundo como a década de 30 seria viável, sem que se tenha perdas significativas de análise e crítica das obras produzidas? (ii) face a este neorrealismo, até que ponto os romancistas de 30 foram, de fato, modernistas, e até que ponto se fixaram nas sombras de um realismo do passado? É em torno destas questões que, mediante a análise dos romances *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, e *Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, este artigo se pautará.

Palavras-Chave: Romance de 30; neorrealismo; *O Quinze*; *Menino de Engenho*; *Amanuense Belmiro*.

Resumen

*Es un consenso, en los manuales y libros didacticos de literatura brasileña, definir la novela de los años 30 como un movimiento de retorno al Realismo del siglo XIX, con frecuencia, reduciéndolo a dos diferentes polos: por una parte, las obras de realismo social; por otra, las obras de realismo psicológico. Dos cuestiones, sin embargo, destacan: (i) esta reducción de un período tan fructífero como los años 30 sería factible sin tener sustancialmente pérdidas análisis y crítica de las obras producidas? (ii) frente a este neorrealismo, en qué medida los novelistas de 1930 fueron, sin duda, modernos, y en qué medida ellos repitieron los pasos de un realismo del pasado? Es en torno a estas cuestiones que, mediante el análisis de las novelas *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, y *Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, este artículo se centrará.*

Palabras claves: Novela brasileña de los años 30; neorealismo; *O Quinze*; *Menino de Engenho*; *Amanuense Belmiro*.

Abstract

*It is consensus, in the Brazilian Literature manuals, to define the novel of the tenth decade as a movement to return to nineteenth-century Realism, often, reduced to two distinct groups: on one side, the novels of Social Realism; on the other, the novels of Psychological Realism. Two questions, however, intervene: (i) would the reduction of a fertile period such as the 1930s be feasible without significant losses of analysis and criticism of the literary works produced? (ii) against this neorealism, to what extent did the novelists of the 1930s, in fact, modernists, and to what extent did they repeat the Realism of the past? It is around these questions that, through the analysis of the novels *O Quinze*, by Rachel de Queiroz, *Menino de Engenho*, by José Lins do Rego, and *Amanuense Belmiro*, by Cyro dos Anjos, this article will be based.*

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor DIII-3 do Instituto Federal Fluminense. E-mail: felipebborges@hotmail.com.

Keywords: Brazilian novel of the tenth decade; Neorealism; O Quinze; Menino de Engenho; Amanuense Belmiro.

A modernidade, seja qual for a época de que date, é sempre inseparável do enfraquecimento da crença e da descoberta do pouco de realidade da realidade, associada à invenção de outras realidades (LYOTARD, 1999, p. 16).

1. Introdução

Parece ter se tornado lugar comum, nos manuais e livros didáticos de Literatura Brasileira, apontar o romance de 30 como um movimento de retorno ao estilo realista do passado, não raro, reduzindo-o a dois lados aparentemente estanques: de um lado, estariam as obras pertencentes ao realismo social, como as de Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado; de outro, estariam as obras de realismo psicológico, de que nos dão exemplos Cyro dos Anjos, Cornélio Pena e Octávio de Faria. Dois equívocos se depreendem desse posicionamento. Inicialmente, caberia perguntar se um período tão fecundo como a década de 30 no Brasil, poderia ser reduzido a apenas dois grandes grupos, sem que se tenha perdas significativas de análise e crítica das obras produzidas. Num segundo momento, caberia ainda perguntar, face a este neorealismo, até que ponto os romancistas de 30 foram, de fato, modernistas, e até que ponto se fixaram nas sombras de um realismo do passado.

À primeira pergunta, parece responder Luís Bueno (2002) a altura, com a proposição de três tempos para o romance de 30 ao invés da clássica divisão entre romances de realismo psicológico e social; a saber, um tempo de inquietação (de 1930 a 1932) – marcado pela dúvida acerca de uma ideologia que pudesse servir de apoio à inquietação da geração –, um tempo de polarização (de 1933 a 1936) – o auge do romance social, marcado pela polarização ideológica dos autores e das personagens –, e um tempo de nova dúvida (de 1937 a 1939) – nascente da incerteza e do desamparo face a um regime fechado e à perspectiva de uma guerra que decidiria o futuro do mundo. À segunda questão, sobrepõem-se alguns apontamentos feitos por Auerbach (2004), no capítulo “A meia marrom”, na medida em que o autor nos oferece alguns subsídios para identificar inovações que afastam o narrador desse período do narrador de outrora, de Flaubert a Balzac, tão ciente de que a linguagem poderia dar conta da verdade dos fatos.

Aqui, trataremos apenas de dois tempos do romance de 30, o tempo de inquietação e o tempo da nova dúvida, mediante alguma recepção das obras *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, e *Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, buscando, sempre que possível, identificar, nestas obras, traços de diferença e afastamento do narrador realista/naturalista, que acreditava, ao contrário do moderno, ser capaz de dar conta de

representar a realidade circunstante – polidimensional – através de uma realidade unidimensional, que é a linguagem.

2. O Quinze

O Quinze (1930) compõe, ao lado de *Menino de Engenho* (1932), um representativo quadro do tempo de inquietação de que nos fala Luís Bueno. Suas personagens, a exemplo de sua geração, já não conseguem manter-se cétricas; buscam alguma ideologia na qual se firmar, mas não têm quaisquer certezas de que a escolha efetuada foi a mais adequada, já que em todas subsiste uma melancólica dúvida acerca do caminho escolhido. São Paulo seria, de fato, para Chico Bento, a esperança de uma vida melhor? Ou ainda, a decisão da mulher de Chico Bento de deixar Duquinha com Conceição foi a atitude correta? E para Vicente? Fez a melhor escolha ao preferir o amor por Conceição ao amor à terra? E esta? Fez certo em preferir o casamento à vida urbana e, supostamente, intelectual?

Em razão dessas dúvidas dissolventes – ou estruturantes? –, nada mais natural que também o narrador, à semelhança das personagens, duvide ele também da veracidade dos fatos e das vidas narradas. Não lhe cabe mais, como outrora coube em Balzac, Zola, Eça, a onisciência e a onipresença de um narrador que tudo sabe, tudo vê e em tudo guia os rumos de suas criaturas; há uma predominância dos diálogos, ágeis, curtos, que coloca em segundo plano a voz do narrador. Agilidade e dinamicidade entrevista, aliás, mesmo na fragmentação dos parágrafos, curtos e concisos, sugerindo uma oralidade e espontaneidade que escapa aos autores realistas. É algo como se o narrador moderno tomasse consciência “do pouco de realidade da realidade criada” – se quisermos retomar a epígrafe de Lyotard –, “colocando-se a si próprio como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca de sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida que as próprias personagens ao leitor” (AUERBACH, 2004, p. 482):

Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona.

Ouvindo isso, a avó encolhia os ombros e sentenciava que mulher que não casa é um aleijão...

– Esta menina tem uma idéias!

Estaria com razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse *umas idéias*; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou o Renan da biblioteca do avô (QUEIROZ, 1993, p. 10).

O excerto acima deixa entrever exemplarmente este posicionamento. E se num primeiro momento, pensamos que o romance traça os mesmos passos de um romance naturalista da seca, ao introduzir esta dúvida infringidora, “Estará com razão a avó?”, dele se afasta, dando mostras

de que o narrador já não pode tecer o conhecimento de uma verdade objetiva acerca da personagem, como instância suprema e diretriz, mas, outrossim, uma impressão extremamente subjetiva e individual. Decerto, *O Quinze* apresenta uma estrutura de enredo semelhante ao que poderíamos chamar de naturalismo da seca, sobretudo no que tange à saga da família de Chico Bento; contudo, aquilo que Adolfo Casais Monteiro (1993) chamou, no prefácio ao romance, de ‘inocência’ da autora de ter colocado no papel a sua emoção sem a condicionar a uma tese, ou, sequer, à preocupação de procurar inocentes e culpados, aliado ao avançar da história – que não se interrompe com o fim da seca, mas com a vida de Conceição três anos após –, faz com que condicionemos, a partir daí, uma leitura totalmente descomprometida com o determinismo, a onipresença e a onisciência colocadas a serviço nas obras de outrora, que pretensamente acreditavam representar a realidade tal qual.

Esse avançar da história revela, como salienta Luís Bueno (2002), algo que já não cabe na velha estrutura do romance naturalista da seca e que o particulariza: não o caso de amor em si, que corria paralelamente às teses naturalistas que se colocavam em vigor, mas o apego à terra, causa direta da fuga incerta de Chico Bento e das dificuldades amorosas que se entropem entre Vicente e Conceição. É esse tipo de ligação com a terra, de apego à terra, que faz com que Rachel de Queiroz pinte um quadro diferente do quadro naturalista da seca, marcado não pelas teses deterministas e pela objetividade, mas pelas impressões subjetivas e muito próprias de quem se propõe a representar a realidade, com cores que são e só poderiam ser – e exemplos de cores não faltarão² – subjetivas e individuais.

3. Menino de Engenho

O romance *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego, por ser construído como um relato em primeira pessoa que busca contar um fato ocorrido no passado, cujo reverberar permanece presente no narrador, parece basear-se, fundamentalmente, na recuperação de imagens que derivam de flashes da memória do narrador. Este, por meio do rememorar, torna presente para o leitor fatos marcantes de sua infância, que carregam em si, muitas das impressões de vida do menino que os presenciou. É válido ressaltar que, como memória, o narrador pode agregar àquilo que conta novos elementos, focando determinados aspectos que

² “O sol poente, chamejante, *rubro*, desaparecia rapidamente como um afogado, no horizonte próximo./ Sombras cambaleantes se alongavam na tira *ruiva* da estrada./ [...] Uma forma esguia de mulher se ajoelhou no chão *vermelho*./ [...] E lentamente foi-se abatendo sobre eles a noite *escura*, pontilhada de estrelas, seca e limpa como um manto de *cinzas* onde luzissem faúlhas” (QUEIROZ, 1993, p. 70). [Grifo meu]

“A luz lhe dava gradações estranhas, desde o *cinzento metálico*, e um *azul* da cor do céu, e o outro *azul de violeta-pálido*, até ao *negro* do lodo que escorria em grandes listas, sumindo-se nas anfractuosidades, chamalotando as ásperas paredes a pique” (QUEIROZ, 1993, p. 91). [Grifo meu]

estão em consonância com a sua visão do acontecimento, pois qualquer discurso que busque relembrar os acontecimentos do passado tem em si uma considerável subjetividade, pois a memória “cumpre a função operatória de espaçamento no tempo, por meio da marcação de intervalos, pausas ou suspensões” (MIRANDA, 1995, p. 102), ou, em outras palavras, a memória conta com brechas e lacunas que só podem ser preenchidas pela imaginação.

E Carlinhos, disso, bem o sabia, e logo de início já deixa entrever que muito do que se passara não lhe ficara bem na memória:

O que eu sentia era uma vontade desesperada de ir para junto de meus pais, de abraçar e beijar minha mãe. Mas a porta do quarto estava fechada, e o homem sério que entrara não permitia que ninguém se aproximasse dali. O criado e a ama, diziam, estavam lá dentro em interrogação. *O que se passou depois não me ficou bem na memória* (REGO, 1979, p. 4). [Grifo meu]

[...] *Todos os retratos que tenho de minha mãe não me dão nunca a verdadeira fisionomia que eu guardo dela* – a doce fisionomia daquele seu rosto, daquela melancólica beleza de seu olhar (*ibid.*, p. 6). [Grifo meu]

Por isso, fica a seu cargo reorganizar o rememorado, de acordo com suas percepções individuais e com as suas intenções ao comunicar um fato a outrem. O narrador, ao contar um fato de sua vida que se passou durante sua infância, tem tempo para reelaborar o que foi vivido por meio de sua subjetividade, pois o menino que presenciou o acontecimento já envelheceu. Com isso, cria-se um transitar permanente entre o “narrador menino” e o “narrador adulto” durante a rememoração, assim, presentificando angústias e inquietações próprias do momento em que a história é contada:

O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. Achava muito natural que vivessem dormindo em chiqueiros, comendo um nada, trabalhando como burros de carga. A minha compreensão da vida fazia-me ver nisto uma obra de Deus. Eles nasceram assim porque deus quisera, e porque nós éramos brancos e mandávamos neles. Mandávamos também nos bois, nos burros, nos matos (*ibid.*, p. 88).

Mas na configuração temporal que resulta desse estatuto de “crônica de saudades”, para utilizar as palavras de Bueno (2002), é a visão do “narrador menino” que prevalece – e também o isenta de culpa, já que pecar sem saber não é pecar –, e que faz com que ele olhe com naturalidade para os mandos e desmandos do avô, achando natural as ex-escravas que continuavam servindo com a mesma alegria da escravidão, não sentindo a necessidade de se colocar a serviço de teses sociais que pudessem ser depreendidas das relações dentro do engenho. Se o narrador menino não consegue ver a justiça inquebrantável do engenho, o adulto

também não pode fazê-lo, pois num plano simbólico, não há uma perspectiva de futuro preferível para o engenheiro, restando apenas o deixar-se levar.

Isso faz com que a obra ao mesmo tempo se distancie dos romances que lhe procederão, por não polarizar-se a serviço de uma causa, e ainda daqueles que lhe precederam, já que todo o universo textual é criado em torno do narrador, marcado insistentemente pela primeira pessoa do singular e pelos possessivos (Ver, a exemplo: “Ainda *me lembro* de *meu* pai. [...]. Sempre que estava *comigo*, era a *me* beijar, a *me* contar histórias, a *me* fazer os gostos. Tudo dele era pra *mim*”[REGO, 1979, p. 5] – grifo meu), reforçando o aspecto de que a versão contada seria parcial em relação aos fatos e contaminada pelas inferências pessoais. Por isso, as informações tornam-se cada vez mais carregadas da perspectiva do narrador, pois o pensamento do outro é algo de que não se pode ter certeza, e tampouco descrever com objetividade e segurança; o que não quer dizer, é claro, que ele, narrador, não possa tomar a si mesmo e a suas impressões.

4. Amanuense Belmiro

Diferentemente daquela dúvida do tempo de inquietação, que perpassa exemplarmente as personagens de *O Quinze, Amanuense Belmiro* (1937) vem estrear o tempo de uma nova dúvida, não advinda de escolhas que poderiam ser incertas, mas da dificuldade de agir perante um sistema de governo fechado e à ameaça de uma vitória nazista numa guerra de impensável violência. Em lugar das escolhas incertas – mas esperançosas – de Conceição, Chico Bento, Vicente, o que temos aqui, é uma personagem que não tem para onde ir, porque a “vida parou e nada há mais por escrever”, é uma personagem que sabe que “é necessário fazer qualquer coisa para empurrar os presumíveis trinta e dois anos que [lhe] restam”, mas não sabe ao certo o que fazer: “– Que faremos, Carolino amigo?” (ANJOS, 1966, p. 187), pergunta Belmiro.

A dúvida é tão grande que chega a atingir até mesmo a forma: que são estas páginas que Belmiro se propõe a escrever? Diário? Memória? Se inicialmente pretendia escrever suas recordações do passado, ao iniciar seu relato pretensamente memorialístico, Belmiro acaba se dando conta da impossibilidade de reviver tempos passados sem a contaminação da visão do presente:

Não se trata, aqui, de romance. É um registro nostálgico, um memorial desconchavado. Tal circunstância nada altera, porém, a situação. Na verdade, dentro do nosso espírito as recordações se transformam em romance, e os fatos, logo consumados, ganham outro contorno, são acrescidos de mil acessórios que lhes atribuímos, passam a desenrolar-se num plano especial, sempre que os evocamos, tornando-se, enfim, romance, cada vez mais romance. [...] Em vão, tento uma sondagem em Vila Caraíbas, naquele ano extraordinário de 1910. Baldo esforço: como resistir a personagens e fatos que, a cada instante, incidem no plano de nossa

consciência? Às vezes ainda me vem a necessidade angustiosa de rever antigas paisagens, evadir-me para uma região que realmente já não se acha no espaço, e sim no tempo. Mas, no comum dos dias, agora é o presente que me atrai (ANJOS, 1966, p. 71).

Na verdade, Belmiro sabe que a “tentativa de viajar o passado, penetrar no mundo que já morreu e que, ai de nós, se tornou interdito” é inútil, porque “na verdade, as coisas não estão no espaço; estão é no tempo, e o tempo está é dentro de nós” (*ibid.*, p. 72-73). Do que foi dito, em conformidade com essa possibilidade de leitura, poder-se-ia inferir que durante a vida, o momento presente é o único do qual se tem algum conhecimento, o qual, seguramente, não é total, pois abrange o viver de um único indivíduo.

Mas, como é de se supor, o presente vai demarcar-se, antes de tudo, na profusão de tempos necessários à reconstituição que se dá pelo processo da escrita, ativando, assim, um processo de funcionamento que coloca em um só passo a rememoração e a amnésia, pois independente de ser um diário ou uma memória, em *Amanuense Belmiro*, é de recordações que falamos, já que as palavras são escravas de um tempo já vivido – seja este recente ou longínquo – e não se acham capazes de reproduzi-lo com segurança. Pensar o presente no cruzamento da lembrança e do esquecimento é situá-lo no cruzamento de muitos tempos sobrepostos, ou melhor, contíguos, onde cada tempo nada mais é do que uma possibilidade de leitura – ou de lembrança – que pode aparecer antes ou depois, para a seguir desaparecer e ser substituída por outra.

Aprofundando ainda mais essa múltipla sincronia em que se constitui a narrativa, existe ainda uma outra espécie de marcação temporal, mais diluída e imprecisa: a do tempo do mito (Camila/Carmela/Arabela), razão direta da ataraxia belmiriana, da renúncia à ação, ao amor e à própria vida pelo excesso de conhecimento, de reflexão: “Problema: – o eterno, o Fáustico – o amor (vida) estrangulado pelo conhecimento” (*ibid.*, p. 45).

E, ora, o tempo do mito não passa de um tempo ancorado na suposição, de modo que o que resta dessas categorias temporais entrecruzadas é o trânsito inerente ao fluxo do discurso, bem como a tensão que daí se deriva. Suposição, lembrança e esquecimento andam de braços dados neste romance. A insistência em trabalhar com os mecanismos da memória implica o conhecimento de que a memória é difusa e sem contorno preciso. Cyro dos Anjos explora esses atributos, porém, não buscando averiguar qualquer coisa de universalmente válido ou objetivo acerca da realidade, mas, antes, promovendo uma atitude de desconfiança em relação a ela.

5. Conclusões

Pelas peculiaridades aqui constatadas, mesmo que breves, nota-se que estes três romances, muito embora possam se aproximar dos romances realistas/naturalistas de outrora, é apenas aparentemente que o fazem. Pois ao contrário daquele narrador, à semelhança de Flaubert, que compendia de forma fechada o destino de suas personagens, com a segurança e a objetividade de quem se acredita capaz de descrever a realidade, este narrador moderno não é de confiança – adeus tranquilidade! –; não estamos diante de alguém que sabe verdadeiramente o que se passou. É algo como se a palavra começasse a revelar traços de sua opacidade, mostrando que o mundo é composto por e em fraturas, as quais o ser humano preenche ao longo de sua existência com representações do real, mas que não são e nem pretendem ser, de nenhuma maneira, unívocas, verdadeiras ou mesmo objetivas. Ou em outras palavras, as três obras aqui analisadas sabem-se ficção e não tem pretensões de ser o real. São como as maçãs de Cézanne, os girassóis de Van Gogh, as mulheres de Picasso: não chamam a atenção para a tela-texto enquanto janela do mundo real, chamam a atenção para os debuxos, para as pinceladas com que se matizam essa ficção que chamamos e acreditamos realidade.

Referências

- ANJOS, Cyro dos. *Amanuense Belmiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1966.
- AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BUENO, Luís. Os três tempos do romance de 30. *Revista Tereza*. São Paulo, nº3, p. 254-283, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-modernismo explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- MIRANDA, Wander M. A poesia do reesvaziado. *Cadernos da Escola do Legislativo*. Belo Horizonte, nº 4, p. 95-113, 1995.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Prefácio. In: QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 62ª ed. São Paulo: Siciliano, 1993.
- QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 62ª ed. São Paulo: Siciliano, 1993.
- REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.