

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA**

**ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA: UMA
CONTRIBUIÇÃO AO TEMA A PARTIR DA LEITURA
DO ROMANCE *BOLSOS VAZIOS* DE ALLYRIO MEIRA
WANDERLEY**

MONOGRAFIA DE CONCLUSÃO DE CURSO

Mário Gregório Cabral Diniz

Campina Grande, PB, Brasil
2007

**ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA: UMA CONTRIBUIÇÃO
AO TEMA A PARTIR DA LEITURA DO ROMANCE *BOLSOS
VAZIOS* DE ALLYRIO MEIRA WANDERLEY**

por

Mário Gregório Cabral Diniz

**Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, da
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG, PB), como requisito
parcial para obtenção do grau de Bacharel em História.**

Orientador: Prof. Dr. Gervácio Batista Aranha

**Campina Grande, PB, Brasil
2007**

**Universidade Federal de Campina Grande
Centro de Humanidades
Unidade Acadêmica de História e Geografia**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Monografia de
Conclusão de Curso**

**ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA: UMA CONTRIBUIÇÃO AO
TEMA A PARTIR DA LEITURA DO ROMANCE *BOLSOS VAZIOS* DE
ALLYRIO MEIRA WANDERLEY**

elaborada por
Mário Gregório Cabral Diniz

**como requisito parcial para obtenção do grau de
Bacharel em História**

Comissão Examinadora:

**Gervácio Batista Aranha, Dr. (UNICAMP).
(Orientador)**

Benjamim Montenegro, Dr. (UFMG)

Antonio Gomes Silva, Dr. (USP)

Campina Grande, 16 de outubro de 2007

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória do escritor patoense Allyrio Meira Wanderley. Dedico-o a ti, Allyrio, que não tiveste a quem dedicar a tua obra.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que direta ou indiretamente auxiliaram na conclusão deste trabalho. Alguns nomes não poderiam faltar aqui, outros estarão *poupados* de serem expostos. As pessoas às quais agradeço com mais propriedade são aquelas que tiveram grande paciência com esta pesquisa. Portanto, agradeço ao professor Gervácio pela sua paciência, pelas indicações, pela liberdade e pelos alertas para que eu não me desviasse exageradamente: sou-lhe grato pela maneira com que ajudou a conduzir este trabalho. Também agradeço aos Professores Benjamim Montenegro e Antonio Gomes pela paciência em ler e colaborar, cedendo suas honrosas avaliações.

Amigos e amigas que não carecem de motivo para receberem meus agradecimentos, apenas por serem grandes amigos: a todos, muito obrigado.

Dois agradecimentos muito especiais. À Marcela, a amiga mais que amiga, que teve mais paciência que eu para lidar com a feitura deste texto e que jamais descreditou que o término disto, afinal, chegaria. A ela, devolvo em afeto e amor, o quanto possível, toda a atenção que teve por mim. À minha mãe, que tudo fez por seu filho antes mesmo de ele se dar conta de quem era ou seria.

FOLHA DE EPÍGRAFE

“Meu verso chegará,
 não como a seta
 lírico-amável,
 que persegue a caça.
Nem como
 ao numismata
 a moeda gasta,
 nem como a luz
 das estrelas decrépitas.
Meu verso
 com labor
 rompe a mole dos anos,
 e assoma
a olho nu,
 palpável,
 bruto,
 como a nossos dias
chega o aqueduto
 levantado
 por escravos romanos.”

(Vladimir Maiakovski)

“Ah! tu, que nem de nome conheço, caruncho que herdarás estes papéis, ouve: só a necessidade te revelará a ti mesmo! Sorris? Não tens o direito de sorrir: ainda há homens com fome sobre a terra!”

(Allyrio Meira Wanderley)

RESUMO

O seguinte trabalho tem por objetivo, mediante um diálogo entre a Literatura e a História, traçar uma confluência dos usos das duas disciplinas para análise de um romance particular, a saber, *Bolsos Vazios*, de Allyrio Meira Wanderley. Foram selecionados, a partir da Literatura, alguns conceitos da Teoria Literária para entender a forma do romance e seus desdobramentos na modernidade. Do olhar histórico, obtêm-se análises sobre a vida na cidade moderna e suas implicações no pensamento e na arte produzidos nesse contexto específico, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, sobretudo um tipo exemplar de literatura calcado na relação traumática vivenciada na grande metrópole. Estas categorias, ao fim, servem para uma apreciação pormenorizada do referido romance brasileiro dentro de um recorte histórico na São Paulo dos anos 1920.

Palavras-chave: teoria literária; romance; história e cidade moderna; literatura de trauma; Allyrio Meira Wanderley.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A – Fotocópia: capa do romance <i>Bolsos Vazios</i>	129
ANEXO B – Fotocópia: folha de rosto do romance <i>Bolsos Vazios</i>	130
ANEXO C – Última página de texto do romance <i>Bolsos Vazios</i>	131
ANEXO D – Lista de obras de Allyrio contida no livro <i>As Bases do Separatismo</i> (1935).....	132

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. UMA COMPREENSÃO HISTÓRICA E TEÓRICA DA FORMA ROMANCE.....	15
2.1. Considerações sobre o uso da literatura na pesquisa histórica.....	15
2.2. Apontamentos para uma análise do Romance e a Modernidade.....	23
2.3. Autor e obra na produção romanesca.....	36
3. MODERNIDADE, VIDA URBANA E OS INTELECTUAIS: UMA LITERATURA MARCADA PELO TRAUMA.....	41
3.1. Considerações iniciais.....	41
3.2. A literatura na modernidade, a modernidade na literatura.....	42
3.3. A literatura de trauma e os relatos de uma vida na cidade moderna.....	53
4. TRAUMAS NA CIDADE MODERNA: <i>BOLSOS VAZIOS</i> E OS RELATOS DE UMA VIDA NA PIOR NUMA METRÓPOLE TROPICAL.....	65
4.1. Introdução ao capítulo.....	65
4.2. O Autor: sua obra e seu tempo.....	66
4.3. Enredo de <i>Bolsos Vazios</i>.....	73
4.4. Um romance sob duas óticas.....	87
4.4.1. Pesquisa de valores autênticos num mundo inautêntico.....	88
4.4.2. Um debate sobre arte e política de seu tempo.....	100
4.5. Imagens da cidade em <i>Bolsos Vazios</i>.....	115
5. CONCLUSÃO.....	124
REFERÊNCIAS.....	126
ANEXO.....	129

1 INTRODUÇÃO

Certamente, o melhor lugar num texto para se fazer conclusões não é numa introdução, mas onde tudo normalmente termina, na conclusão da obra. É o próprio Hegel quem menciona esse cuidado quando escreve o seu prefácio à *Fenomenologia do Espírito*. Porém, se fosse permitido a um autor – que não tem certeza se, durante o seu trabalho, se fez inteligível o suficiente para que suas conclusões e os resultados de sua obra sejam compreendidos pelos leitores – poder se adiantar logo de início e explicar aos seus leitores mostrando-lhes uma maneira com que devem ler seu texto, guiando-lhes de antemão para que no fim todos encontrem o mesmo ponto de vista do autor, enfim, ele se valeria desse recurso? E ele estaria correto em utilizar tal recurso?

No que diz respeito a uma Monografia, que passa por uma avaliação primária de uma banca (que não são leitores comuns), o receio do autor é sem dúvida maior. E eis aí a ansiedade em querer se justificar no princípio de tudo, na Introdução, sobre as possíveis falhas, as possíveis correções, a maneira aproximada com que a banca deve examinar o texto considerando isto ou aquilo, tudo de acordo com o adiantamento que o autor sugere no começo. Além de ser um objetivo estranho ao que deve constar na Introdução, tal postura seria considerada um recuo diante julgamento da banca que, independente de tudo isso, será dado. Pois o que deve aparecer nesse primeiro momento do texto é exatamente uma apresentação geral do trabalho, uma discussão a respeito do método empregado, das fontes, das escolhas teóricas, da relevância do tema e não um guia completo de como o leitor deve se deparar com a monografia para poder chegar às mesmas conclusões do autor.

Todavia, no caso deste texto em questão, existe um agravante. Apesar de a temática se pautar no debate profícuo entre Literatura e História, que possui uma vasta bibliografia e experiências de pesquisa, a abordagem que damos aqui traz o uso de uma fonte literária desconhecida atualmente. Por si só, este ponto já resulta problemático porque na falta de referências de outros autores sobre o mesmo livro, tivemos que construir um arcabouço teórico e crítico sobre esta obra, *Bolsos Vazios*, de autoria do paraibano Allyrio Meira Wanderley. Tivemos de nos valer de alguns elementos presentes em outros trabalhos para validar a escrita de um capítulo (o último) onde este romance é centro das atenções. Mas antes de passar a uma

explicação de como estão ligados os capítulos anteriores ao último e de como eles podem ser entendidos numa relação lógica com este para resultar na conclusão que desejamos ter encontrado, explicaremos a própria relevância desta pesquisa e de como o texto se apresenta.

De fato, as pesquisas que relacionam História e Literatura têm se mostrado eficazes pois o diálogo entre ambas é possível. Obras literárias emprestam aos historiadores, que procuram imagens, falas, indícios, sensibilidades sobre determinado aspecto da vida num determinado contexto histórico, uma riqueza de conteúdo que amplia o raio de percepção de seus estudos sobre este contexto. No nosso **primeiro capítulo**, esta foi a aproximação que tentamos oferecer como apoio teórico ao texto. No entanto, mesmo baseado em historiadores como Nicolau Sevcenko, de quem foi extraída a devida perspectiva de como uma fonte literária pode ser também tratada como um produto histórico e social, este capítulo apresenta uma diversificação conceitual. Trata-se da utilização do conceito de *forma* sobretudo pel'*A Teoria do Romance*, do filósofo húngaro Georg Lukács. Certamente é um conceito estranho aos historiadores que fazem uso da literatura de maneira indireta, para os quais a *forma* não está no jogo dos interesses. Porque se trata de um romance o livro que escolhemos para analisar, pensamos serem deveras esclarecedoras as observações que o filósofo realiza sobre esta forma literária específica. Em todo caso, uma falha pode ser apontada neste capítulo: em função da proximidade com Lukács, o texto assumiu um aspecto complicado, sobretudo para quem não teve contato com estas idéias. As categorias usadas no entendimento da forma-romance estão sempre em comparação com outra forma que, segundo Lukács, foi seu predecessor, isto é, a epopéia. Nesse ponto onde traçamos as comparações, buscamos deixar o texto o mais simples possível. É claro, no entanto, que as análises observadas em *A Teoria do Romance* dão conta de um universo bem maior onde não seria muito difícil relacionar essas observações com discussão sobre Modernidade ou até mesmo a tão em moda Pós-Modernidade (este texto de Lukács refletiu em muitos teóricos, como Walter Benjamin e Fredric Jameson). No geral, tentamos explanar como o conceito de *forma* pode ser uma categoria assimilável para historiadores que tomam romances como textos para fontes, sobretudo se este pesquisador pesquisa nos romances elementos que corroborem trabalhos sobre cidades, modernidade, vida urbana, cultura, pois o romance pode ser tomado como uma forma resultante também destes elementos do mundo exterior a determinada obra literária. Outra função que resulta decisiva do uso do conceito de forma, para a monografia como um todo, é que discutir as características presentes no romance moderno nos deu condições de compará-las dentro de

Bolsos Vazios, no terceiro capítulo. Apesar de termos em mente que as comparações devem prescindir de um cuidado para não forçar uma interpretação que se adeque às caracterizações no ensaio de Lukács, mesmo assim existe uma confluência razoável que aproveitamos como substrato no capítulo final da monografia.

O **segundo capítulo** é uma tentativa de trazer os elementos que constituem o mundo externo de alguns romances modernos, ou seja, o universo onde estes nasceram. Para este efeito, buscamos entender, sobretudo, as relações que a literatura capta da metrópole moderna e transforma em obras. Tentamos fazer um panorama de como essa relação entre literatura e cidade pode ser vista de modo a traduzir os anseios, as dores, os prazeres advindos da nova realidade histórica das metrópoles, sobretudo a partir do século XIX. Nesse ponto, trouxemos a cidade como agente modificador da caracterização das obras, dos personagens, dos conteúdos e também como aglutinadora de forças e idéias dos intelectuais cada vez mais engajados com as artes modernas. Os textos de Malcom Bradbury sobre a literatura e o mundo moderno foram esclarecedores sobretudo nesta parte da escrita do trabalho. Lançamos, porém, um olhar sobre os conflitos existentes dentro desse cosmo no que se refere à participação dos artistas imbuídos da vontade de sentir e configurar o novo. Nosso enfoque se baseou em sugerir que muitas dessas relações eram problemáticas, pois o mundo moderno era tão fascinante quanto perigoso, de modo a gerar experiências traumáticas que, dispostas sob o prisma da arte, tentavam dar um sentido a estas situações-limite. Para tanto, precisamos adaptar as noções de trauma de Márcio Selligmann-Silva, reduzindo seu enfoque para ajudar a compreender um trauma num contexto menos catastrófico do que, digamos, uma guerra. Feito isto, usamos o relato do jornalista e escritor George Orwell que, em dias difíceis que viveu tanto em Paris como em Londres, passou por situações traumáticas que foram registradas em *Na Pior em Paris e Londres*. Essa análise de um indivíduo que passa por tais problemas em capitais européias nos serviu de comparação tanto para o romance brasileiro *Angústia*, de Graciliano Ramos, quanto para o propósito final que é a leitura do romance *Bolsos Vazios*.

Por fim, o **capítulo terceiro** é uma espécie de coroamento do que vinha sendo trabalhado. Sua escrita esteve sempre buscando as aproximações com o que está presente nos capítulos anteriores. Nele, fazemos uma breve contextualização do autor e sua obra a fim de que a compreensão do romance seja mais acessível para aqueles que não o conhecem. Neste capítulo fazemos uma apresentação do enredo do livro com a intenção de que a história possa ser melhor

2 UMA COMPREENSÃO HISTÓRICA E TEÓRICA DA FORMA *ROMANCE*

“... na ciência agem sobre nós os conteúdos, na arte as formas; a ciência nos oferece fatos e as suas correlações; a arte, porém, almas e destinos”.

Lukács

2.1 Considerações sobre o uso da literatura na pesquisa histórica

A primeira impressão que um leitor espera ter de um trabalho monográfico que faz uma pesquisa histórica com o auxílio – ou, no nosso caso, não apenas o auxílio, mas aquilo sem o qual sequer validaria a própria pesquisa – da fonte literária, é que tal trabalho no capítulo inicial, fizesse uma abordagem relacionando História e Literatura. Como se tem observado, hoje existem muitos pesquisadores atentos ao material fornecido pelo texto literário no que diz respeito ao seu uso como indiciário de muitos elementos sobre determinados aspectos para o estudo de circunstâncias históricas ou sociais particulares. Constata-se também que essa tendência no uso da Literatura na História está em ascensão, já que este tipo particular de fonte traz no seu conjunto uma variedade de discursos e imagens cada vez mais buscados pelas novas correntes dos estudos históricos que privilegiam pontos de ordem cultural e social, com preocupações distintas dos historiadores mais vinculados à história econômica.

De posse de um texto literário, as maneiras como ele pode ser manipulado são muito amplas e variadas para um historiador. Neste caso, questões como a própria conveniência do uso são importantes, pois o texto pode ser tomado apenas como fornecedor daqueles indícios que ele procura para preencher a proposta de sua pesquisa, encontrados no *conteúdo* da fonte. Assim, por exemplo, o texto que captou imagens sobre a cidade, sobre as vivências, sobre os comportamentos humanos naquele ambiente, atende à demanda de pesquisadores interessados na vida urbana daquele momento histórico. E este uso exprime uma grande liberdade no que diz respeito à escolha do material estudado, podendo-se inclusive não se preocupar com aspectos de ordem *formal* do texto de modo a tornar qualquer escrito literário, variando desde uma epopéia

entendida, mas na medida em que são cabíveis algumas análises, tentamos fazê-las à luz do que o romance propõe que seja entendido como também do que já colhemos sobre o tema do livro ao longo dos capítulos anteriores. Aqui o nosso cuidado precisou ser maior porque lidamos com uma obra sem crítica conhecida, portanto complicada de estabelecer parâmetros de interpretação. Para tanto, buscamos ainda nos conceitos de Lukács algumas categorias para auxílio e no aspecto de semelhança para efeito comparativo, sobressaltou-se o romance de Thomas Mann, *A Montanha Mágica*. Nele encontramos alguns subsídios para ler *Bolos Vazios* dentro de uma perspectiva do *anticapitalismo romântico*, ainda que guardadas algumas proporções. Assim, sugerimos que o romance de Allyrio Meira Wanderley pudesse ser observado sob duas óticas, sendo estas como um exemplo de obra que busca valores autênticos num mundo perdido e inautêntico (compreenda-se bem, não no mundo externo, mas no interno da obra) e como um romance que discute as problemáticas e as idéias sobre arte e política brasileiras naquele contexto – e aqui mais uma vez temos uma aproximação com *A Montanha Mágica*. Nossa esperança resulta que pelo menos tenhamos logrado êxito nestas sugestões de leitura. E por fim, fechando o capítulo, trazemos outro elemento presente em *Bolsos Vazios*: as imagens da cidade de São Paulo nos anos 1920 e as novas (in)sensibilidades na metrópole brasileira.

Assim estão dispostos os três capítulos. Mas resta esclarecer alguns pontos relevantes. Quando nos interessamos pelo romance em questão, a primeira idéia surgida foi trabalhá-lo dentro de uma pesquisa que o relacionasse à literatura e cidades porque afinal toda a obra está repleta desses indícios sobre uma vida moderna numa grande urbe. Todavia, pelo fato de ser um livro desconhecido, sentimos o receio de que ao trabalhá-lo teríamos duas dificuldades: a primeira seria porque não havendo outras referências ao próprio texto, a análise resultaria difícil; e a segunda é que apenas trazer a obra para o centro de uma pesquisa assim não a tornaria legítima para servir a outros historiadores. Esse segundo elemento era o mais preocupante porque, mesmo sendo *Bolsos Vazios* um romance eminentemente importante para uma pesquisa (leve-se em consideração que na literatura brasileira poucos romances da década de 1920 dão conta de uma experiência numa metrópole), ele não fora descoberto antes e, de certo modo, sentimos como nosso dever, já que éramos os primeiros a abordá-lo numa pesquisa histórica, a tarefa de torná-lo legítimo para outros pares, incluindo também pesquisadores da área de Letras e Literatura brasileira. Portanto, essa monografia, dentre os objetivos claros que ela possui – contribuir para esse debate entre Literatura e História – ainda possui um objetivo maior, não

manifestadamente declarado nos capítulos que compõem este trabalho, que é conferir visibilidade a este romance, torná-lo digno de ser visto como um bom romance brasileiro, capaz de ser aceito como tal.

Para que este objetivo fosse alcançado, era preciso então criar uma atmosfera onde *Bolsos Vazios* pudesse ser lido pela primeira vez, ora por uma banca julgadora ora, posteriormente, por um possível leitor. Então pensamos que legitimá-lo seria, primeiro, conferir um *status* de romance moderno a ele (e para isso nos serviram as análises de Lukács no primeiro capítulo); e segundo, dar-lhe um contexto, apresentá-lo com certas características históricas, como pertencente a um tipo de literatura – e nesse ponto, enquadrá-lo como uma literatura de trauma ou contextualizá-lo como um romance que se passa na cidade moderna, como exemplo desse tipo de literatura no Brasil, foi o que motivou o segundo capítulo. Quando o leitor chegasse ao terceiro capítulo, a narrativa de *Bolsos Vazios* já não seria tão estranha aos seus olhos porque o leitor estaria ambientado, preparado para o que encontraria de agora em diante. Caso tivéssemos de passar a uma abordagem direta, sem esses *suportes* oferecidos pelos capítulos I e II, provavelmente não haveria interesse em, porventura, conhecer o romance em si, pois para fins de apreciação das idéias contidas nessa monografia, as citações retiradas do livro já seriam o bastante para o leitor.

Sem essa compreensão é possível que os três capítulos deste texto fossem entendidos separadamente (e podem ser), pois cada um trata de análises de coisas não independentes por inteiro mas que, lidas de maneira individual poderiam responder algumas perguntas sem no entanto depender do que o capítulo seguinte, ou o anterior, dizem.

Retornando ao que escrevíamos no início desta Introdução, podemos revelar que esta era a condução que nos perguntávamos se era lícita ser feita. Aqui nos adiantamos para mostrar a linha-mestra que orienta todo este trabalho. Decidimos torná-la visível com o intuito de não causar confusões que comprometeriam o entendimento do nosso texto. No entanto, ela poderia não ser revelada, permaneceria invisível para que, de certo modo, fosse apenas sentida pelo leitor quando chegado o término da leitura desta monografia. Mais uma vez, alertamos que fizemos tudo na intenção de tornar legítima e mais bem dimensionada a obra de Allyrio Meira Wanderley, porque acreditamos ser digna de tal reconhecimento. É possível ainda argumentar que esta sugestão é apenas uma tentativa de costurar um trabalho cujas partes internas ficaram dispersas. Todavia, *é só possível*. Existe neste *método* uma intenção, que acabamos de elucidar. E se foi

correto ou não colocá-lo aqui, na Introdução, quase como um adiantamento da conclusão, foi apenas para que não nos faltasse defesa caso a maneira como está escrito este trabalho fosse criticada. Pedimos perdão ao leitor se, neste momento, ele encontrou um guia inoportuno para sua viagem através do solo deste texto. Mas certamente é um guia que mostrará apenas o caminho, pois a paisagem que se encontra de cada lado da estrada somente o leitor poderá desfrutar.

ou tragédia clássica a um romance do século XVIII ou XX, uma fonte onde se capte aquilo que importa a certa pesquisa. Tal procura está centrada especialmente no *conteúdo* da obra e aquilo que o conteúdo fornece pode ser conduzido pelo historiador de maneira indireta, sem que haja uma abordagem do aspecto da *forma* do texto.

É importante ressaltar que, no terreno da Teoria Literária, a obra se apresenta qualitativamente completa sob as características do *conteúdo* e da *forma* e de fato a Teoria Literária tem atenção especial a esta última. A *forma* artística representa uma *configuração* de mundo, e pode ser vista como expoente de certa temporalidade histórica na qual os homens compreendiam seus horizontes, dentro de suas especificidades. Por *especificidade*, entendemos que existem *maneiras de configurar* uma cosmo-visão através da moldagem artística que são peculiares de determinada sociedade, ou grupo social, dentro de uma época histórica. Assim, o gênero romanesco, que é uma forma de configuração de mundo típico e possível de existir apenas na Modernidade ocidental se difere, por exemplo, da epopéia grega, justamente em razão dos elementos sociais que existiam e atuavam no período clássico serem diferentes do mundo moderno. Deduz-se, por analogia, que a epopéia, enquanto *forma viva*, também configurava uma concepção artística e de mundo calcada nos valores particulares dos gregos. Essa compreensão pertence a algumas correntes dos teóricos da Literatura que procuram relacionar a forma aos elementos que, exteriores ao universo do texto, interferem no seu interior. Para estes, *a forma artística que molda a obra pode ser referência da compreensão de mundo em que ela se encontra*, portanto sua existência pode ser correlacionada ao universo onde ela surgiu. Aqui já se observa, por esta abordagem, o caráter histórico da forma.

Os usos indiretos da obra por parte dos historiadores, como dissemos, elaboram uma manipulação do texto literário livre do comprometimento da forma. Nada mais comum, já que a particularidade de um interesse histórico dessa natureza não precisa essencialmente das categorias teóricas pertencentes à Teoria Literária para lograr seus objetivos; e esta abordagem, por sinal, é uma das mais utilizadas por historiadores ou mesmo sociólogos que se utilizam da fonte literária. Essa maneira do trato com a literatura diminui a relevância da forma em que a obra literária se apresenta e parte em busca de indícios sobre a temática a qual se destina a hipótese do pesquisador. Ela preenche com seus textos internos, quando estes se adequam aos elementos eleitos importantes para a pesquisa, o conjunto daquilo que quer se afirmar.

Se fosse tomada como algo concreto e sobretudo completo, a obra abrange *forma* e *conteúdo*. A forma é a organização do caos, do que está disperso e que necessita de uma ordenação coerente que vivifique todos os objetos que por si sós não construiriam uma obra acabada. O que constitui o chamado *conteúdo* é o que está no interior de uma obra, aquilo que está escrito nela e é identificado primeiramente. Todavia, o exercício da leitura e a constante comparação entre obras e estilos, faz com que a forma desperte gradualmente a atenção e uma abordagem que também privilegie a *forma* nos nossos estudos é também a nossa proposta. Se acaso fosse nosso objetivo utilizar a literatura extraíndo, através de usos indiretos, a matéria relevante para este trabalho, o mérito já estaria lançado. Todavia, vendo que as possibilidades em trazer a *forma* artística para a discussão no campo da História são viáveis, já que existem autores que operam nessa perspectiva, decidimos nos dar a este trabalho pois pensamos contribuir para que a discussão sobre o lado formal da obra literária como inteligível em relação aos aspectos históricos que a engendram tenha maior visibilidade. Aos usos indiretos da Literatura, portanto, acrescentaremos esta sugestão de pesquisa que, dentro das análises trabalhadas por teóricos neste campo de confluência, pode aumentar a dimensão das pesquisas entre História e Literatura que vêm sendo realizadas ultimamente.

Dentre estes autores, consideramos os que compreendem a literatura como um produto artístico, mas que procede de uma existência humana condicionada histórica e socialmente, onde entram determinantes os mais diversos na composição do todo de determinada obra ou grupo delas¹. Segundo Sevcenko:

Afinal, todo escritor possui uma espécie de liberdade condicionada de criação, uma vez que os seus temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo – e é destes que eles falam. Fora de qualquer dúvida, a literatura é antes de mais nada um produto artístico, destinado a agradar e a comover.²

No entanto, para chegar a uma noção como essa, um longo caminho foi percorrido para fornecer uma ligação, hoje mais evidente, entre a literatura e a sociedade. Pode-se dizer que há um equilíbrio mais estável no que diz respeito às influências que a obra literária sofre do meio

¹ Seria imprudência, no entanto, desconsiderar que alguns autores ou teóricos discordam dessa visão. Defendem que a arte, como abstração pura, é e deve ser livre de qualquer condicionante externo. Porém, nossa opção é trabalhar com aqueles que possuem uma abertura na maneira de tratar a arte literária como resultante *também* de elementos externos à obra.

² SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 29.

social e à autonomia que ela possui como liberdade de criação e de transcendência do próprio meio. No entanto, até essa compreensão balanceada, ora se valorizou um, ora o outro em demasia. Cândido, avaliando o histórico dos estudos sobre literatura e sociedade, ressalta que ora se superestimava a matéria da obra, seu conteúdo, já que esta era indicadora do quanto a obra mantinha de coerência com sua realidade, ora a forma, sua estrutura interna, independente do conteúdo que a formava e dos fatores externos que tinham influência. Resume Cândido:

De fato, antes, procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à conclusão oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer posicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.³

Na primeira perspectiva, podemos enquadrar a maneira mais comum com que os historiadores vêm lidando com a fonte literária. Ao analisar a sociedade patriarcal e suas transformações para uma burguesia moderna digamos, em José Lins do Rego, a obra será escolhida por apresentar os indicadores para essas transformações porque seu conteúdo está repleto desses indícios, e por esta razão, a obra estaria mais ligada à realidade que se pretende narrar. Se não apresenta esses indícios, então foge à realidade e não serviria aos mesmos propósitos.

O aspecto tornado não muito importante por essa metodologia é o aspecto formal da obra, como pudemos ver, o que elimina a possibilidade de entender a forma como algo discernível e resultante também de fatores sociais, externos. A forma não compete só ao artista, ao criador, porque nela é possível se manifestar elementos característicos do universo de idéias e práticas humanas e sociais que agem na própria demarcação e constituição dessa mesma forma. A zona limítrofe entre os elementos pertencentes ao mundo externo à obra e os elementos da *forma*, internos à obra, já não é muito grande obra Hoje, busca-se mais um entendimento mútuo entre esses elementos que são considerados externos e internos à obra literária,

[...] em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que

³ CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária. 7ª Edição. São Paulo: Editora Nacional, 1985. p. 4.

o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.⁴

De posse dessas constatações é possível argumentar que compreender a estrutura formal literária é um aspecto relevante para um historiador, já que transparece a substância humana na configuração de uma obra. Tudo depende de existir uma abertura maior capaz de captar como a sua estrutura interna está em acordo com a maneira como os homens pensam e organizam idéias e conceitos de si e das coisas, e do que fazem consigo e com o universo⁵. E existem caminhos apontados nessa direção. O próprio Antonio Cândido se mostra favorável, como vimos. Outro autor de grande destaque nesse campo de investigação é o húngaro Georg Lukács. Seu livro, *A Teoria do Romance*, é inaugural no que diz respeito a muitas das compreensões da forma artística como representação de organizações típicas do pensar e do agir dos homens no mundo plasmadas nas suas obras literárias.

Para Lukács, o artista, e no nosso caso, o escritor, busca salvaguardar a perenidade daquilo que ele quer expressar na forma em que se plasma a sua obra. O conteúdo que escreve, o que constitui a matéria textual no sentido de informações, indicações sobre gosto, mentalidades, rituais, costumes, cenas da realidade humana, estão amarrados numa configuração que tenciona alcançar uma *totalidade coerente e doadora de sentido* aos eventos e coisas narrados na obra. A *forma* empresta um sentido à vida humana que ela, por si só e dentro de seu imediatismo concreto, não reconhece tão facilmente.

De fato, a vida não pode ascender ao sentido sem o suporte da forma. Sob a capa de instituições rígidas, a vida esconde o ritual esclerosado de forças que se opõem mutuamente, das quais é impossível traçar um vetor de direção única. Lukács carrega nas tintas ao descrever esse mundo degradado, presidido pela “incapacidade tanto de encontrar para si próprio, como um todo, a forma da totalidade. Quanto de encontrar a forma da coerência para a relação com seus elementos e a relação destes entre si”, ou, trocando em miúdos, pela “irrepresentabilidade”.⁶

⁴ Ibid. p. 4. Grifos do autor.

⁵ “Aquelas obras de arte em que formas verdadeiramente grandes são realizadas, que formam conjuntos perfeitos e integrados, inspiram, *em virtude de sua estrutura*, uma visão de vida, uma interpretação e avaliação da vida, e para todos os efeitos, uma perspectiva do mundo”. MÁRKUS, G. 1983 p. 12. *apud* MACEDO, José Marcos Mariani de. “Posfácio” In: LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2000. Grifos do autor. p. 177.

⁶ MACEDO, José Marcos Mariani de. “Posfácio” In: LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2000. Grifos do autor. p. 177-178.

A forma, portanto, age como mediadora entre aquilo que vivenciamos no cotidiano, na empiria mais palpável das nossas existências, e uma compreensão mais apurada do que fazemos e somos. Mais uma vez, isso quer dizer que a forma confere um sentido maior, ela eleva o comum ao aspecto de relevância capaz de ser discernível por todos. Como afirma Lukács, a arte “é sugestão com auxílio de forma”, ou seja, no processo de criação, o autor tem por objetivo, sugerindo através das coisas com que mantém contato, desvelar, tornar mais acessível o universo que se apresenta diante dele em realidade como conflituoso, estranho, não-familiar.

Dessa maneira, a forma é por excelência um produto histórico e social, como dissemos antes. Ela varia de acordo com a maneira em que a sociedade (e seus artistas) possui em organizar em narrativas, ou em lírica, os eventos que experimentam. A forma denota uma compreensão específica que os homens têm de si mesmos e que se plasma na arte, encontra nela uma porta de entrada. Ainda no tocante à forma, há diversas compreensões que discutem, por sinal, a separação ou convergência entre literatura e história. Hayden White⁷ propõe que a escrita da história não se desvinculou do seu lado literário no que diz respeito ao que acabamos de elucidar sobre as compreensões de mundo presentes nas “maneiras” de escrever a história ou uma história. A organização do que se quer dizer com uma escrita histórica possui muito em comum com uma cosmo-visão, pertencente à sociedade e ao historiador, que amarra e confere um sentido aos fatos aglutinados numa pesquisa. Hayden White chega mesmo a afirmar, analisando várias *tipologias* (ou tropos literários, que, ao que percebemos, têm muito a ver com a definição de *forma literária* aqui apresentada) em alguns historiadores e filósofos que analisaram a história humana, ou algum episódio particular, e de acordo com esses *tropos literários* – formas de organizar e *emprestar sentido* à percepção histórica –, criaram suas próprias conclusões. Um exemplo disso é a maneira como Michelet narra a Revolução Francesa estruturando como um Romance.

A crítica que esse modelo recebe vem da constatação de que o historiador deve ter a preocupação com a fonte, ou seja, com o solo firme dos documentos que auxiliam na montagem de uma pesquisa. Alguns historiadores não aceitam o fato de que não possa existir uma concatenação lógica nos fatos propostos nas leituras e interpretações das fontes e deduzidas a

⁷ Cf. WHITE, Hayden. Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

partir destas. Não concordam ainda que, como explica Hayden White, na verdade existe uma versão dos fatos ordenada pela forma como eles são narrados a partir de fora das fontes e quase que independente delas. Mas vale ressaltar mais uma vez que esta forma está condicionada historicamente e de uma maneira tal que mesmo as fontes, que possam sugerir ao pesquisador uma ordenação lógica dos fatos, não estão livres de sofrer a influência dela no momento do registro documental. O historiador precisa, portanto, estar atento a isso, ainda que não perca de vista a empiria, fator elementar e necessário nesse ofício.

Ainda em tempo. A forma nasce de uma dissonância entre a existência e a essência. Ela media os elementos cotidianos dispersos, vazios de sentido, e as coisas com sentido autêntico e imanente. “Só na forma conciliam-se cotidiano e essência, mera existência e existência plena de valor, a *vida* e a *vida*”.⁸ Todavia, a forma não pode ser arbitrária em relação ao mundo que ela configura porque se assim fosse, ela poderia fugir aos propósitos nos quais foi forjada uma obra literária, isto é, acrescentar ao mundo que a viu nascer, justamente de uma vontade de torná-lo essência, um sentimento de redenção que ele precisa encontrar *após* ser lido nas malhas da obra acabada. “Sistema homogêneo, integrado e completo em si mesmo, a forma tem de fazer jus à coerência significativa sem descuidar da carga de insensatez do mundo”.⁹ A forma, dessa maneira,

[...] toma o mundo tal qual ele é, adere a seu plano sem horizontes e esposa-lhe a multiplicidade vazia, tomando-o como *pressuposto* do sentido e afirmando-o em sua própria natureza desvelada. Mas tudo isso sob o aval da forma, que reinscreve na obra de arte a imanência de sentido na condição máxima de lucidez de sua ausência¹⁰.

Essas considerações se mostram por demais relevantes a uma pesquisa histórica que tenha uma preocupação com a *forma* sob a qual se apresenta a fonte literária de estudo. Apesar de todas as análises feitas acima, e que ainda se desenvolverão ao longo deste texto, pareçam pertencentes aos terrenos da Crítica Literária ou mesmo da Filosofia, quando aplicadas num estudo como o nosso, onde um romance em particular é analisado, mostram-se deveras úteis e esclarecedoras. Ao se tratar de uma forma romanesca, é preciso levar em conta atenuantes imprescindíveis feitas nessa obra de Georg Lukács e isso se tornará claro quando explicarmos, por exemplo, a interpretação desenvolvida pelo autor para compreender a forma do romance

⁸ MACEDO, op. cit. p. 179. Grifos do autor.

⁹ Ibid. p. 180.

¹⁰ Ibid. p. 179-180.

verdadeira aventura, distinta da epopéia, onde o sujeito era passivo porque nada do que ele fizesse seria posto à prova e seus feitos estavam traçados desde o início pelo destino. Na epopéia “os deuses que presidem o mundo têm sempre de triunfar sobre os demônios”.⁴⁴ No romance, a passividade do herói tem um caráter particular, é uma escolha do ser diante do mundo que o circunda, pois ele mesmo não precisa ser passivo essencialmente, “e por isso sua passividade tem uma qualidade psicológica e sociológica própria e define um determinado *tipo* nas possibilidades estruturais do romance”.⁴⁵

A sensação de não sentir o solo sob os pés é uma marca desse desvelamento do mundo pela atitude demoníaca, e de certo modo é o preço que se pagou pela modernidade. Numa sentença que nos remete à tão conhecida frase de Marx, *tudo que é sólido se desmancha no ar*, Lukács afirma:

[...] o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem.⁴⁶

Todos esses elementos são trazidos como características da forma do romance moderno e como aspectos de configuração que doam conteúdo à narrativa. Estes e outros, que estão descritos na obra de Lukács, são os elementos presentes em todo grande romance porque este está inspirado e coincide em sua constituição com a maneira como o mundo está disposto, de modo que o romance é, definitivamente, a forma representativa de sua (que, podemos afirmar, também é nossa) época. Podemos observar a necessidade do estudo que desenvolvemos, mesmo sendo ele mais circunscrito à Teoria e à Crítica Literárias, porque o historiador não deve se ater a uma única perspectiva se de repente algo que fornece uma visão mais ampla está à sua disposição para ser manuseada. Mesmo assim, reconhecemos nosso desvio proposital, porque abordamos o tema

Desmancha no Ar: A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo, Companhia de Letras, 1986

⁴⁴ LUKÁCS, op. cit. p. 91.

⁴⁵ Ibid. p. 92. Grifo nosso.

⁴⁶ Ibid. p. 92. *A Teoria do Romance*, curiosamente, foi escrita na juventude do filósofo, antes mesmo de tomar contato com Marx. Todavia, a correspondência entre pensamentos é incrível. Para Marx, o capital é a substância essencialmente transformadora dos objetos em coisas, já que ele, como fantasmagoria fruto do estranhamento do homem consigo próprio e com as coisas que produz, encobre as relações humanas reais que existem nas mercadorias produzidas. Lukács não fala de *capital*, mas diz que as coisas quando são tocadas por quem está possuído pelo demônio são subvertidas, o que significa grande aproximação conceitual.

como forma tipicamente moderna, que nasce com a modernidade e com todos os problemas históricos e sociais iniciados aí¹¹. Uma crítica possível às nossas intenções vem da impressão de que estamos concedendo muita autonomia às análises estranhas aos interesses da história, e sobretudo porque não teríamos em mente uma definição mais própria de como um romance nos serve enquanto historiadores. Não estamos ignorando o fato de que um uma fonte literária, em sua natureza – e nós reconhecemos isso há pouco – não tem muita relação direta com a realidade, isso quando analisada do ponto de vista completo, *forma e conteúdo*. É preciso que se esclareça uma distinção elementar, que é a existência de dois mundos, o da obra e o exterior à obra, e ainda que o primeiro necessite do outro para se sustentar, é nele que ele busca seu substrato, mas a liberdade de escrita, de criação sempre busca traçar linhas de fuga. Em função dessa liberdade, o mundo externo, reconhecidamente degradado, é redimido dentro da obra literária, mas essa redenção jamais é real e aplicável já que a obra, segundo Lukács, sempre proporciona uma falsa solução que sempre ocorre no novo mundo, o mundo interno da obra¹². Essa tomada de consciência é o que caracteriza, para Lukács, todo grande romance.

No caminho entre a realidade e a ficção, nota-se, portanto, uma via acidentada e perigosa, onde as coisas precisam ser mais bem observadas para que não ocorram erros de confusão, já que o historiador não deve seduzir-se pelo que está tão visível numa obra. Não deve polarizá-la como mentirosa ou verdadeira. Um romance, por exemplo, pode preencher lacunas que uma pesquisa estritamente ligada a outros tipos de fontes possui. Os relatos podem se

¹¹ Para Lukács, dentro da compreensão da obra mencionada, existe uma definição particular para a Modernidade. Para o autor, considera-se, inicialmente a Modernidade do ponto de vista da Literatura. A ruptura ocorrida com o fim da cultura fechada dos gregos traçou os primeiros problemas modernos para o homem os quais foram repassados para as obras literárias sobretudo explicitando o abismo entre alma e mundo externo. Portanto, a desagregação do sistema fechado grego representa um indício de Modernidade na arte literária. Se para os gregos a epopéia representava a expressão máxima da perfeição suficiente, para a Modernidade o romance é esse novo representante do mundo desagregado, imperfeito. No entanto, num sentido mais abrangente (e possível de ser discutido na referida obra de Lukács), a Modernidade como é entendida por filósofos, sociólogos ou historiadores, se qualifica também com estas características de mundo e alma desagregados, fragmentação do ser, entre outros conceitos que se encontram ao longo deste texto. De fato, os romances que atenuam essas marcas da Modernidade, no sentido em que é entendida por Lukács para a Literatura, ocorrem no mesmo período que os historiadores preocupados com pesquisas sobre cidade, urbanização, industrialização e cultura também nomeiam de Modernidade (de maneira geral, compreendida entre o final do século XVIII, acentuando-se mais a partir da segunda metade do século XIX, indo até as primeiras décadas do XX). Portanto, ao longo do texto, é possível fazer em algum momento com que esses dois conceitos de Modernidade se aproximem.

¹² “Perfeito por seus próprios meios, o mundo da obra de arte é para o mundo da realidade cotidiana sempre um dever-ser, uma substância ilusória, uma ‘falsa solução e redenção’”. LUKÁCS, Georg. A Teoria do Romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 192.

completar com o auxílio das subjetividades deixadas num testemunho literário; ganham sensibilidade e concretude e endossam a retórica de uma boa pesquisa.

Todas essas observações aqui mostradas se encaminham para um ponto central: a forma do romance moderno. É preciso advertir que essa forma específica de literatura tem um relacionamento tênue com o mundo moderno, e é nessa afirmação que reside a justificativa para o estudo que vínhamos desenvolvendo e que toma contornos mais veementes seguindo esta leitura.

2.2 Apontamentos para uma análise do Romance e a Modernidade

Para estabelecer um estudo dessa natureza, Lukács criou um elo de comparações fundamentais entre a Modernidade ocidental (cujos delineamentos na arte começam a ser sentidos desde a era pós-helênica) e o mundo Grego. Uma diferença importante já acentuada de início é que o grego vivia numa sociedade de cultura fechada, para quem o mundo não apresentava grandes dificuldades de compreensão e cujos dilemas não representavam dúvidas complicadas de serem resolvidas. Para o grego

Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo¹³.

A característica mais marcante seria essa integração entre mundo e eu, onde os dois estariam definidos, mas não alienados um do outro. A ação da alma no mundo grego se reveste de significado para todos e para o mundo, e se torna compreensível sem qualquer problema de entendimento. O universo da sociedade fechada corresponde, portanto, ao de comunidade, onde há uma integração coletiva. Convém ressaltar que para Lukács essa característica era visível na forma de representação artística mais adequada aos gregos, a epopéia. Mesmo a sociedade grega possuindo um caráter fragmentário em termos regionais e conseqüentemente em costumes, idéias, ações, na arte o sentimento de comunidade afluía, já que a epopéia é, por marca, um feito

¹³ Ibid, p. 25.

coletivo e jamais individual. Em Homero, nunca existe uma individualidade grega, todos estão nivelados ao mesmo tamanho numa grandiosa batalha. Esse tempo da epopéia homérica é, para Lukács, o símbolo maior de integração entre alma e mundo, distinto, por exemplo, do período clássico, onde houve o aparecimento da filosofia, que estabeleceu novas formas de pensar a arte.

Eis porque a filosofia, tanto como a determinante da forma e doadora de conteúdo de criação literária, é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação. Eis porque os tempos afortunados [homéricos] não têm filosofia, ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda a filosofia.¹⁴

A alma heróica do povo grego não conhecia perguntas, só conhecia respostas, e estas estavam prontas em sua alma. Seu desejo ainda não encontrava um empecilho que atrasasse suas conquistas nem que se mostrasse uma real questão que pusesse em xeque suas convicções tão rígidas. Nada lhe causa susto ou estranhamento. O grego entra em jornadas, mas não encara sua peregrinação como um evento que modifique sua vida, tornando-o diferente do que era ao sair de sua pátria. A sua alma possui os imperativos da grandeza, do desdobramento e da plenitude¹⁵, que bastam para que o grego se lance em suas aventuras sem medo algum.

Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, *e jamais põe a si mesma em jogo*; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se *Essa é a era da epopéia*.¹⁶

A alma não encontra um abismo que separe os seus feitos e o próprio mundo. A perfeita correspondência atesta o controle que o grego possuía do território em que vivia.

Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, *quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas e do destino posta-se junto aos homens*, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos¹⁷

¹⁴ Ibid. p. 26.

¹⁵ Ibid. p. 26.

¹⁶ Ibid. p. 26. Grifos nossos.

¹⁷ Ibid. p 26-27. Grifos nossos.

Lukács insiste no termo “homogeneidade” para definir a situação dos gregos, onde nada é capaz de perturbar essa qualidade. As referências para compreender as coisas e para configurá-las artística e psicologicamente, conduzindo-as a um sentido universal sempre muito bem equilibrado, sempre serão o amor, a família, o Estado. É salutar para a identificação da alma helênica a constante referência à pátria, ao lugar para onde seu espírito aventureiro, mesmo perdido em qualquer ponto do universo, estará apontando e em nome dele continuará sua jornada¹⁸. Glorificar e retornar à pátria: eis o desejo da alma da epopéia.

Não é preciso muito esforço para que nós – e o leitor – percebamos que essas características apresentadas pela epopéia diferem absurdamente da condição do homem moderno, cujas características vão surgir na forma literária que mais condiz com seu *ethos*, que é o Romance. As fronteiras do universo grego “encerram um mundo perfeito e acabado”, cuja segurança jamais é abalada seja pelo que for. Sequer os poderes externos e invisíveis podem romper a fé e o sentido instaurados dentro da alma helênica e isso só existe em razão de que

[...] o círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis porque jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas *rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado*.¹⁹

A modernidade, que tem na arte literária os primeiros indícios a partir da desestruturação do mundo helênico, marca a inadequação da persistência da forma da epopéia, já que o mundo agora é diverso do anterior. Para Lukács, a substância que nutria a existência da epopéia desapareceu com fim do mundo homogêneo. Como ficou dito, a filosofia, que abriu caminho para pensar novos problemas humanos e que acelerou a quebra do sentimento helênico de comunidade e os eventos históricos que trouxeram ao espírito grego idéias como o cosmopolitismo, até então difíceis de existir, obrigou-os a repensar seu universo, suas ações e a acolher novas formas artísticas mais coerentes com a nova demanda histórico-social. Começava assim a serem cavados os abismos intransponíveis entre eu e mundo que o espírito reflexivo

¹⁸ “Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas [...]”. Ibid. p. 29.

¹⁹ Ibid. p. 30. Grifos nossos.

moderno traria com suas inovações. Essa linha-mestra leva até a nossa Modernidade Ocidental²⁰, com o advento da nova forma literária, o Romance. Essa nova forma exporia para nós aquilo que nos é mais marcante, que é a perda do sentimento da totalidade.

Algumas observações importantes. Entre a derrocada do mundo grego e a Modernidade no Ocidente há um grande tempo. Mas no Medievo, segundo Lukács, foi estabelecida uma apelação em nome do sentimento de totalidade já perdido. A cultura medieval possibilitou uma nova sensação de segurança quando trouxe para próximo da sensibilidade humana o fim dos tempos, o Juízo Final; criou uma forma de enxergar as coisas e como elas se conduziam num sentido coerente, orientada por um plano divino. Essa sensação de totalidade foi a primeira e também a última construída no mundo pós-helênico²¹.

A fragmentação do ser e do mundo agora passa a ser o novo *ethos* e isso possui implicações de ordem definitivas nas formas artísticas, principalmente no romance. Na pátria helênica, a forma não necessitava grande esforço para eternizar os feitos e tornar essência a vida naquele grupo homogêneo. Na Modernidade, a arte passa a ser apenas uma das tantas formas de representação humana, e talvez ganhe um *status* inferior, se levarmos em conta que a Ciência e a racionalidade foram agenciadas para encontrar as verdades definitivas, estas as únicas e mais importantes para a humanidade. As explicações de ordem mecânica, a preocupação com métodos de investigação para encontrar leis universais sempre presentes num mundo invisível, galgaram espaço e assumiram lugar privilegiado no conhecimento humano e trouxeram outras formas de representação para a margem, a exemplo da própria arte literária e de outros conhecimentos, como a História. Ora, a *arte era a expressão máxima dos gregos*²² porque abarcava toda uma existência numa espécie de estética da vida e era através dela que a própria vida se tornava essência. Se para Lukács a ética e as formas estão em relação direta, no mundo grego essa relação

²⁰ Cf. nota de rodapé 11, na página 08. Essa não é uma divisão orientada pela periodização comum da História. Por coincidência (ou talvez não) o romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, é publicado justamente no século XVI. Lukács já encontra nele toda a forma do romance moderno bem delineada, e por esta razão o posiciona como provavelmente o primeiro dessa nova composição literária. “Assim, esse primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado a sua falta de sentido imanente; em que o poder do que subsiste – reforçado por laços utópicos, agora degradados à mera existência – assume proporções inauditas e move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito contra as forças insurgentes, ainda inapreensíveis, incapazes de se autodesvelarem e de penetrarem o mundo”. Ibid. p. 106.

²¹ Ibid. p. 36.

²² Daí porque praticamente todos os conhecimentos gregos tinham relação com a arte. Efetivamente não existia ciência separada da arte, como há no mundo moderno.

O *ethos* fragmentado, a alma em pedaços, o abismo e a falta de correspondência entre a ação do homem e o mundo onde ele reside, para Lukács, são as grandes características da modernidade e todos esses elementos confluem para compor uma nova forma. Pois mesmo que o universo esteja esvaziado de sentido – como aparece ao homem moderno – este mesmo vazio de sentido, ao passar pelo crivo da forma, recebe um sentido e um significado ao ser trazido e exposto aos demais através da obra de arte literária. Por essa razão que o romance possui, por correspondência, um caráter fragmentário, heterogêneo onde todos os seus elementos se adequaram aos novos dilemas humanos. A forma romanesca terá um trabalho exaustivo em inventar representações coerentes com o mundo, e esses esforços põe em risco a própria manutenção do romance. Não querendo abrir aqui a discussão, mas hoje se fala demais no desaparecimento dessa forma. Lukács já dizia que o romance em sua natureza formal vive em constante ameaça, porque ele, mais do que qualquer outra forma artística, possui um laço intrínseco com a ética. E esta sendo problemática, como dito antes, volatilizada pela vida na modernidade, tem de repassar essa característica e as constantes transformações que sofre, para o romance enquanto forma (e também enquanto fornecedora de conteúdos)²⁵. Enquanto a epopéia era uma forma consumada e assegurada pela união totalizante da comunidade fechada dos gregos, o romance está em constante devir de acordo com a ética em mudanças.²⁶

Eis uma chave para compreensão do romance: equiparação entre problemática vivenciada pelo mundo e o ser problemático que a experimenta. Lucien Goldmann, em seu trabalho *Sociologia do Romance*, se vale de muitas das análises lukacsianas para observar, a partir de uma ótica mais sociológica, as relações que qualificam esse *ser problemático* exposto por Lukács como o artista produtor do romance, e as características apresentadas pelo romance.

²⁵ O romance, afirma Lukács, tem uma pretensão ainda totalizante. Mas a dificuldade em criar essa amarra da totalidade é grande porque “com o colapso do mundo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio. *Essa subjetividade a tudo quer dar forma, e justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte.*” LUKÁCS, op. cit. p. 52. Grifos nossos. Observe-se que a noção aqui é justamente o deparar-se do homem com um mundo em fractal, onde o que ele consegue, no máximo, obter um pedaço desse enorme universo.

²⁶ Para ficar claro, resumimos o que foi dito acima sobre a relação entre estética e ética citando as palavras do próprio autor: “Eis porque nele [no romance] a relação entre ética e estética é diversa do que nas outras espécies literárias. Nestas, a ética é um pressuposto puramente formal que, por sua profundidade, torna possível um avanço até a essência formalmente condicionada, por sua extensão possibilita a totalidade igualmente condicionada pela forma e que, por sua amplitude, realiza o equilíbrio dos elementos constitutivos – de que a justiça é só uma expressão na linguagem da pura ética. No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. Assim, o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. *Por isso ele é a forma artisticamente mais ameaçada*, e foi por muitos qualificado como uma semi-arte, *graças à equiparação entre problemática e ser problemático.*” Ibid. p. 72. Grifos nossos.

Goldmann leva a termos mais concretos aquilo que em Lukács se encontra de maneira muito teórica e hipotética. O indivíduo problemático é um sujeito que, na moderna sociedade do capital, se põe dentro do sistema de produção de objetos numa situação difícil, já que ele se degrada inserido no universo das trocas de mercadorias coisificadas. Para Goldmann, o artista produz *valores de uso* (o valor autêntico de um objeto) que levam uma marca de personificação muito intensa, já que a sua subjetividade é mais bem plasmada do que nos objetos que se descaracterizam ao passar a ter *valor de troca*. Este valor, na sociedade capitalista, representa a negação do valor real das coisas e é o que possibilita a mensuração e nivelamento de todos os objetos produzidos em sociedade a fim de que sejam permutáveis entre si. Ora, um indivíduo que se mantém produzindo arte, um escritor, digamos, continua produzindo objetos com valores de uso, e que se negam a possuir outro valor estranho. Mas esse sujeito não pode fugir à degradação do mundo do capital, ele necessita de outros bens que chegam até ele mediados pelo valor de troca, de tal modo que é impossível escapar a esses ditames. Os que resistirão produzindo apenas valores de uso, Goldmann considera-os como problemáticos, pois vivem à margem²⁷ da sociedade capitalista voltada exclusivamente para a troca. No entanto, mesmo estes indivíduos

[...] não lograriam furtar-se às degradações sofridas por sua atividade criadora na sociedade produtora para o mercado, a partir do instante em que essa atividade se manifeste exteriormente, se converta em livro, quadro, ensino, composição musical, etc., *desfrutando de certo prestígio e tendo, por isso mesmo, certo preço.*²⁸

Fica claro que o caráter problemático deles reside justamente em ter que conviver com o dilema entre produzir obras autênticas mas sujeitá-las ao processo de troca comercial. Goldmann se apóia mais uma vez em Lukács para afirmar que o romance, enquanto forma que revela esses problemas, convive *sorratamente* com essa dualidade cruel. Como dissemos, o romance é resultado da ética humana abandonada no mundo moderno e por tal sujeita a todas as relações, inclusive as mercadológicas. Portanto não é difícil entender que o romance tenha também

²⁷ Arte e marginalidade, a partir da segunda metade do século XIX e início do XX, mantêm uma relação muito estreita que será mais bem debatida no próximo capítulo. Por hora, basta que se diga que a sociedade do capital vê no artista uma figura excêntrica, avessa às convenções, “um homem com quem você não permitiria sua filha casar”, segundo o sociólogo Robert Kurz. A ideologia do trabalho e da produção de bens rebaixou o artista, visto preconceituosamente como um ocioso, não produtivo, um fardo para os demais da sociedade que produzem e que por isso são úteis. No outro extremo da gangorra, junto com os artistas, estão os loucos, bandidos, os incapacitados fisicamente, todos fora da produção social.

²⁸ GOLDMANN, Lucien. Sociologia do Romance. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. p. 17. Grifos nossos.

absorvido esse caráter. O romance tornou-se artigo de consumo sobretudo para um público burguês.

Outro aspecto incorporado na forma romanesca a partir da modernidade, e importante para essa análise, é o surgimento do individualismo. Com efeito, na epopéia homérica, não existia indivíduo. Era a comunidade que sempre se destacava. “O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou o traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade.”²⁹ Durante a empreitada, todos eram iguais, e reis ou heróis não estavam hierarquicamente acima de soldados comuns.

Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos.³⁰

No romance, a existência de um indivíduo cuja história particular é o enredo, acentua a dispersão da alma no mundo moderno³¹. Ele não mais possui uma procedência divina ou nobre, sua origem pouco importa. Lukács usa o termo *herói expatriado* para designar um sujeito que não possui ligações com sua pátria porque de lá ele foi expulso, um herói sem território. “O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior.”³² As poucas certezas que furtivamente aparecem ao herói moderno servem apenas para dar o seu próximo passo num terreno extremamente movediço e hostil. A problemática recai, da mesma maneira, sobre o herói. Este se torna entregue ao mundo, *contingente*, abandonado à própria sorte e sua personalidade problemática já dificulta a terminologia *herói* como era entendida nos poemas homéricos. Tampouco os deuses o acompanham. Aquiles já nasce herói. O do romance moderno, se puder, com seus próprios esforços, é que poderá atingir essa condição.³³

Detendo-se um pouco mais no elemento do herói, veremos que a forma como ele agora aparece nos revela uma caracterização muito viva também da condição humana na modernidade.

²⁹ LUKÁCS, op. cit. p. 67.

³⁰ Ibid. p. 66.

³¹ “[...] e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário”. Ibid. p. 34.

³² Ibid. p. 66.

³³ O leitor pôde e continuará a acompanhar nessa discussão um conjunto de idéias que possibilitam uma já aproximação com o Existencialismo. É curioso, no entanto, que este ensaio de Lukács, um de seus primeiros, tenha sido escrito entre 1914 e 1915, durante a Primeira Grande Guerra. Em termos mais oficiais, o Existencialismo só se afirmaria como pensamento filosófico bem posterior a essa data. Lukács não deixa de ser, pois, um dos precursoros dessa filosofia. Cf. BERMAN, Marshall. *Aventuras no Marxismo*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia. das Letras, 2001.

ocorre de maneira simples, já que a forma não precisa de dificuldade para alçar a ética grega ao nível da essencialidade. Por esse motivo que a epopéia decanta o *ethos* helênico de maneira tão elogiosa, e este é seu propósito. Na Modernidade, no entanto, a arte ganha caráter palpável e objetivo e precisa conviver com outras maneiras de representações que dão às coisas uma característica mais complexa, difícil de revelar tão facilmente, onde a fragmentação trouxe uma realidade maior e mais perigosa ao homem. Na modernidade, portanto,

[...] esse exagero da substancialidade da arte tem também de lhe onerar e sobrecarregar as formas: elas próprias têm de produzir tudo *o que até então era um dado simplesmente aceito*; antes, portanto, que sua própria eficácia apriorística possa ter início, elas têm de obter – por força de suas condições – o objeto e o mundo circundante.²³

Esse ônus será pago por transformações que darão origem ao Romance. Pois como dissemos antes, as formas precisam conferir sentido à vida, ainda que esse sentido seja vazio, não possua mesmo sentido. Essa é a grande tarefa e o grande desafio do romance moderno. Explica Lukács que a modernidade possui uma gama variada de explicações que tornam o raio de alcance e de controle do homem muito limitado e pequeno, tornando-o menos heróico, menos seguro, mais amedrontado de se lançar às vicissitudes da vida. Apesar de o projeto racional da ciência ser justamente presentear ao homem o universo de maneira mais compreensível e portanto mais controlável, o efeito na arte reage de maneira contrária, porque a complexidade das coisas vai ter que entrar como condicionante na configuração das formas artísticas. Esse mesmo mundo plural e gigante tem que adentrar com toda sua multiplicidade na forma, o que tomou todos de assalto, já que até aquele momento tudo parecia mais simples, não havia ciência fornecendo tantas novas cores ao universo. Por isso que a epopéia não pôde resistir e teve de ceder lugar ao romance. Nesse aspecto, o romance está mais apto a absorver a complexidade do mundo e dar a essa mesma complexidade um sentido, um significado.

Numa época em que a ética foi pulverizada em seus princípios, em que a vida perdeu a imanência do sentido, caberá à estética reconstituir em seus horizontes aquela unidade originária antes manifesta, mesmo que essa unidade consista na explicitação de sua ausência.²⁴

²³ Ibid. p. 36. Grifos nossos.

²⁴ MACEDO, op. cit. p. 194.

Os romances que se situam entre fins do século XVIII e no século XIX, os grandes romances³⁴, é preciso lembrar, já experimentavam as nuances de uma vida burguesa, citadina, e evidenciando uma crescente industrialização. O espaço urbano, como sabemos, proporciona uma reorganização das vivências e sensibilidades, exige novos códigos, uma padronização comportamental de civilidade. O espírito passa a ser de sociedade, um emaranhado de relações humanas mediadas indiretamente por códigos como trabalho, demarcações de tempo, laços civis (contratos). Como ficou dito antes, a comunidade se apresenta de forma distinta, já que, mesmo ela apresentando elementos de sociedade, as relações humanas se mediam de maneira mais direta. Portanto – em termos hipotéticos –, é mais simples estabelecer vínculos entre pessoas, desenvolvendo assim um espírito coletivo mais homogêneo³⁵.

Não é mais complicado compreender como um herói da epopéia se comporta encarnando esse espírito comunitário. Ora, pensar diferentemente nessa atmosfera, seria uma violação à alma do todo, uma desmedida, coisa quase impensável, já que o herói, ele próprio não estava interessado em atacar a própria esfera viva, a essência da sua comunidade. Quando trazemos para a *sociedade*, um jogo de interesses meramente formais, regidos pela racionalidade dos contratos, há uma disparidade entre o que pensa o indivíduo no seu íntimo e o que pensa o grupo. As poses e as atitudes do indivíduo são apenas teatralizações, são convenções que todos as

³⁴ Apesar de *Dom Quixote* ser do século XVI, mas a aparição contundente dessas características estudadas por Lukács acontece sem dúvida com autores do século XVIII e principalmente do XIX. E mais, enquanto *A Teoria do Romance* era escrita (1914-1915), não existiam como romancistas já consagrados as figuras de Thomas Mann, Franz Kafka, James Joyce, Sartre, Camus. É um dado interessante, já que Lukács se adiantou em enunciar as formas de romances posteriores que confirmaram (guardando as devidas proporções, claro) suas leituras.

³⁵ O conceito de comunidade é muito evocado no século XIX e XX por alguns autores ligados ao Romantismo e a críticos do modelo racionalista. De certo modo, ele expressa um sentimento reacionário, conservador, em face da perda dos valores morais causada pela industrialização, pela vida burguesa na modernidade. A comunidade, unida por elos afetivos, era uma oposição ao modo de compreensão racional dos Iluministas que valorizavam a sociedade e seus contratos racionais. “No sentido em que é empregado por muitos pensadores do século XIX e XX, o termo abrange todas as formas de relacionamento caracterizado por um grau elevado de intimidade pessoal, profundidade emocional, engajamento moral, coerção social e continuidade no tempo. A comunidade encontra seu fundamento no homem visto em sua totalidade e não neste ou naquele papel que possa desempenhar na ordem social, encarada separadamente. Sua força psicológica deriva duma motivação mais profunda que a da volição ou do interesse e realiza-se na fusão de vontades individuais que seria impossível numa união que se fundasse na mera conveniência ou em elementos de racionalidade”. NISBET, Robert A. “Comunidade”. *IV: FORACCHI, M. M & MARTINS, J. de S. (orgs.). Sociologia e Sociedade: Leituras de Introdução à Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1977 (p. 253-262). Georg Lukács era um desses “conservadores”, e não à toa seu trabalho se pauta numa comparação entre uma espécie de *Idade de Ouro*, encontrada na Grécia, e o mundo degradado, na Modernidade.

conhecem como tais, e que não figuram a própria realidade. Há um tolhimento do homem público, uma disciplina que lhe cobra comportamentos cuidadosos,³⁶ meticolosos.

No aspecto formal, o Romance tem como missão desvelar todas essas convenções, expondo-as a nu, significando-as de maneira distinta de como elas ocorrem na realidade das vidas. “A epopéia dá forma a uma totalidade fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”.³⁷ Essa tarefa precisa ser feita pelo herói problemático, porque ele é um ser atravessado por todos esses elementos, mas sua sensibilidade se confronta com as padronizações, coisa que para ele lhe renderá um alto preço a ser pago. Pois como ficou dito acima, sua alma está distante do mundo que lhe é estranho e inóspito e por isso mesmo o mundo pouco se importa com o que ele pensa; é o mundo que decide se está disposto a sofrer mudanças em função das atitudes desse herói simplesmente ignorá-lo de vez. Isso gera na consciência heróica um problema de identidade e de afirmação dela, porque agora esse sujeito contingente, abandonado por Deus, precisa encontrar no mundo, seja a *qualquer custo*, algo que o satisfaça pessoalmente. Dessa maneira, a cisão operada, gera uma psicologia própria, desligada da moral e da ética dos outros indivíduos e do corpo social. As justificativas das atitudes do herói problemático já não precisam estar amparadas ou ser endossadas pelo que os outros homens não-partícipes de seu mundo próprio pensam ou fazem.

A partir disso, temos um herói que busca algo. Isso revela que a dificuldade moderna é muito maior que as do universo homérico, cujas necessidades e os caminhos a serem percorridos para satisfazê-las eram dados como prontos pelos deuses, que estavam sempre guiando seus eleitos. A busca feita pelo herói moderno é uma das grandes marcas do romance. Ela mostra que

[...] nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo *psicologicamente imediato e consistente*, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas.³⁸

³⁶ Cf. SENNET, Richard. O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Ainda neste livro discute-se o distanciamento entre o que o sujeito vivia em sua realidade pequena e aquilo que gostaria de exprimir em ato. O condicionamento através da disciplina social que impedia sua expressão de vida pública plena o levava a eleger heróis na literatura e no teatro para que o representasse de modo a que o sujeito sentisse satisfação ao ver seu herói ficcional realizando aquilo que ele mesmo na sua realidade não podia praticar.

³⁷ LUKÁCS, op. cit. p. 60.

³⁸ Ibid. p. 60. grifos nossos.

Se o desejo for consistente, lógico o suficiente para convencer o herói de sua validade, saiba que ele não estará preocupado com o que pensam os outros. Essa consciência pode se qualificar como perigosa, já que os interesses de uma pessoa tentarão se sobrepor aos dos demais, ainda que esses interesses sejam encarados pela psique do herói como benéficos e da alçada de todos. É justamente aqui que nasce o perigo, porque a falta de correspondência entre essa vontade de poder dada imediata e psicologicamente e o mundo pode conduzir a ações cujos limites não são calculados para que se atinja o fim, o objeto de busca do herói problemático. Por esta razão que o herói do romance não cumpre um destino de outros, mas dele mesmo. Ele se mune de certezas próprias para levá-las adiante. Assim, ele perde a aura de beleza e essência e passa a desempenhar uma atividade não-reconhecida pelos seus pares, e essa perda faz com que a identificação *herói-bondade* fique ameaçada ou esteja sujeita a um ponto de vista, de modo a surgir um termo como *problemático* ou, como é também muito usual, o *anti-herói*.

Tudo assume uma postura de certo modo relativa, onde até o crime se molda em função de quem avalia. Como pode ser deduzido, no romance, o crime é uma atitude racionalizável, justificada de acordo com a psicologia do herói convicto da certeza e da necessidade do seu ato.

[...] pode tratar-se de crime ou loucura, e os limites que separam o crime do heroísmo aclamado, a loucura da sabedoria que domina a vida, são fronteiras lábeis, meramente psicológicas, ainda que o final alcançado se destaque da realidade cotidiana com a terrível clareza do erro irreparável que se tornou evidente.³⁹

Essa observação de Lukács poderia ser tomada na leitura de Dostoiévski, em *Crime e Castigo*. Todo o enredo se pauta na vida do estudante Raskolnikov após cometer dois assassinatos: uma velha usurária e sua irmã. A justificativa para o crime é um objetivo procurado por Raskolnikov que, segundo ele, precisava do dinheiro da velha para levar adiante sua jornada em se tornar igual aos grandes heróis da modernidade, para os quais matar milhares de pessoas em nome de uma causa era uma atitude louvável. Curiosamente, o espelho do estudante era Napoleão Bonaparte, que buscava libertar as nações do *ancien regime* em nome dos ideais da Revolução Francesa, e que tinha entrado em guerra com a Rússia czarista há não muito tempo da publicação do romance. Todavia, como assevera Lukács, a consciência final do herói é a constatação de que nada daquilo estava certo, é o pessimismo ao ver que a redenção do mundo não pôde ser alcançada. Para Dostoiévski, essa tomada de consciência funcionava como

³⁹ Ibid. p. 60

resignação de seus heróis aos seus devidos castigos. Mas até chegar aí, é um longo caminho, tempo em que o herói sente uma desesperadora angústia que o leva a dores insuportáveis.

Para a epopéia grega, o crime ou mesmo a loucura, possuíam uma mensuração de julgamento específico, pois os gregos operavam a noção de 'ὕβρις (hybris). O crime é um ato de desmedida, um rompimento no equilíbrio, uma *hybris*. De sorte que cada ato incomum era preciso ser julgado na mesma intensidade.

Epopéia e tragédia não conhecem, nesse sentido, nem crime nem loucura. O que é chamado de crime pelo uso costumeiro dos costumes é para elas absolutamente inexistente ou nada mais que o ponto luminoso fixado simbolicamente e percebido à distância pelos sentidos, onde se torna visível a relação da alma com seu destino, o veículo de sua nostalgia metafísica pela pátria. A epopéia ou é o puro mundo infantil, no qual a transgressão de normas firmemente aceitas acarreta por força uma vingança, que por sua vez tem de ser vingada, e assim ao infinito, ou então é a perfeita teodicéia, na qual crime e castigo possuem pesos iguais e homogêneos na balança do juízo universal.⁴⁰

As ações do herói moderno, para ele, são no todo benéficas, porque ele está buscando valores autênticos onde são difíceis de encontrar; ele está tentando remontar uma pátria perdida ao juntar os estilhaços dos valores reais num mundo degradado.

O romance é a história de uma investigação *degradada* (a que Lukács chama "demoníaca"), pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente.

Por valores autênticos devemos compreender, bem entendido, não os valores que a crítica ou o leitor julgam autênticos, mas aqueles que, sem estarem manifestamente presentes no romance, organizam, de modo implícito, o conjunto de seu universo. É óbvio que esses valores são específicos de cada romance e diferem de um romance para outro.⁴¹

O termo *demoníaco* vem muito a calhar. É perfeitamente possível nomear o espírito do herói romanesco como profano⁴². A consciência demoníaca nasce justamente do abandono do mundo por Deus, onde a racionalidade supera a sacralidade, e o Demônio assume o lugar na alma do homem que deve conduzir as coisas⁴³. A existência do herói demoníaco denota uma

⁴⁰ Ibid. p. 60-61.

⁴¹ GOLDMANN, op. cit. p. 09.

⁴² "A psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco". LUKÁCS, op. cit. p. 92.

⁴³ Uma sugestão disso está em *Fausto*, de Goethe. Provavelmente a modernidade nasceu de um pacto entre um homem com desejos e o demônio Mefisto capaz de satisfazê-los. Cf. BERMAN, Marshall. Tudo o que é Sólido

ainda com uma profundidade cautelosa, já que os trabalhos de Lukács são muito pouco conhecidos na área de História e nosso interesse não era guiar as coisas para um sentido estranho ao que nos é especificamente reservado como historiadores. Como parte final deste capítulo, nos dedicaremos a um reservado e curto estudo sobre a relação entre autor e obra na criação do romance e como o universo circundante é fator primordial para animar o mundo interno do romance. E a partir disto, introduzir o leitor numa análise da concretude desses espaços experimentados pelo criador dessas obras.

2.3 Autor e obra na produção romanesca

A tese de que Lukács se vale da oposição fundamental entre *sociedade* e *comunidade* para compreender os fenômenos literários antigos e modernos tem procedência, e que assumir o conceito de comunidade é, de certo modo, um posicionamento conservador, também. Mas Lukács não se mostra conservador porque essa categoria entra nos seus estudos como mediador de suas análises; no fundo ele não defende um retorno às formas homéricas, tampouco a essa Idade de Ouro perdida. O mundo moderno é qualitativamente (e quantitativamente) maior, diverso e por isso mais maduro, ao contrário da infância pueril dos gregos⁴⁷.

Tal aspecto se aclimata à condição do artista como criador de obras – aqui, os romances. Este sujeito precisa conviver com coisas alheias ao seu destino pessoal, coisas estranhas, mas que, de um impulso gerador, uma necessidade de compreender o universo em pedaços, precisa criar laços coerentes que o aproxime desse universo de coisas estranhas. O escritor só conseguirá alcançar esse objetivo se dispuser, como condição ao seu trabalho artístico, de uma imensa liberdade criativa. Essa liberdade significa, inclusive, a superação das dificuldades, dos problemas, das dores diárias, do imediatismo cruel da existência subordinada a condições materiais e físicas experimentadas pelo escritor. Nesse ponto, o romance só se realiza com o suporte da biografia, pois somente uma vida atravessada pelas contingências do mundo pode se sensibilizar e possuir vontade em configurar coisas irracionais de modo a propiciá-las sentido (ainda que seja um sentido que dê a perceber a irracionalidade delas). Fique claro que essa atitude

⁴⁷ De modo análogo, a epopéia é uma forma pueril, e o romance, madura.

cria na obra um significado e uma resolução puramente abstrata e falsa, incompreensível de ser aplicada ao mundo externo à obra, já que são dois universos distintos. Ora, mesmo os gregos entendiam que havia uma separação entre a arte e a vida, e como afirma Lukács, também corroborando essa separação, “a arte – em relação à vida – é sempre um ‘apesar de tudo’”. É preciso que se compreenda bem isto para a natureza de nossas investigações. Significa que a arte pode conferir um aspecto mais apazível à mera existência, mesmo apesar de todos os reveses que a vida empírica pode nos impingir, e isto só é possível, como vimos antes, através da *forma* que traça a mediação entre essas duas realidades: uma trivial e ausente de sentido, e a outra, posterior, plena de sentido (existência e essência). Para Lukács, a presença das formas artísticas é o principal indicador dessa dissonância. Porém, para as formas anteriores ao romance, essa separação estava dada antes da figuração artística de modo que a *forma* já tinha em vista aquilo que precisava configurar, no caso da epopéia, alçar a vida à categoria de essência. Por esta razão, de certo modo, a arte grega observava seu objeto muito claramente, tendo unicamente que decantar em arte o *ser* grego (é neste aspecto que Lukács diz que a arte era apenas um traje bem talhado da alma), o mundo e as coisas estavam dados de maneira nítida, necessitando só de um pequeno esforço para “copiá-los” para dentro do universo artístico – por este motivo que os tempos homéricos são considerados os “tempos afortunados”. No caso do romance, essa dissonância é a *própria forma*; no romance não há uma lei, não há uma facilidade, já não se copiam as coisas porque elas precisam ser criadas e reinventadas. As categorias pertencentes à biografia passam, nesse sentido, a compor aspectos pertinentes ao romance. Entram na composição elementos como *tempo* encarado como duração real, na conceituação de Bergson. O tempo age sobre o herói, ele sente a transformação psicológica causada pela variedade de suas experiências ao longo da vida, ao passo que na epopéia grega não há essa ligação e tampouco se exprime a mudança de caráter de um indivíduo diante da inexorabilidade do tempo (assim, Aquiles é soberbo porque simplesmente *é*, e não devido ao acúmulo de eventos dispostos na sua existência temporalmente e que o levaram a tal condição). Há ainda a ação do tempo expressa no romance através do próprio criador, pois para esta forma moderna, a biografia do escritor possui peso relevante nas idéias de sua obra e estas também de sujeitam às transformações em sua alma sofridas durante sua vida – e aqui comparemos novamente à epopéia, para a qual a vida de Homero não aparece de maneira definitiva na sua criação.

O escritor não pode ser tomado de maneira isolada, como indivíduo superior e poderoso porque cria obras. Se assim o fosse, ele seria o portador autônomo dos valores todos de uma época, quando na verdade ele é um exemplar da diversidade do mundo, é o produto dos valores que lhe oferecem suporte e acesso à realidade social. Mais: o indivíduo da composição biográfica é uma resultante do equilíbrio entre aquilo que não ele não construiu em termos concretos, porque a vida empírica lhe é hostil, e aquilo que ele jamais poderá construir, porque são ideais que não conseguem apreender a realidade, dos quais sempre a vida escapa, já que não pode mais ser completamente atingida. Isso é o que constitui o ser para Lukács⁴⁸.

[...] o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideais que lhe é superior, *mas este* [o mundo de ideais], por sua vez, *só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência*. Assim, na forma biográfica, o equilíbrio entre ambas as esferas da vida, *irrealizadas e irrealizáveis* em seu isolamento, faz surgir uma vida nova e autônoma, dotada – embora paradoxalmente – de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático⁴⁹.

Neste caso, não é de se admirar que o romance, dependente desse ser criador descrito acima, expresse mediante sua liberdade um mundo onde não existam conflitos, os mesmos conflitos percebidos na dureza da vida; expresse ainda desejos do que deveria ser, de acordo com uma vontade de superação. São esses indivíduos problemáticos os que tentaram encontrar o caminho perdido entre idéia e ideal, que buscaram valores autênticos num mundo inautêntico. Suas vidas foram por demais descompassadas em relação ao mundo e portanto suas obras foram suspiros por mudança.

Se a literatura moderna é uma fronteira extrema do discurso e o prosaísmo dos desajustados, mais do que o testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e a mágoa dos aflitos. Deve traduzir no seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos da permanência. Sendo um produto do desejo, seu compromisso é maior com a fantasia do que com a realidade. Preocupa-se com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com o seu estado real⁵⁰.

Essa liberdade na escrita pode ser reconhecida como *ironia*, já que ela representa a atitude desapegada do autor ao recriar o mundo interno do romance. Ironia porque corrige a

⁴⁸ LUKÁCS, op. cit. p. 77-78.

⁴⁹ Ibid. p. 78-79.

⁵⁰ SEVCENKO, op. cit, p. 29.

3 MODERNIDADE, VIDA URBANA E OS INTELLECTUAIS: UMA LITERATURA MARCADA PELO TRAUMA

3.1 Considerações iniciais

Apesar de a crítica considerar *A Teoria do Romance* um marco nos estudos sobre literatura moderna, alguns detalhes nele presentes podem confundir ou causar distorções ao leitor à primeira vista. O ensaio é acentuadamente filosófico, embora já sofra influências de pessoas como Georges Simmel ou Max Weber, que como sabemos, adquirem uma linguagem e uma escrita mais científica e atenta para questões como contexto social, temporalidade, entre outros, nos seus trabalhos. De fato, o texto da juventude de Lukács apresenta esse caráter “metafísico”, onde importantes elementos esclarecedores para as análises feitas por ele são omitidos ou sequer eram alvo das preocupações do filósofo húngaro.

As palavras sobre o herói moderno, sobre a cisão homem-mundo, enfim, são bastante provocadoras de discussão, mas padecem daquilo que para nós historiadores é decisivo numa pesquisa, isto é, o embasamento contextual, a existência desses fenômenos ligada às transformações sociais ocorridas num contexto mais específico da história ocidental.

Vimos, todavia, que tentamos suprir essa carência (que, insistimos, não pensamos ser uma deficiência do texto) ao longo do capítulo anterior na medida em que apontamos para algumas possíveis saídas que se relacionam com as idéias de Lukács e que as deixariam mais claras no tocante à parte histórico-social para a qual se dirigem suas observações e seu desejo de compreensão dos problemas humanos aí formados. Comentamos sobre os momentos onde o pensamento humano atravessa uma fase de negação da sacralidade provocada principalmente pela intervenção da ciência moderna e do racionalismo, e esse abandono do mundo aos desígnios do homem livre de qualquer influência mística gera grandes conflitos no ser.

O capítulo agora trará uma discussão, como ficou dito, mais objetiva e tende visitar questões de ordem histórico-sociais para um entendimento de pontos relevantes, tais como a relação entre cidade moderna e a produção literária (sobretudo a partir do século XIX), relação essa que compreende um condicionamento de uma forma de sensibilidade moderna num

dispersão do mundo, já que supera os erros por mais que eles sejam gritantes ao indivíduo. Na ironia

[...] as relações inadequadas podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas: como isolado e vinculado, como suporte do valor e como nulidade, como abstração abstrata e como concretíssima vida própria, como estiolamento e como floração, como sofrimento infligido e como sofrimento sentido⁵¹.

A ironia desempenha esse papel sumário na composição do romance porque ela mostra que necessariamente aquilo que o autor escreve não é aquilo em que ele acredita: este possui relativo desprendimento do universo criado, de modo que as coisas, os eventos, os heróis e personagens ganham independência e alma própria. Porém, a ironia apresenta aspecto dualista, já que ela permite à subjetividade alçar vãos altos na criação, mas essa mesma ironia apara as arestas do subjetivismo demasiado impedindo que a obra se perca. É provavelmente a ironia quem confere o aspecto resignado ao herói quando chega ao fim de sua jornada pelo autoconhecimento e só se pode “alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido da vida”.⁵² Ao escrever um texto, um romancista cria seu conteúdo, os episódios, as falas, as situações, enfim, o que entra como *conteúdo* é resultado de uma reflexão do autor sobre o mundo. No entanto, uma segunda reflexão, esta feita sobre o material escrito da primeira, não aparece como matéria textual, está restrita apenas ao narrador, e portanto não entra na obra mais como conteúdo – pois se entrasse, invalidaria uma ficção substituindo-a por uma opinião não-ficcional –, e sim como *forma*.

O susto que o leitor pôde ter ao se deparar com um monstro gigante que ora ele não o via assim, já que lia romances sem se preocupar excessivamente com uma crítica, não foi preparado intencionalmente nesse primeiro capítulo. Podemos apelar para esse leitor que procure em sua memória alguns romances que tenha lido e busque adequá-los, se não a todas, mas pelo menos a algumas características que foram discutidas aqui. Dizemos dessa forma porque os aspectos, embora gerais e filosóficos, se encontram concretamente na produção romanesca de autores como Tolstói, Dostoievski, Proust, Goethe, entre outros bem mais recentes, mas não são regras de análise! Se fossem, a atividade crítica feita tanto pelo leitor, como pelo Crítico, estaria fadada a girar em torno de meia-dúzia de postulados para sempre, pois “[...] nada impede que

⁵¹ LUKÁCS, op. cit. p. 76.

⁵² Ibid. p. 82.

cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra”.⁵³

Ademais, esse capítulo não se compõe apenas de um exercício intelectual desgastante e desgastador sem utilidade alguma. Esperamos ter deixado claro alguns pontos relevantes que, se bem entendidos, ajudarão a elucidar tanto o que vem agora no próximo capítulo quanto o que está no fim e para onde se dirige todo esse trabalho. Se ficou claro que o romance nasce de problemas histórico-filosóficos específicos, terminamos de ensaiar, num plano mais teórico, o que segue agora: exatamente a concretude do mundo do qual participaram autores. Se antes falamos na vida e nas criações deles de modo conceitual, o leitor terá uma amostra do *sentir-se mal* num mundo hostil, ao qual o leitor também será convidado a visitar. Pois tenha certeza que “se sentir expatriado” ou “abandonado por deus” num “mundo fragmentado”, não foram apenas termos vazios de sentido para estes sujeitos. As vidas miseráveis de escritores nas grandes metrópoles do século XIX e XX forneceram um substrato para uma literatura de dor, verdadeiros relatos traumáticos. Teremos, pois, um cenário para essas vidas – a metrópole – e um indivíduo real tão repleto de convicções, e mesmo assim angustiado, quanto seus heróis de tinta e papel.

⁵³ CÂNDIDO, op. cit. p. 07.

ambiente urbano e portanto de um “expressar-se” qualitativamente distinto; a cidade como pólo de atração e construção de cenários artísticos e políticos; a experiência de miséria social que forma o substrato de uma literatura de trauma, e desse ponto especificamente colheremos alguns “depoimentos” dados por intelectuais que escreveram sobre seus casos, exemplos que passarão do domínio das grandes metrópoles européias para o Brasil e, a partir de então, teremos dado o passo final para a abordagem direta do romance *Bolsos Vazios* no próximo capítulo.

3.2 A literatura na modernidade, a modernidade na literatura

A literatura moderna, em seus pontos já estudados, apresenta suas características amadurecidas já mesmo no século XIX com Dostoievski, aquele que foi o grande expoente e precursor das representações da alma humana que viriam a se afirmar nos períodos posteriores. De fato, até o romantismo literário, as características do romance despontavam de maneira clara, mas ainda tateantes. A crítica romântica à Razão e à sociedade capitalista industrial não passava de uma crítica retórica, sentimental, dispersa, *lírica*. Os romances escritos nessa atmosfera em sua grande maioria era uma literatura que expressava desprezo pelos contratos sociais, pela alta cultura burguesa, pelas ideologias do trabalho, do lucro, da acumulação, e como resposta propunha um individualismo estranho ao universo convencional, chegando até a ver o homem moderno como um produto da corrupção da nova ordem social capitalista. Todavia, essas observações quando plasmadas na forma só configuravam um romance de ilusão, de fuga pueril, e a crítica era sempre uma maneira de escapar e não de adentrar na problemática em si.

Mesmo em Rousseau, cuja visão de mundo romântica tem como conteúdo uma recusa de todo o mundo cultural das estruturas, a polêmica configura-se apenas polemicamente, isto é, retórica, lírica e reflexivamente; o mundo da cultura da Europa ocidental radica tão fortemente na inevitabilidade de suas estruturas construtivas que ela jamais será capaz de enfrentá-lo senão como polêmica.¹

Mas, em contraposição à essa Europa ocidental, Lukács sugere que as formas de literatura surgidas para além desse mundo de conformismo, na Europa oriental, de modernização

¹ LUKÁCS, op. cit. p. 152.

tardia em relação à outra, trazem genuinamente o problema para o foco correto. Em termos histórico-sociais, aqui se prenuncia talvez o conceito de *regionalismo*, já que Lukács defende que os romances de Tolstói, por centrarem suas atenções no que é regional, da aldeia, conseguem atingir mais claramente os problemas do homem local mas que tem toda a extensão de uma universalidade (vale lembrar a famosa máxima dele, “se queres ser universal, fala de tua aldeia”) e também a observar melhor os conflitos entre esse homem e as transformações históricas que se processavam em sua região. Como para Lukács existe essa necessidade em se mapear o momento em que o romance moderno, que aspira à **totalidade**, transcenderá rumo à epopéia, e se o condicionamento histórico-filosófico que no mundo clássico possibilitava a epopéia era o de totalidade de mundo de cultura fechada, pode-se objetar que os romances modernos que respiram um pouco desse ar regional estão mais aptos para essa transcendência na forma.

O que importa agora para nós não é essa discussão, embora seja produtiva. Importa sobretudo avaliar que autores como Tolstói e Dostoievski, que desenvolveram suas literaturas afastados do centro cultural europeu, adentraram mais a fundo nestas questões de representação da alma humana no mundo moderno e principalmente Dostoievski que foi o grande romancista moderno ainda no século XIX, que para Lukács poderia ser já o Homero ou o Dante do novo mundo, ou fornecedor de vasta influência sobre a posteridade artística, e que certamente junto com outros precursores formaria uma magnífica unidade literária.² Dostoievski já sinalizava em seus romances para os problemas da modernização tardia das estruturas sociais, políticas e culturais da Rússia e como não poderia deixar de ser, seus cenários são sempre cidades. É nelas que se aglutinam contingentes humanos dos mais variados tipos, desde operários a estudantes, criaturas de subterrâneo descontentes com as promessas de liberdade que são frustradas pelo poder despótico que não permite a soltura das amarras políticas, promovendo uma modernização conservadora na sociedade. Os personagens de Dostoievski apresentam um duplo-caráter: ora o jovem estudante revolucionário, ora o homem de espírito resignado – promessa de bom herói em tempos onde os valores humanos estão desacreditados. Esses dois tipos são criados dentro de um clima urbano de cultura de indiferença, de mesquinhez de sentimentos, onde a admissão por parte dos atores sociais de que o mundo não possui mais valores autênticos gera conflitos que produzem ideologias de solução para essas problemáticas. O **herói revolucionário**, imbuído de valores próprios, tende a ser entendido como maníaco porque vê na inferioridade das pessoas a

² Ibid. p. 160.

justificativa para ser guia de si mesmo e também de outros. Cercado de limites sociais, como a proibição de liberdade política ou a falta de poder econômico, cenário comum de uma cidade moderna voltada para o trabalho e a reprodução do capital, ele busca meios de saída em atos que são justificados a partir de sua própria moral. Já o **herói resignado**, que encontra a resignação ou depois de passar por uma situação traumática em que era o herói revolucionário e depois aceitou a renúncia de suas idéias, ou porque já possui no espírito a resignação, é mais outro fruto da vida moderna na cidade. Ora, pensando a cidade como disciplinadora dos espaços e das vozes sociais, não precisa ir muito longe para entender que a procura por uma vida resignada passa a ser uma alternativa, pois a destruição pública do homem o submete à uma expiação de sua existência num ambiente cada vez menor. Mas não se quer dizer que isso significa conformismo tacanho. Alguns heróis de Dostoiévski, como o Príncipe Míchkin de *O Idiota*, são seres que buscam valores autênticos num mundo inautêntico, coisa que não o diferencia do herói revolucionário de espírito demoníaco que também busca valores. Míchkin, ao contrário de Raskolnikóv, acredita que valores autênticos não necessariamente sejam justificativas para qualquer ato. Todavia, um herói bom nas circunstâncias de um universo degradado pelos novos valores do lucro, do individualismo urbano, do cada-um-por-si, é tomado como tolo, idiota, pelas outras pessoas. Um herói em marcha à ré. Pode-se fazer alusão, como provavelmente Dostoiévski o quis, de tornar *O Idiota* como a história do Jesus Cristo moderno, ou seja, o fracasso de um homem que pregava bons valores num universo completamente alheio a essas aspirações, pois parece que o mundo moderno torna anacrônicos sentimentos de bondade verdadeira.

Para que discussões dessa natureza chegassem à literatura da Europa ocidental, foi preciso haver esse amadurecimento a partir de diversas influências, inclusive da narrativa russa. Como dizíamos antes, a maneira como o mundo moderno era encarado por esses escritores era demasiado pueril. No que diz respeito à caracterização da cidade, como afirma André Bueno, estas formas literárias ainda não possuíam coragem de enfrentar os olhos da cidade moderna, e esta era portanto tratada como monstruosidade, lugar de perda de sentimentos humanos, destruidora de valores. Todas essas imagens representam críticas de origem românticas e idealistas. Para Bueno:

Ao se confrontar com a estranheza que configura a vida cotidiana e histórica na metrópole capitalista, o sujeito pode tender à nostalgia fácil, ao lirismo ingênuo, que se consola idealizando uma dimensão humana e social mais próxima, menor, que teria sido capaz de acolher, nutrir e proteger seus membros, unindo-os em comunidades. Mesmo

um breve olhar sobre o passado, recente ou distante, indica que se trata de uma idealização compensadora, uma forma de amenizar e de produzir um consolo a partir do profundo mal-estar vivido no presente.³

Mas também, conforme a industrialização avançava e os avanços da civilização burguesa ocidental cresciam, proporcionando ganhos significativos para o mundo moderno, não demorou muito a surgirem também os que, encantados pelo mito do progresso, esquecessem esse medo e essa condenação sumária de antes e passassem a saudar com todos os gestos a nova vida na metrópole, com sua sedutora materialidade, seu conforto e luxo, sua grande rede de serviços, novas sensibilidades. Esses intelectuais otimistas também viam com desprezo os novos agentes sociais com quem dividiam o espaço urbano, a exemplo de operários e pobres, vistos sempre como bestiais, sem rumo, ameaçadores de invasão do espaço saudável e reservado para os de melhor condição financeira.

No entanto, ambas as abordagens sobre a cidade e a modernidade, ou a que a nega completamente ou a que a aceita, caminham de modo equivocado, já que a radicalidade impede que se observem os fenômenos em sua multiplicidade, em seus pontos positivos e negativos, como de fato uma análise dessa natureza merece. E uma avaliação dessas precisa considerar aspectos qualitativos como a própria fragmentação da vida na metrópole, o estranhamento entre homens e homens e entre homens e coisas, as múltiplas subjetividades nascidas nesse ambiente, como também aspectos de ordem quantitativa, como crescimento populacional e com ele dos problemas da aglomeração, assim como a conquista de uma produção material⁴ que satisfaça as necessidades sociais mas que também causa transtornos de concentração de riquezas. Após colher esses levantamentos, pode-se estudar os efeitos que tais agenciamentos proporcionam à vida coletiva.

Uma espécie de síntese começa a ganhar sentido a partir desse choque de tendências que buscavam configurar as novas realidades encontradas tanto pela existência cotidiana moderna quanto pelos intelectuais que afluíam cada vez mais para os centros urbanos. É evidente que a cidade, como ponto de confluência do que existe de mais *humano* na modernidade (de fato, o espaço urbano é eminentemente o espaço humano, dado que tudo que nela se encontra é

³ BUENO, André. Formas da Crise; estudos de literatura, cultura e sociedade. Rio de Janeiro: Graphia, 2002. p. 214-215.

⁴ A produção em larga escala na indústria moderna proporcionou a passagem do *reino das necessidades* ao *reino da liberdade* segundo economistas clássicos (Smith, Marx). Essa produção ainda possibilitou a transformação do espaços públicos e privados com maquinarias e artigos que conferiram conforto aos lares (de quem podia adquiri-los, é claro) e beleza estética às metrópoles.

produzido por ação humana), despertava a curiosidade de pessoas que cada vez mais se sentiam atraídas pelo novo e, guiadas pelo impulso em conhecer, em domar esse novo, queriam expressá-lo da forma mais merecida, tanto no que possuía de bom quanto de ruim. Não é de se estranhar que as cidades modernas começaram a produzir grandes quantidades de movimentos artísticos das mais variadas tendências, não apenas no campo da literatura, como das artes em geral. E os embates não se restringiam ao ambiente isolado da contemplação artística. Se antes os movimentos ora tendiam para uma condenação primitiva do capitalismo burguês, invocando as memórias dos tempos bons, ora para a aceitação completa, mesmo assim, não deixava de existir uma passividade contemplativa, ou até mesmo a encarnação de ideais cegos pelo mito do progresso que prometia resolver os problemas da humanidade, agora mais do que nunca os artistas e intelectuais observavam a obrigatoriedade da imersão de suas vidas nesse contexto e começam a encarar a arte como terreno da ação política. É Dostoievski, mais uma vez a nos dar o exemplo, em *Os Demônios*, que penetra na alma de grupos de jovens rebeldes que assolam a capital russa com atos de vandalismo e violência para expressar o desejo reprimido de participação política, e o próprio autor, como artista e intelectual, participou de grupos onde outros indivíduos almejavam a mesma liberdade. Vê-se, com isso, a zona limítrofe entre arte e ação política, zona essa que começou a se firmar com mais força com o amadurecimento artístico na Europa ocidental, e que atingiu seu ponto máximo em fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, até antes da Segunda Guerra.

Os artistas que pertencem a essa geração pós-década de 60-70 do século XIX até o período onde se inicia a Segunda Guerra Mundial adquirem um amadurecimento antes não alcançado. Como se designavam, de *modernistas*⁵, alimentando o espírito de tornar tudo novo, foi essa geração que produziu “algumas das obras literárias mais geniais e mais perturbadoras que conhecemos, e algumas das mais dolorosas manifestações da autoconsciência e da ansiedade modernas”.⁶ Bradbury corrobora nossas afirmações antes citadas quando nos diz que essa geração

[...] fez parte da transição sofrida pelo mundo ocidental a passar do movimento romântico para uma nova era, do século XIX para o XX. [...] Ela reconstruiu completamente nossa tradição artística, nossas concepções de forma e linguagem, nossos valores contemporâneos, nossa cultura e nossos estilos – até mesmo a aparência de nossas ruas, de nossas casas e interiores, de nós mesmos. Redirecionou a imaginação

⁵ BRADBURY, Malcom. O Mundo Moderno: Dez Grandes Escritores. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 21.

⁶ Ibid. p. 21

de toda uma época, e também da nossa época, que a ela se seguiu. Legou-nos algumas das maiores realizações de nossa literatura e alguns de nossos piores pesadelos.⁷

Como pudemos entender, houve um processo para que se alcançasse esse grau de força e expressividade de idéias nos mais variados campos da humanidade desse período. Nas artes, o impulso que reinava, como foi dito, era o de tornar tudo novo a partir da destruição de todas as hierarquias, todas as formas ossificadas das estruturas humanas que impediam a expansão do espírito para níveis maiores de sensibilidade e de criação. Esse sentimento fez com que muitos intelectuais e artistas tivessem vidas abnegadas, entregues à própria sorte, mas que se pautavam no propósito único de contribuir para as artes. Acreditavam que as antigas maneiras de expressão estavam ancoradas no mundo antigo e enquanto existissem davam prova de retrocesso. Era preciso inventar novas linguagens, novas idéias, era preciso colher o máximo de sensações possíveis para dimensionar essa estranha realidade que era se sentir moderno. Para tais artistas, as linguagens antigas estavam esgotadas porque já não davam conta desse novo universo. Cada vez mais o progresso técnico e científico proporcionava coisas pertencentes antes apenas ao domínio da imaginação fabulosa, e gradativamente as máquinas, os barulhos, as vidas agitadas, o tempo útil, a velocidade, a vida noturna, a materialidade de tudo, forçavam os artistas a configurarem tais elementos com novas linguagens, linguagens que traduzissem esses universos. As narrativas literárias passam a ganhar os sons da modernidade, passam a trazer a rapidez da comunicação na forma e no conteúdo das obras. Prosa e poesia começam a retratar as alcovas, as altas rodas, as festas noturnas, mas também trazem as ruas, os cheiros ruins, a degradação humana, a loucura, o crime, tudo para dentro de suas criações. As obras ganham a dimensão do intimismo humano cada vez mais acentuado dentro de uma vida cotidiana nas metrópoles. Entram para a forma dos romances as introspecções, as confissões dos subterrâneos da alma, os fluxos de consciência e de memória, as vozes interiores dos sujeitos silenciados pela vida estranha proporcionada pela grande cidade, angustiados e desorientados num mundo cada vez mais sem sentido para eles.

É claro que isso não foi de um só golpe. Muitos artistas que formavam grupos de vanguardas propunham a destruição das antigas expressões, mas durante muito tempo tateavam como no escuro à procura de como criar o novo. Destruir não importava apenas, pois eis que a questão “destruir sim, mas e depois?” era um verdadeiro problema. Não é à toa que as soluções mais variadas possíveis surgiam de todos os lugares e com nomes também mais estranhos. Eram

⁷ Ibid. p. 21

os movimentos de *vanguarda*, em clara exposição de que a arte precisava estar mais que nunca ligada à política e também à ação militar. As vanguardas seriam soldados de frente, preparadores de terreno que tomados pela missão de criar o novo, facilitariam para as gerações futuras o trabalho de consolidação de seus atos. Essas vanguardas assumiam uma vertente representante de sua solução para o problema da expressão das coisas e passavam a promover as idéias através de manifestos, de obras, de debates acirrados nos meios intelectuais.

Os aspectos variavam de concepção para concepção e na maioria das vezes estavam ligados a uma forma de sensibilidade nova trazida exatamente pela vida moderna nas grandes cidades. Vale ressaltar, outra vez, o papel decisivo que a cidade moderna deu na configuração dessas propostas. Funcionando como atrativo, grandes quantidades de intelectuais procuravam as novidades desses lugares para experimentar e desenvolver suas sensibilidades para o novo. Esse expatriamento, essa idéia de sentir-se estranho num mundo louco e repleto de pessoas e coisas, só era proporcionado pela vida urbana, pois os intelectuais podiam viver como num grande laboratório onde seus silêncios e suas angústias não eram atrapalhados pelo comportamento furtivo das pessoas vivendo cotidianamente em função de suas necessidades. A vida desregrada desses intelectuais caracteriza uma espécie de marca muito peculiar. Longe de seus centros culturais nativos, longe dos padrões de exigência moral de onde vinham, esses indivíduos se aglomeravam nas grandes cidades para não possuir preocupações dessa ordem, para sentirem a indiferença da vida moderna para com eles, mas, em contrapartida, dar a essa mesma vida moderna significação, mostrar para ela sua face oculta, se possível expressar a relação *amo et odio* que o intelectual possui com esse mundo. É ainda Bradbury que nos acrescenta:

Como já observou George Steiner, há bons motivos históricos para que uma parte tão grande da arte moderna tenha sido produzida por escritores “sem lar”, afastados de sua cultura nacional, sua tradição, seu idioma nativo; e para que a palavra “moderno” tenha tantas conotações de desarraigamento e desorientação.⁸

Foi nesse clima que o termo “Boemia” passou a designar o paraíso para onde deveriam seguir os artistas, o espaço que deveria existir em cada grande cidade européia que servia de

⁸ Ibid, p. 35.

celeiro para novas idéias. E foi nessa vida boêmia que muitos intelectuais se encontravam. Era preciso estar aberto para as novas sensibilidades.⁹

Inclusive, o artista precisava multiplicar suas subjetividades, aumentar sua capacidade através de outros devires, seja como o outro, seja como coisa, ou como animal. Exemplos disso encontramos em Kafka, quando muitos de seus personagens são cães, ratos, macacos, insetos que, girando fora do centro único da subjetividade humana, conseguem discursar sobre outras dimensões para além da própria sensibilidade humana, mas cria um retorno ampliado de compreensão para o homem e sua condição. Fernando Pessoa criou vários heterônimos para poder se sentir mais completo. Vanguardas como o *Futurismo* estavam decididas a saudar a velocidade das coisas como aquilo que deveria embasar as suas produções artísticas, e de longe foi o movimento de maior alcance entre os intelectuais. Sentir-se máquina numa dinâmica constante, ser capaz de adicionar ao próprio corpo novos órgãos de sensibilidade para experimentar tal como as máquinas. Foi o próprio Fernando Pessoa (como Álvaro de Campos) quem escreveu na sua *Ode Triunfal* (1914) que enxerga no barulho intermitente das engrenagens das fábricas e nas lâmpadas elétricas a presença de Platão, Virgílio, Ésquilo, porque assim foram arrastados pelas correntes e pelos êmbolos da modernidade todo átomo de humanidade anterior para estarem ali dentro funcionando. E sua posição de poeta, o caráter dúbio de amo-odeio, é expresso dessa forma:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!¹⁰

⁹ “Também os artistas conquistaram um país independente para si, que talvez pudesse ser denominado Boemia, à medida que iam tendendo a optar pela condição de expatriados internacionais”. Ibid, p. 27.

¹⁰ Campos, Álvaro de. *Ode Triunfal*. <http://www.revista.agulha.nom.br/facam02.html> data de acesso 15 de maio de 2007.

E para além disso, existe ainda a necessidade de ser máquina, de poder sentir-se uma delas. É ainda no mesmo poema que encontramos

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
 A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!¹¹

Há um forte apelo pelo sentir moderno nesse poema, em todo ele, diga-se de passagem. Diversos artistas também expressavam suas vontades em manifestos representantes de várias vanguardas. Outros escreviam livros polêmicos, como Charles Baudelaire no século XIX, poeta francês, onde em *Os Paraísos Artificiais* considerava suas experiências com drogas como um recurso para ampliação de sua sensibilidade, já que as formas antigas não possibilitavam sentir as coisas em sua plenitude, pois já estavam por demais encerradas à monotonia. Era preciso portanto explorar outros campos, conceder ao corpo uma capacidade extra-sensorial somente conferida pelas drogas. Foi posterior a essa época, já ao início do século XX, que revoluções no pensamento como a Psicanálise e a valorização da introspecção psicológica resultaram em movimentos como o *Surrealismo*, outra grande vanguarda. Estavam abertos os campos de observação do que não se poderia ver na consciência, e a exemplo de Baudelaire anteriormente, houve uma abertura para o onírico, o fantástico, as manifestações do inconsciente humano.

A concentração das vanguardas em torno de seus projetos político-artísticos causou grandes metamorfoses na expressão moderna, porque, como foi dito, cada uma delas enfatizava um aspecto que deveria ter maior atenção ao se pensar tanto a configuração artística quanto o plano de ação ideológica. Se os futuristas destacavam a velocidade das transformações humanas ao raiar do século XX, eles queriam transpor essas idéias para sua arte, assim como os surrealistas buscavam dar forma características absurdas e irônicas à realidade, criando um simbolismo exagerado que proporcionava uma linha de difícil demarcação entre real e irreal, consciência e inconsciência. O mesmo se processava com correntes como o *Expressionismo* e o *Cubismo*, que tateavam novas formas a partir de uma leitura das coisas por meio dos sentimentos

¹¹ Ibid.

emanados do artista e de representações da realidade por outros traços¹². E vale a pena destacar que havia uma grande comunicação nos mais distintos campos da arte.

As artes tinham uma existência independente, e uma imiscuia-se na outra, transformando-se mutuamente – pintura e arquitetura, teatro e música, dança e desenho, ficção e poesia. Uma alimentava a outra, e, do mesmo modo como a poesia aspirava à condição da música, a ficção aspirava à condição da pintura, e o teatro à do devaneio estético.¹³

Com o crescimento das experimentações artísticas, pouco a pouco as novas formas ganharam consolidação. Esse instante ocorreu durante as duas primeiras décadas do século XX e marcou um ponto de amadurecimento em relação aos períodos anteriores. A marca definitiva é sem dúvida a presença de elementos que mostram que o sentir-se moderno é algo permanente. Mas essa sensação exprimia já grandes dúvidas e receios sobre a modernidade. Conforme observamos, sobretudo nas obras literárias do período, o estranhamento do homem moderno com o mundo o enche de questionamentos e angústias que são repassados para forma e conteúdo dessa arte. Em Kafka, os personagens são diminuídos, achatados pelo universo gigantesco que os cerca; são os homens que se transformam em insetos; são os artistas da fome que se negam a comer daquilo que o mundo lhes oferta; é o universo dos condenados que não sabem sequer quais crimes cometeram; é o agrimensor, o homem que mede o seu próprio terreno e raio de ação de influência mas que está sujeito a uma burocracia que o tolhe. A experiência moderna em Kafka denota a angústia do ser alienado, do homem que se estranha a si mesmo a ao mundo. Os exemplos se repetem para prosadores como Thomas Mann, James Joyce, Henry James e para poetas como Rilke, Maiakovski, T. S. Eliot e Ezra Pound. Para a arte, essas obras literárias também eram um ganho, já que tentavam configurar todo um jogo de sensações antes impensáveis de serem apreendidas.

Essas novas artes tinham certas características em comum. Eram muitas vezes duras, irônicas, fragmentárias. As personagens centrais eram mais comumente vítimas do que agentes, e a natureza da existência era representada como algo fraco e frágil. A forma literária era muitas vezes fraturada, e as palavras davam a impressão de mal conseguirem expressar a experiência. Mas os métodos modernos também se mostravam empolgantes e notáveis. Na poesia, o verso livre; no romance, a técnica do “fluxo de

¹² Convém acrescentar a existência anterior do *Impressionismo* que assumiu postura vanguardista ao romper com os padrões da arte acadêmica. Essas idéias se desdobraram no *Pós-Impressionismo* e serviram também de referência para correntes posteriores nas artes plásticas.

¹³ BRADBURY, op. cit, p. 27.

consciência”; no teatro, o expressionismo – tais formas já haviam se tornado convenções, que apontavam para uma nova atitude em relação não apenas à forma artística como também à própria vida.¹⁴

A extensão, o alcance dessas idéias ocorreu pela difusão muito rápida entre os países europeus e depois para outros continentes. Mas há ainda o motivo de que o apelo ao novo também esteve intimamente ligado ao rompimento das velhas hierarquias sociais em algumas nações. Dizíamos que havia um rompimento das idéias artísticas com as pátrias, e no entanto vemos que em alguns países o modernismo serviu em contrapartida para afirmação de espíritos nacionais. Isso é fato visível entre vanguardas como o próprio Futurismo que não titubeou em aceitar a proposta do Estado fascista italiano e Marinetti, seu maior propagandista, afirmava em manifestos que a guerra era necessária para que houvesse uma limpeza, uma higiene do que não era mais necessário à humanidade. O Nazismo alemão também se valeu de propagandas ufanistas para atrair grandes contingentes de intelectuais para sua causa. André Bueno chama esses momentos de reverses das vanguardas de “equivocos” e diz que grande parte deles ocorreu pela euforia em transformar as coisas e o esquecimento de que não deixa de existir uma relação íntima entre a tradição antiga e as necessidades em se criar novas coisas. Esse afobamento de alguns vanguardistas ou modernistas era o que teria acelerado as adesões às ideologias nazi-fascistas.¹⁵

Mas convém mais uma vez destacar a extensão e a penetração das idéias modernistas nos vários lugares do mundo. Em todos os países, as grandes cidades eram pólos de atração de intelectuais que discutiam arte e política ao mesmo nível de ação prática.

Ele [o movimento modernista] atraiu os escritores para as cidades, os modernos centros de arte, onde fluíam as idéias, florescia o espírito, intensificavam-se as tensões do modernismo. Eram principalmente as grandes cidades cosmopolitas como Paris, Munique, Viena, Roma e, mais para o final, Nova York que se tornaram pontos de encontro de muitas tendências diferentes. *Os entusiasmos mutáveis e efêmeros, os contrastes das grandes cidades foram componentes importantes do espírito moderno. Crime e Castigo é uma obra capital da crise moderna, a história de um jovem para quem a existência nunca bastara, e que queria sempre mais – mas é também uma história de S. Petesburgo, com seus cortiços tenebrosos, sua miséria, seus intelectuais desorientados e angustiados, seus “homens subterrâneos” alienados. [...] Mas as cidades cosmopolitas não se limitavam a fornecer à literatura moderna um de seus temas e uma de suas sensações mais essenciais. Forneciam também pontos de encontro, os cafés, as revistas e editoras vanguardistas, os mecenas, as platéias especializadas, os ambientes e argumentos experimentais nos quais surgiu a nova arte.*

¹⁴ Ibid. p. 33.

¹⁵ BUENO, op. cit. p. 251.

*Elas chocavam, estimulavam e criavam, e a maior parte da arte modernista pode ser considerada essencialmente urbana.*¹⁶

O ambiente urbano, com todo seu teor moderno, como vimos, serviu de substrato para uma grande quantidade de obras, e essa tendência ganhou força com os primeiros anos do século XX. Mas esse substrato partia das experiências de vida de muitos artistas que respiravam a idéia da criação do novo e como não poderia deixar de ser, muitas destas experiências se relacionavam com situações de trauma, contato com realidades-limite que expunham o caráter muitas vezes trágico da vida urbana. A vivência de um indivíduo que buscava dar sentido a esse mundo diferente era narrada tanto com a intenção de rememorar partes de sua própria existência como para dar a oportunidade ao leitor, homem do cotidiano das metrópoles, imerso na fragmentação de sua vida comum, de pensar também a sua própria condição. A arte, que nascia desse *estranhamento* com a cidade, tentava causar o mesmo estranhamento naquele que apreciava a obra. É nesse sentido que trataremos agora sobre a literatura de trauma e como ela está ligada ao testemunho histórico de situações-limite.

3.3 A literatura de trauma e os relatos de uma vida na cidade moderna

Os epítetos conferidos ao século XX são muitos, mas basicamente todos remontam à noção de tempo breve, de época de extremos e de catástrofes. Para muitos críticos da modernidade, o caminho trilhado pelo Ocidente não poderia ser outro que não o que ocorreu no século passado, pois a via seguida a partir da ciência positiva, da força da tecnologia, do capital em constante expansão era inevitável, um caminho sem volta. De fato, o século XX pode ser entendido como uma era de catástrofes, onde duas guerras mundiais solaparam como um todo o mundo, onde revoluções ocorreram em diversos lugares do globo, onde regimes de opressão criaram ambientes terríveis de condenação e perseguição de grupos étnicos ou políticos.

Essa era de catástrofes proporcionou a indivíduos partícipes de determinados contextos históricos situações de perda, de mácula de sentimentos, de dor individual, familiar ou social. Experiências dessa natureza fizeram com que muitos agentes desses fatos tentassem dar vazão a

¹⁶ BRADBURY, op. cit. p. 35-36. Grifos nossos.

seus sentimentos e impressões sobre o vivido ora com o intuito de dar registro histórico real do acontecido, ora para expor a situação de sobrevivente, de quem atravessou um problema deste tipo¹⁷. Tais discursos estão contidos numa espécie de literatura que Márcio Selligmann-Silva denomina *literatura de trauma*, exatamente por esse caráter de narrar situações trágicas. Selligmann-Silva, como pesquisador da literatura, está preocupado em como esse tipo de relato lida com o real vivido a ponto de ser peça importante na montagem do quebra-cabeça da escrita literária e sua representação do trágico. Exatamente por ser um discurso literário, há que se entender qual o lugar que documentos dessa espécie podem ocupar numa pesquisa sobre uma experiência traumática pois ele está diretamente ligado à memória, às subjetividades particulares criadoras de discurso próprio. No entanto quando se lida com uma discussão desse tipo, põe-se em evidência a própria ligação entre a memória e a história, já que atualmente não se quer esgotar o passado na sua totalidade, mas também não se busca relativizá-lo ao extremo em função de uma necessidade de esquecê-lo. Na verdade, quando se depara com o relato de trauma, é preciso ter em conta que “a reflexão sobre o testemunho leva a uma problematização da divisão estanque entre o discurso dito ‘denotativo-representativo’ e o dito ‘literário’, sem no entanto aceitar o apagamento dessas fronteiras”.¹⁸

Em termos gerais, passar por uma situação-limite significa que se consegue sair o máximo de um eixo próprio de subjetividade. A situação-limite põe em contato o indivíduo que a vive com um estado de perda de sentidos, de ausência de significado, ou seja, retira-o de sua identidade, de sua subjetividade grupal, familiar, étnica, lançando-o para outro lado, um lado onde as suas experiências anteriores se desqualificam. Por esse mesmo motivo ganha o nome de situação-limite, ou seja, uma circunstância onde se aproxima do extremo um determinado indivíduo que a vive e que, como veremos adiante, compromete até mesmo a capacidade de expressar a experiência em linguagem. Por esta mesma razão, os registros de testemunho servem como mecanismo onde aquele que vivenciou uma catástrofe possa remontar sua memória, conferir significado e forma de modo a entender sua própria existência tendo como referencial esse momento particular. Porém, como foi dito, a relação entre lembrar-esquecer não é eliminada. Ao contrário, ela funciona como elemento positivo na literatura testemunhal, já que compreende uma relação muito íntima entre testemunha e fato.

¹⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003. p. 08.

¹⁸ Ibid. p. 10.

Pensando-se em teor testemunhal da literatura, a equação sujeito-mundo não é mais resolvida de modo simplista: a balança ora pende para o subjetivo – discurso sobre a memória individual, a autobiografia, a construção do “passado” como reconstrução individual etc. –, ora para o objetivo – o “real” como algo que molda a linguagem e escapa a ela, a memória coletiva como discurso de construção de uma identidade que se dá em negociação nos planos político e estético.¹⁹

É possível, portanto, observar essa dualidade da memória como algo enriquecedor, já que o relato traz para o campo da história a sensibilidade, o discurso sinestésico, sobre estas vivências. Enquanto para o memorialista a preocupação é exatamente apresentar um discurso particular e fragmentário, extremamente rico pela força de suas imagens e apelos sentimentais, a historiografia busca emoldurar, conferir um sentido mais geral, ampliar o discurso da memória atentando para suas fissuras, sem no entanto pretender esgotar a realidade. Aliás, essa impossibilidade é afirmada também pelo próprio discurso testemunhal, já que a memória não consegue dar conta de tudo, além de que a percepção discursiva dos eventos pode ser impedida exatamente pelo trauma, que condiciona o indivíduo a uma dificuldade em expressar o vivido em linguagem. A solução, para isso, é o suporte oferecido pela arte ao testemunho. Nas palavras do próprio Selligmann-Silva:

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo de sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta; a cisão entre linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “*real*”) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o “*real*” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.²⁰

É correto que Selligmann-Silva expõe um condicionamento para definir o que seja essa literatura de trauma, já que é observada sob o aspecto do evento catastrófico. Então, as situações-limite que o autor trabalha em sua obra estão diretamente ligadas aos traumas da Segunda Guerra Mundial, ao genocídio judeu nela ocorrido, mas também estão abertas possibilidades para situações-limite que envolvem traumas de tortura, prisões, mortes em ditaduras latino-americanas. Porém, para nossa proposta monográfica, esse tipo de condicionamento nos coloca diante de um impasse teórico, já que este nosso estudo não versa sobre um evento individual ou

¹⁹ Ibid. p. 42.

²⁰ Ibid. p. 46-47.

coletivo que ocorre dentro de um contexto catastrófico. Tratávamos da cidade moderna, suas facetas e as novas formas de vivências desenvolvidas a partir da modernidade, mas era necessário tratar de vivências particulares que se tornam exemplos de situações-limite na medida em que relatam fatos íntimos, trágicos também, em que uma pessoa atravessa um instante que a faz repensar sua vida, suas experiências anteriores e mais ainda, que a leva a contar, a expressar para os outros e que necessariamente não se encontra num contexto de guerra, de cerceamento político, de acidentes sociais.

Obviamente que as análises de Selligmann-Silva são atraentes se forem lidas e desviadas da forma coerente para nossa pesquisa. Todavia, não é satisfatório afirmar que, por não existir efetivamente um contexto trágico maior, um indivíduo que viva na modernidade não possa sentir-se numa catástrofe. A própria modernidade pode ser vista como *metáfora* para catástrofe, sobretudo se for em termos comparativos com o idílio do mundo que precedia os tempos modernos, ou mesmo porque certas experiências, independente de comparações, são de fato catastróficas. Assim, teríamos o contexto de ordem maior e as múltiplas vivências como situações-limite atomizadas: Raskolnikóv que delira de febre por ter cometido um crime, ou o narrador-personagem de *Recordação da Casa dos Mortos* que relata seus dias na prisão na Sibéria e como isso transformou doravante sua vida; Gregor Samsa que vive uma tragédia ao se transformar num inseto e passa a ser rejeitado pela família, ou Josef K., um Zé Ninguém que vive uma situação-limite a partir do momento em que é processado por algo que sequer faz idéia do que seja, ou ainda Karl Rossmann, de *O Desaparecido*, um sujeito que larga tudo no velho continente e migra para a América, terra fantástica, em busca de realização e felicidade e que mesmo assim não obtém êxito; ou Hans Castorp, personagem de *A Montanha Mágica* que experimenta um contexto completamente diferente do que esperava para sua vida quando se vê necessitado de internamento num sanatório para se curar da tuberculose, ou mesmo Aschenbach, de *Morte em Veneza*, que após fugir de todo um cenário burguês indo para Veneza e ter se apaixonado por um jovem rapaz, acaba morrendo numa epidemia que assola a cidade.

Há que se entender ainda que todo o ambiente de produção de muitas dessas obras que relatam *pequenas catástrofes individuais* era tomado de uma enorme angústia, e isso se reforça se atentarmos para os eventos que se processavam nas primeiras décadas do século XX. Ora, se levarmos em conta que a indefinição do período antes das Guerras em toda a Europa fazia com que os intelectuais depositassem esperanças na possibilidade de alterar os rumos sociais ainda

incertos, não é de estranhar a proliferação de tantos projetos existentes na época²¹. As vanguardas se aliaram a projetos políticos, e os debates intelectuais ganhavam ares de guerras ideológicas; acrescenta-se que todo esse espírito revolucionário esbarrou ainda por esta época com a Primeira Grande Guerra e anos mais tarde com a Segunda Guerra. Isso significa que existe uma relação intrínseca entre o cenário onde essas obras surgem e o porquê de muitas delas darem testemunho de situações trágicas modificadoras de vidas e posicionamentos pessoais.

Em nossa escolha para tipificar o que queremos, ou seja, exemplificar uma *pequena tragédia*, selecionamos para uma apreciação mais detalhada o livro *Na pior em Paris e Londres*, do inglês George Orwell. Outros exemplos foram citados acima, mas dentre estes o que melhor se adequa para a continuidade de nossa linha principal de escrita é o referido relato de Orwell. O motivo é que todas as situações relatadas sucedem no espaço urbano daquelas que eram de longe as maiores cidades européias e portanto os eventos narrados possuem ligação direta com a experiência urbana, e ganham ainda mais força quando se passam dentro de uma situação-limite, pois o narrador-personagem atravessa um momento de grande dificuldade financeira no instante em que se lança à vida para ser escritor e jornalista.

A narrativa comporta toda uma apresentação de situações críticas. De início, no relato, tudo se encontra em torno da falta de dinheiro e todos os eventos e as ansiedades ligadas a eles existem em função de ter ou não ter algum dinheiro para fazer isso ou aquilo. Varia desde saber como pagar o aluguel do hotel a como se vai almoçar no dia seguinte. Além disso existe a convivência com tipos sociais que partilham da mesma sorte, sorte esta que, segundo o autor, realmente leva um sujeito a assumir posturas morais extremamente duvidosas para outros, mas compreensíveis para quem conhece e sabe como é viver daquela maneira.

Os fatos se passam, como esclarecido, nas cidades de Paris e Londres, respectivamente, pela ordem de narração. Orwell tem uma percepção ora superficial ora muito profunda daquilo que vive. Essa oscilação é proposital na obra, já que ele como jornalista costuma narrar alguns fatos de ordem mais comum primeiro e, depois de feito isso, nos apresentar suas interpretações sempre muito aguçadas sobre tais questões. Suas descrições de Paris vão desde os hotéis e hospedarias onde se alojava, e ali o autor não poupa esforços para revelar a sujeira que existe (percevejos nos quartos é a coisa mais normal de se encontrar), aos bairros e ruas onde morou, lugares também imundos, insalubres, ocupados por pessoas que não economizam palavrões para

²¹ BUENO, op. cit. p. 246-247.

comunicarem-se entre si. Aliás, isso é ponto-pacífico no relato de Orwell, pois as pessoas que experimentam desse tipo de vida não possuem no espírito grande senso moral e sua ética é de natureza egoísta; pode-se mesmo inferir que a pobreza é apresentada como um rebaixamento do homem, algo que derruba um sujeito de sua condição maior como ser humano, lhe priva de suas aspirações mais nobres para consigo e com os outros e o põe deploravelmente como alguém que divide sua existência entre não ter energias nem vontades para fazer coisa alguma (por causa da fome) e pensar em coisas extremamente minúsculas como se comerá no dia seguinte. Assim Orwell narra sua primeira impressão após se ver pobre:

É muitíssimo curioso o primeiro contato com a pobreza. Você pensou tanto sobre ela – é uma coisa que você temeu a vida inteira, uma coisa que sabia que ia acontecer com você mais cedo ou mais tarde, e ainda assim é tudo tão completa e prosaicamente diferente. Você achava que ia ser bem simples; é extraordinariamente complicado. Você achava que ia ser terrível; é apenas imundo e chato. A primeira coisa que você descobre é a *baixeza* peculiar da pobreza, as mudanças que ela impõe, a complicada mesquinhez, o desnudamento de si mesmo.²²

É inteligível que alguém numa circunstância assim possa ser declarado menor que um ser humano. E uma das análises do autor que mais chama a atenção não é como a pobreza *também* é tolhedora do espírito, mas como a experiência da pobreza em si, para quem não a havia sentido, no fundo acaba se tornando uma revelação mais que curiosa. É quando o sujeito, como disse o autor acima, vê que a pobreza é mais complicada do que se parece exatamente pelas situações que lhe obriga a enfrentar. Não que sejam situações grandiosas, mas situações chatas, como as pequenas preocupações estúpidas em tentar manter um jogo de aparência mesmo estando-se na pior.

Você descobre, por exemplo, o ocultamento associado à pobreza. De repente, você foi reduzido a uma renda de seis francos por dia. Mas, é claro, você não ousa admitir isso – tem de continuar fingindo que nada mudou em sua vida. Desde o início, você se enreda numa teia de mentiras e até com mentiras que mal consegue controlar. Você pára de mandar roupas à lavanderia e a atendente o encontra na rua a pergunta o motivo; você balbucia alguma explicação e ela, achando que você está mandando a roupa para outro lugar, torna-se sua inimiga para o resto da vida. O dono da tabacaria pergunta sempre por que você diminuiu o fumo. Há cartas que você quer responder, mas não pode, porque os selos são caros demais. E tem a questão das refeições – as refeições são a dificuldade maior. Todos os dias, na hora das refeições, você sai, supostamente para um restaurante, e vagabundeia durante uma hora nos jardins de Luxemburgo, olhando para os pombos. Depois, leva sua comida escondida nos bolsos para dentro do hotel. Sua

²² ORWELL, George. Na pior em Paris e Londres. Trad. Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 24.

comida é pão e margarina, ou pão e vinho e até o tipo de comida é governado por mentiras. Você tem que comprar pão de centeio, em vez de pão comum, porque os pãezinhos de centeio, embora mais caros, são redondos e cabem no bolso. Isso faz com que você desperdice um franco por dia. Às vezes, para manter as aparências você precisa gastar sessenta cêntimos em um drinque, e tem de cortar essa quantia da comida. Seus lençóis ficam imundos, e acabam o sabão e as lâminas de barbear. Seus cabelos precisam de corte e você tenta cortar sozinho, com resultados tão terríveis que se vê obrigado a ir ao barbeiro de qualquer jeito, e gasta o equivalente a um dia de comida. O dia inteiro você conta mentiras, e mentiras caras.²³

Como havíamos mencionado, a diminuição dos sentimentos maiores do homem é uma conseqüência desse processo de bestialização causado pela miséria. O sujeito se vê reduzido a pensar em coisas tacanhas.

Você descobre o tédio que é inseparável da pobreza, nas vezes em que não tem nada para fazer e, mal alimentado, não consegue se interessar por nada. Durante metade do dia, fica deitado na cama, sentindo-se um *jeune squelette* do poema de Baudelaire. Somente comida seria capaz de despertá-lo. Você descobre que um homem que passou a semana a pão e margarina não é mais um homem, mas apenas uma barriga com alguns órgãos acessórios.²⁴

Orwell nos relata que, de fato, o medo burguês existente na tentativa de evitar a pobreza nos enche de uma ansiedade muito grande. “Não seja pobre” é um conselho quase um imperativo que ouvimos desde criança, e esse temor nos põe afastados de uma realidade que está mais próxima e tão fácil de ocorrer que nem imaginamos. Mas de todos os meios que tentamos, enfim, acontece de chegarmos a um beco sem saída, onde a admissão de que se está pobre é a coisa menos necessária de se dizer. É um ponto sem dúvida de passagem, uma verdadeira *situação-limite* como havíamos chamado. E o mais interessante na ótica de Orwell é que chegar à pobreza dessa maneira é algo revelador – é a pobreza funcionando como uma espécie de *redenção*. Vejamos:

Você descobre o tédio, e as complicações mesquinhas e os primórdios da fome, mas descobre também o grande aspecto redentor da pobreza: o fato de que ela aniquila o futuro. Dentro de certos limites, é mesmo verdade que quanto menos dinheiro você tem, menos você se preocupa. Quando você tem cem francos, fica à mercê dos mais covardes pânicos. Quando tudo o que você tem na vida são apenas três francos, você se torna bastante indiferente: três francos vão alimentá-lo até o dia seguinte e você não pode pensar adiante disso. Você fica entediado mas não tem medo. Pensa vagamente: “Em um ou dois dias estarei morrendo de fome – chocante, não?”. E então a mente

²³ Ibid. p. 24-25.

²⁴ Ibid. p. 26.

divaga por outros assuntos. Uma dieta de pão e margarina proporciona, em certa medida, seu próprio analgésico.²⁵

E para concluir, nesse espírito de que ao se entrar numa batalha cuja derrota já está decida de antemão parte da ansiedade é eliminada, Orwell reforça esse caráter redentor da pobreza. Diz-nos:

E há outro sentimento que serve de grande consolo na pobreza. Acredito que todos que ficaram duros já o experimentaram. É um sentimento de alívio, quase de prazer, de você saber que está, por fim, genuinamente na pior. Tantas vezes você falou sobre entrar pelo cano – e, bem, aqui está o cano, você entrou nele e é capaz de agüentar. Isso elimina um bocado de ansiedade.²⁶

O autor ressalta, ainda, as dificuldades em se trabalhar dignamente numa cidade como Paris ou Londres. Para Orwell, a cidade moderna exige um preço muito alto para manter certos padrões de luxo. Esse luxo é sustentado por uma massa de trabalhadores mal remunerados, sem conhecimento técnico ou incentivo ao estudo para especialização de suas funções a fim de desenvolver mais produtivamente seu ofício. À própria condição de miséria em que se encontra um sujeito que possui uma dieta extremamente desgraçada, levando-o inevitavelmente à inaptidão para um bom trabalho, acrescenta-se ainda que quando um sujeito encontra um trabalho, a exploração é tão enorme que as (até) 14 horas de jornada diária acabam por sepultar o indivíduo a uma existência mesquinha. É assim que Orwell narra sua experiência como empregado num hotel em Paris. Sua função se chama *plongeur*, é uma atividade que consiste em lavar todos os utensílios da cozinha do restaurante do hotel, além de lavá-la e ordená-la. Mas para além disso, existe um grau de preconceito nesse tipo de função, já que o *plongeur*, dentro da hierarquia dos funcionários de um restaurante de um hotel consideravelmente bom, está na posição mais inferior. E esta condição é devidamente reconhecida pelos outros empregados que fazem questão de pôr esse infeliz no seu lugar merecido. Essa experiência se passa em Paris, mas Orwell também narra suas experiências como vagabundo que pernoitava em albergues públicos em Londres (como veremos adiante), coisa que, para todos os efeitos comparativos, dava sempre na mesma coisa. Significa que esse tipo de trabalho exaustivo não resulta em nada produtivo para

²⁵ Ibid. p. 27-28. Há que se considerar, no entanto, que a experiência de Orwell tem um atenuante, já que ele era um intelectual, ou seja, sua capacidade de avaliar a própria condição permitiu fazer tais considerações ao se encontrar na pior, coisa que provavelmente não fosse tão simples de partir de uma pessoa que nasceu na pobreza e não teve a mesma formação intelectual.

²⁶ Ibid. p. 28.

uma sociedade moderna. A função do *plongeur* poderia muito bem ser melhorada para que o sujeito tivesse capacidade para um trabalho melhor desempenhado se os donos dos hotéis com restaurantes aplicassem recursos em melhoramento do ambiente de trabalho, treinamento dos funcionários ou mesmo cedendo novos aparelhos para que aumentasse a capacidade produtiva na limpeza dos utensílios. Mas não. Orwell, numa brilhante análise, mostra que o luxo que exige esse tipo de rebaixamento humano vem de uma sociedade que é conivente com tal situação. Sendo os franceses adeptos dos luxos sociais, especialmente no que diz respeito à comida, eles sustentam que haja esse tipo de pessoa trabalhando assim para que o *status* seja mantido de modo que comer num restaurante tradicional signifique também *celebrar* a existência do *plongeur*²⁷. O mais ocorre para os outros tipo de trabalhadores de restaurantes. Mas o autor, além de criticar a atitude de uma sociedade que mantém esse tipo de trabalho, também explicita que a reciprocidade é muito presente, pois os funcionários respondem à altura, da maneira mais sutil, aos disparates de que são alvo. Isso fica muito claro quando Orwell menciona que é comum que os cozinheiros cusпам ou escarrem dentro do preparo das refeições, ou mesmo os garçons que, ao serem chamados numa mesa para receber uma reclamação de determinado prato, aceitam gentil e cinicamente a queixa, retiram o prato e o levam até a cozinha e imediatamente retornam à mesma mesa para tornar a servir o mesmo prato que acabou de ser retirado. Orwell chega mesmo a reduzir as coisas da seguinte maneira: quanto mais luxuoso o restaurante, mais saliva dos outros você engole na comida.²⁸

A mesma coisa, no que diz respeito ao mau aproveitamento da força social de produção, ocorre com os vagabundos de Londres. Se em Paris era até possível vadiar, em Londres as leis

²⁷ Assim Orwell nos apresenta seus argumentos no capítulo 22: “A questão é: por que essa escravidão continua? As pessoas costumam dar de barato que todo trabalho é feito com um objetivo bem justificado. Elas vêem alguém fazendo um serviço desagradável e pensam que resolvem as coisas dizendo que aquele serviço é necessário. Mineração de carvão, por exemplo, é um trabalho duro, mas é necessário – precisamos de carvão. Trabalhar nos esgotos é desagradável, mas alguém precisa trabalhar nos esgotos. E o mesmo se dá com o trabalho do *plongeur*. Algumas pessoas precisam se alimentar em restaurantes e, portanto, outras pessoas devem lavar pratos oitenta horas por semana. É consequência da civilização e, portanto, inquestionável. Vale a pena examinar essa questão”. Mas o autor quer furar essa barreira e mostra que o trabalho do *plongeur* é inútil socialmente porque sua produtividade é baixa. Se tivesse à sua disposição meios que facilitasse a labuta, além de produzir melhor, teria melhor condição de tempo para si. Orwell então acrescenta: “Vamos dar de barato que o trabalho do *plongeur* é mais ou menos inútil. Então vem a pergunta: por que alguém quer que ele continue a trabalhar? Estou tentando ir além da causa econômica imediata e examinar que prazer além pode sentir ao imaginar homens lavando pratos pelo resto da vida. Pois não há dúvida de que algumas pessoas – confortavelmente situadas na vida – encontrem prazer nesses pensamentos. [...] Esse sentimento ainda sobrevive e criou montanhas de trabalho enfadonho e inútil”. Ibid. p. 135 *et passim*.

²⁸ A coisa não se limita a apenas isso. Clientes de restaurantes de hotéis jamais fazem idéia de como é o mundo por trás da porta que separa o ambiente onde se come da cozinha. Orwell descreve em passagens até hilárias como funcionam as coisas na cozinha, um lugar extremamente sujo e insalubre.

que regulam os pobres são extremamente cruéis e os impede de dormir em bancos de praça, inclusive. Por força dessa exigência, Orwell – que saíra de Paris e fora de volta para Londres – se torna um vagabundo e sente logo de início a diferença. Aqui, não há como mendigar ou se expor publicamente como degenerado social. Todos os vadios são obrigados a se deslocar para abrigos públicos, grandes albergues que oferecem comida e pernoite. As descrições dessas experiências são absurdas: tratam de como eram as dormidas com os amontoados de pessoas; a insalubridade dos lugares e a fácil proliferação de doenças; os códigos de entendimento entre os albergados. O que chama mais a atenção é que tais indivíduos são obrigados a vagar durante todo o dia, assim que são expulsos do albergue, para outra instituição igual, sendo que o mais comum era que esses lugares estavam afastados por longas distâncias e todos estavam proibidos de pernoitar mais de uma vez no mesmo albergue²⁹. O resultado disso, para Orwell, é semelhante ao ocorrido com o *plongeur* francês: para as autoridades públicas era mais conveniente manter esses contingentes humanos vagando de ponto para ponto, cansando-se física e mentalmente, do que aplicar algum trabalho produtivo para eles. Socialmente, construir albergues e dar refeições aos vadios era mais caro do que torná-los produtivos, mas esse tipo de opção vigente demonstrava mais uma vez que, para manutenção de uma ordem injusta, convinha deixar-se a situação como se via.

Essa reflexão é muito recorrente no livro. Orwell insiste em dizer que a sociedade moderna possuía esse tipo de anacronismo, já que não aproveitava essa massa de desocupados dando-lhes incentivos ao trabalho. Do modo análogo, o cerceamento de postos de trabalho funcionava como impedimento de melhoria da situação para pessoas qualificadas mas que estavam ali presentes nessas massas. Escritor e jornalista, George Orwell sabia da sua dificuldade em lograr espaço com o que sabia fazer pois os caminhos estavam interrompidos. Esse impedimento limitava a participação social, através do trabalho, desses grupos marginalizados, dos intelectuais com idéias inovadoras e, segundo o autor, essa necessidade em limitar deriva de um sentimento de medo das elites com relação à plebe. Mas Orwell, numa passagem muito esclarecedora, mostra que seu convívio com pessoas pobres nas situações descritas no livro o fez pensar diferente sobre quem é quem no jogo destas classes. O trecho ainda discute a questão do *plongeur*, mas a reflexão pode ser estendida sobre a condição dos vadios de Londres³⁰. Vejamos a citação completa:

²⁹ Ibid, p. 231 *et passim*.

³⁰ O capítulo onde existe a discussão específica do caso dos vadios londrinos é o 36, mas as observações nele contidas, em linhas gerais, já foram comentadas, coisa que dispensa as citações contidas no referido capítulo.

Creio que esse instinto de perpetuar o trabalho inútil é, no fundo, simples medo da plebe. Essa gentinha (costumam pensar) é constituída por animais tão vis que se tornariam perigosos se tivessem lazer; é mais seguro mantê-los bastante ocupados para evitar que pensem. Se perguntarem a um homem rico que seja intelectualmente honesto sobre a melhoria das condições de trabalho, ele dirá algo assim:

“Sabemos que a pobreza é desagradável; na verdade, uma vez que é tão remota, gostamos um pouco de nos angustiar com a idéia de sua desagradabilidade. Mas não esperem que façamos alguma coisa a respeito dela. Temos pena de vocês, classes baixas, tanto quanto temos pena de um gato com sarna, mas lutaremos como demônios contra qualquer melhoria de sua condição. Achamos que vocês estão muito mais seguros assim como vivem. O atual estado das coisas nos convém e não vamos assumir o risco de libertá-los, nem mesmo de uma hora extra por dia. Então, queridos irmãos, uma vez que vocês devem evidentemente suar para pagar nossas viagens à Itália, suem e que se danem”.

Essa é, particularmente, a atitude de pessoas inteligentes e cultas; pode-se ler a substância disso em centenas de ensaios. Muito poucas pessoas cultas têm menos de (digamos) quatrocentas libras esterlinas por ano e, naturalmente, ficam do lado dos ricos porque imaginam que qualquer liberdade concedida aos pobres é uma ameaça a sua própria liberdade. Prevendo alguma sinistra utopia marxista como alternativa, o homem instruído prefere manter as coisas como estão. É possível que ele não goste muito de seus companheiros ricos, mas supõe que até o mais vulgar deles é menos inimigo de seus prazeres, mais seu tipo de gente, do que os pobres, e que é melhor defendê-los. É esse medo de uma plebe supostamente perigosa que faz com que quase todas as pessoas inteligentes tenham opiniões conservadoras.

O temor da plebe é um medo supersticioso. Baseia-se na idéia de que há alguma diferença fundamental e misteriosa entre ricos e pobres, como se fossem duas raças diversas, como negros e brancos. Mas na realidade, não existe diferença. A massa dos ricos e a dos pobres diferenciam-se por suas rendas e nada mais, e o milionário típico é apenas o lavador de pratos com roupa nova. Troquem-se os lugares e adivinhem quem é o juiz e quem é o ladrão. Quem quer que tenha se misturado em termos iguais com os pobres sabe disso muito bem. Mas o problema é que as pessoas inteligentes e cultas, exatamente aquelas que deveriam ter opiniões liberais, jamais se misturam com os pobres. Pois o que a maioria das pessoas instruídas sabe sobre pobreza? [...] Dessa ignorância resulta naturalmente um medo supersticioso da plebe. O homem instruído imagina um horda de sub-homens, desejosos apenas de um dia de liberdade para saquear sua casa, queimar seus livros e pô-lo a trabalhar cuidando de uma máquina ou varrendo um banheiro. “Antes qualquer coisa”, ele pensa, “qualquer injustiça, a libertar a plebe.” Não vê que, uma vez que não existe diferença entre a massa de ricos e a de pobres, não se trata de libertar a plebe. A plebe, na verdade, está livre agora e – na forma de homens ricos – está usando seu poder para montar enormes moinhos de tédio, tais como os hotéis “elegantes”.³¹

O relato de George Orwell é sem dúvida um exemplo do que queríamos explorar, ou seja, uma adaptação do que mais acima conhecemos como *literatura de trauma*. Há que se reconhecer que uma situação como a que o nosso autor atravessou foi uma situação-limite cujos cenários eram Paris e Londres dos anos 20 do século passado. Como conclusão, Orwell ainda

³¹ Ibid. p. 139-140.

ironiza sobre o que este trauma lhe proporcionou em termos de mudança de pensamento baseado nas diversas experiências acumuladas entre os pobres dessas duas cidades.

Ainda assim, posso apontar duas ou três coisas que definitivamente aprendi vivendo duro. Nunca mais vou pensar que todos os vagabundos são patifes bêbados, nem esperar que um mendigo se mostre agradecido quando eu lhe der uma esmola, nem ficar surpreso se homens desempregados carecem de energia, nem contribuir para o Exército da Salvação, nem empenhar minhas roupas, nem recusar um folheto de propaganda, nem me deleitar com uma refeição em um restaurante chique. Já é um começo.³²

E para conclusão também deste capítulo, resta-nos dizer que algumas circunstâncias de vida na cidade moderna também se qualificaram como traumas entre escritores brasileiros por volta do período de modernização de alguns desses centros urbanos. No Brasil, a situação se configurava em torno do contraste (na maioria das vezes) que existia entre pessoas filhas de elites, cujo passado era cercado de uma aura romântica, e que passavam a morar nas cidades, assumindo uma vida moderna que constantemente afirma um novo lugar social que todos ocupam de agora em diante. No romance *Angústia*³³, de Graciliano Ramos, a tragédia particular do personagem se resume a comparar num fluxo preciso de memória a vida já decadente no engenho do avô, mas ainda assim gloriosa, e a existência terrível no ambiente tolhedor da cidade de Maceió nos anos 1930. No ambiente urbano, sua vida não passa de um funcionário público qualquer, seu nome inclusive já decrescera em relação à vida anterior de seus antecessores no engenho da família. Tal condição pode ser tomada como um exemplo do tipo de literatura de trauma também, assim como observamos nos relatos de George Orwell. O exemplo de Graciliano Ramos serve de ponta-de-lança para iniciarmos a análise do romance *Bolsos Vazios*, de Allyrio Meira Wanderley que, se o leitor bem atentar, congrega todas as características já elencadas até aqui nesta pesquisa, ou seja, tanto se qualifica como um romance moderno no aspecto formal e de conteúdo, além de comportar o tipo de gênero que chamamos *literatura de trauma*, já que também é um relato de vida desgraçada de um jovem intelectual na cidade de São Paulo, como ainda tipifica um contraste particular entre o novo e a tradição. A análise mais criteriosa de *Bolsos Vazios* é a intenção de nosso próximo e último capítulo.

³² Ibid. p. 245.

³³ RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

4 – TRAUMAS NA CIDADE MODERNA: *BOLSOS VAZIOS* E OS RELATOS DE UMA VIDA NA PIOR NUMA METRÓPOLE TROPICAL

4.1 Introdução ao capítulo

Neste capítulo faremos uma discussão sobre o romance de Allyrio Meira Wanderley intitulado *Bolsos Vazios*. O plano geral que tentaremos seguir está traçado mais ou menos de maneira lógica e pensamos que tal planejamento tenha a possibilidade de nos dar um direcionamento que ajude a montar e estruturar este capítulo. Todavia, contamos com algumas contingências, alguns elementos que podem surgir um pouco fora dessa lógica inicial adotada, mas buscaremos deixá-los ali o mais próximo possível – para fins de melhor compreensão – das coisas necessárias e talvez mais importantes nesse momento de um texto monográfico.

Convém dizer que *Bolsos Vazios* é uma obra que pode ser lida e abordada diante de várias perspectivas e interesses. Mas a proposta nesse instante é de deixar nossa leitura atrelada às observações listadas nos capítulos anteriores, ou seja, uma leitura que qualifique este romance como elemento importante numa pesquisa sobre a modernização urbana em variados aspectos – aqui como uma experiência restrita a São Paulo na década de 1920 –, além de fornecer aspectos importantes sobre discussões artísticas e políticas da época, como também apresentar as experiências traumáticas de um jovem intelectual em busca de afirmação numa grande cidade.

Desse modo, a estrutura do presente capítulo está assim pensada: inicialmente faremos uma breve apresentação biográfica do escritor (cremos necessária porque se trata de um autor ainda quase desconhecido), mas uma biografia contextualizada e mais direcionada para o momento em que o romance foi produzido; para em seguida fazermos outra abordagem, a da obra em si, ou seja, em que momento foi escrita, em que situação particular da vida do autor e também do contexto histórico, político e intelectual ela foi feita. Terminada essa primeira parte, cuja existência neste texto cremos necessária, passaremos então à análise propriamente dita do romance, onde apresentaremos uma visão ampla sobre o conteúdo da narrativa e sobre o seu enredo; para em seguida darmos destaque para as mais variadas imagens e as diferentes falas dentro do universo do livro e que nos servem para observar as intensas transformações ocorridas no período em que a obra foi produzida.

4.2 O Autor: sua obra e seu tempo

Talvez se estivéssemos tratando de um escritor conhecido seria dispensável escrever sobre sua vida num texto monográfico. Nós também nos preocupamos em pensar se havia mesmo uma necessidade dessa biografia aqui, pois poderia soar como algo acessório, volume e texto gratuitos. Todavia, o que nos motivou a tal, não foi só o fato de Allyrio Meira Wanderley ser um nome desconhecido e portanto o ineditismo em falar a respeito dele nos seduziria a sermos os primeiros fazer uma ligeira biografia, mas principalmente porque se faltasse essa discussão muito provavelmente estaríamos comprometendo a clareza de nossas idéias e o cumprimento de nossos objetivos.¹

A pergunta “quem é Allyrio?” sem dúvida alguma seria a primeira a ser feita caso tivéssemos de apresentar um artigo, uma monografia, uma dissertação a respeito de *Bolsos Vazios* onde quer que fosse, e como já dissemos, respondendo a essa pergunta também facilitamos o entendimento acerca do romance. Mas como motivo mais simples, dizer sobre quem estamos falando a respeito serve para situar o leitor, exatamente para se ter a noção de um *quem*. Mas no caso em vista, tampouco é simples para nós trazermos bastantes coisas sobre nosso escritor, pois o que temos é escasso e insuficiente para afirmações muito precisas. Nosso relato então busca aproveitar esse pouco, contextualizando-o para que se torne mais compreensível.

Allyrio Meira Wanderley nasceu na fazenda Campo Comprido, em Patos, sertão da Paraíba, em 22 de outubro de 1906, e morreu em João Pessoa em 15 de janeiro de 1955. Sua vida foi dedicada às letras e à militância intelectual. Ainda jovem saiu da terra natal para estudar. Não se sabe ao certo de sua formação acadêmica, mas existem relatos de que por suas peregrinações pela Europa (algo também incerto) tenha se doutorado em Filosofia pela Universidade de Heidelberg, na Alemanha. Publicou romances, ensaios de literatura e sociologia, traduziu autores russos como Dostoievski e Tolstoi, e participou ativamente na produção jornalística de alguns periódicos durante os anos 1940.

¹ Cf. MARTINS, Eduardo. Allyrio Wanderley – cadeira 37. Discurso de posse [Academia Paraibana de Letras]. João Pessoa: 1971. Nossa abordagem biográfica é diferente, por isso necessária. Se nos interessasse apenas o aspecto restrito da vida de Allyrio, recomendar a leitura deste texto biográfico escrito por Eduardo Martins seria mais que suficiente para essa finalidade.

A ida de Allyrio para São Paulo, ainda nos anos 1920, é certamente um evento que muda muito sua trajetória. Ali, em contato com as aspirações intelectuais, com as mudanças advindas da industrialização, acompanhando de perto as transformações sociais e culturais, Allyrio decide observar e participar desses instantes pois enxergava naquilo a porta de entrada para uma realidade futura, diferente dos arcaísmos que a sociedade brasileira teimava em manter. Nesse aspecto, nosso autor se situa bem dentro da geração de intelectuais que produzem os discursos os mais variados sobre o Brasil. Os debates sobre a *brasilidade* estavam atuais, já que era necessário haver essa compreensão de um país que não se conhecia, de um país em busca de uma identidade. As grandes obras que se tornaram referência dessa preocupação, como *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Hollanda, *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, os trabalhos de Nelson Werneck Sodré e Caio Prado Júnior, tentam responder a este anseio a partir dos anos 1930. Na arte, vemos o acirramento dos debates em torno do *Modernismo* brasileiro, que tanto ganhou as páginas dos jornais como das publicações em romances ou da materialização em eventos, como a Semana de Arte Moderna, de 1922, em São Paulo. Também as preocupações dos modernistas brasileiros diziam respeito à afirmação da identidade nacional, como podemos ver em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, um “romance” onde é discutida a pluralidade cultural de um país enorme mediante um herói brasileiro *sem caráter*, expressão que pode ser entendida tanto como um sujeito malandro, preguiçoso, carnavalesco, ocioso (qualidades típicas do brasileiro), como também *sem caráter* no sentido de “descaracterizado”, sem um rosto definido, sem um comportamento único e igual a todos os brasileiros, definido por uma grande e variada forma de ser. Além dele, Lima Barreto, que embora não esteja incluído entre os modernistas, ainda assim escreveu grandes obras que servem de referência sobre essa afirmação da identidade nacional, tendo como grande exemplo *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (cuja publicação, em folhetim, se iniciou em 1911). A arte brasileira tomava rumos cada vez mais próximos das vanguardas européias, principalmente pelo contato que artistas e intelectuais do país tinham com o espírito modernista ao visitar grandes centros como Paris, desenvolvendo um aprendizado e um significativo intercâmbio cultural. Data ainda desse período a criação da USP. Os artistas brasileiros começavam a se engajar politicamente, a exemplo dos europeus, e a convivência com o crescimento urbano acelerado, o desenvolvimento econômico, a modernização das relações sociais, a formação acentuada de um operariado urbano, o crescente mercado editorial paulista que permitia cada vez mais publicações

dos escritores brasileiros, assim como traduções de estrangeiros, tudo isso excitou e convidou a intelectualidade brasileira a entender e a configurar essas novas realidades.

Para um jovem como Allyrio, era impossível ficar indiferente a tudo isso. Suas primeiras obras demonstram grande preocupação em exibir um cenário de contraste com essa paisagem moderna. É o caso de *Sol Criminoso*² (1931), um romance de caráter regionalista que se preocupa com as transformações sócio-culturais no sertão paraibano, com a mudança de eixo da produção algodoeira que sai do modelo familiar-patriarcal para o industrial. Ou ainda *Os Brutos*³ (1934), que narra um universo distante, de homens e mulheres bestializados pelo sertão, onde problemas de divisão de terras, vinganças particulares pela honra, condicionam os indivíduos a tomarem posturas “irracionais”. Vê-se isso acentuado pela presença de um sujeito que pode ser visto como o *bacharel* de uma família e que, por maior formação ilustrada que possua, termina sucumbindo às necessidades de comportamento naturais do meio. Aliás, esse conflito entre mundos, sempre presente no intelectual que se sente estranho, pela sua ilustração, dentro do universo dos antepassados, é uma marca definitiva na obra de Allyrio. O tipo desse herói problemático está presente em todos os seus romances: o bacharel que enxerga um retorno impossível seu ao mesmo modo de ser da família e que por esse motivo sente-se inadequado, por mais que faça tentativas.

Mas certamente seu livro de maior contundência no que diz respeito à sua participação entre os intelectuais e os discursos que se ocupavam em nomear essa nação emergente à procura de uma identidade, que era o Brasil, foi o ensaio *As Bases do Separatismo*⁴ (1935). Com a obra, Allyrio entrou nesse diálogo com o argumento de que o Brasil estava fadado à separação territorial e, tendo em vista esse destino, lança mão de um projeto onde identifica as regiões e suas respectivas potencialidades econômicas e sociais e defende que cada uma delas, como nação independente, tem a capacidade de autogestão. O livro tem um caráter liberal, já que afirma que os novos países precisam se modernizar e se adequar às novas exigências da economia, mas que são impedidos de lograr esse êxito por culpa do centralismo político despótico, que fala numa igualdade de desenvolvimento nacional mas que na prática favorece apenas algumas regiões. Segundo Allyrio, o poder central só deseja um projeto de nação única porque pode se favorecer das receitas de cada região para aplicar os recursos desproporcionalmente. Combate muitos

² WANDERLEY, Allyrio Meira. *Sol Criminoso* São Paulo: Georges Selzoff Editora, 1931.

³ WANDERLEY, Allyrio Meira. *Os Brutos*. São Paulo: A. Meira Editor, 1934.

⁴ WANDERLEY, Allyrio Meira. *As Bases do Separatismo*. São Paulo: A. Meira Editor, 1935

argumentos existentes à época favoráveis à união nacional, tais como usarmos a mesma língua, coisa que para Allyrio é um sofisma porque se a língua fosse determinante, os EUA teriam permanecido colônia da Inglaterra, ou mesmo o Brasil, de Portugal, e na América Espanhola, o idioma comum não impediu que se formassem tantos países; ou o argumento de que temos uma mesma história comum, quando Allyrio afirma que todo o desenvolvimento histórico do Brasil teve um caráter concentrado e regional e as disparidades sociais e culturais entre um gaúcho e um pernambucano jamais permitiram dizer que possuem a mesma história, muito ao contrário, segundo Allyrio eles não se conhecem e sequer teriam desejo de se conhecer. Allyrio Meira ainda afirma que todas as revoltas e sedições ocorridas na história brasileira jamais possuíram um caráter nacional. Para ele seria muito altruísmo enxergar na Inconfidência Mineira ou na Confederação do Equador o sentimento de *brasilidade*. O livro ainda combina aspectos de uma sociologia da época (traz dados estatísticos, históricos, etnográficos, mesológicos, geográficos, mas também argumentos tirados da biologia para justificar o separatismo) com um caráter inflamado e panfletário, assemelhando-se muito a um manifesto.

Para o Autor o livro rendeu um enorme problema junto ao governo central. O governo de Vargas, que hoje muitas pesquisas novas apontam como a gestão que se preocupou em enxergar o quão diferente era o Brasil e a partir disso buscou traçar uma meta de unir uma nação de desconhecidos, se desagradou profundamente com o conteúdo e a maneira como estava escrito o ensaio de Allyrio Meira Wanderley. Enquanto muitos escritores do período, conhecidos como Autores do Romance de 1930, tinham uma liberdade em mostrar seus diferentes quinhões e eram bem-recebidos pela política de Vargas como uma maneira de tornar conhecido cada pedaço do país para o resto do Brasil, o livro de Allyrio Meira sofreu o revés: suas edições foram cassadas e proibidas, o autor foi considerado subversivo e comunista e como tal foi processado, chegando muitas vezes a ser preso e a prestar esclarecimentos. Teve de sair de São Paulo e voltar a Patos para evitar maiores problemas, mas mesmo na cidade natal não podia ficar o tempo todo exposto, tendo que se esconder durante certo período na região do Jabre, na serra de Teixeira. Teve de sofrer esses constrangimentos enquanto seu processo era julgado e, posteriormente, foi absolvido.

Não sabemos avaliar o quão decisivo foi este fato na vida do escritor. Depois desse período, é verdade que ele chegou a publicar mais dois grandes romances por duas grandes editoras, *Bolsos Vazios* (1940, pela Guáira) e *Ranger de Dentes*⁵ (1945, pela Cia. Editora de

⁵ WANDERLEY, Allyrio Meira. *Ranger de Dentes*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Leitura, 1945.

Leitura), como também chegou a ser principal colaborador da crítica literária de grandes jornais nos anos 1945-1950, como *O Jornal*, do Rio de Janeiro. Portanto, o processo de certo modo não comprometeu sua qualidade artística e nem seu reconhecimento como escritor. Todavia, após sua morte, Allyrio caiu num ostracismo sem tamanho, cujos motivos podem ser muitos e não um só. Uma possibilidade até sensata é que, pelos posicionamentos políticos e ideológicos, o próprio Allyrio Meira tenha se isolado de qualquer grupo de intelectuais, artistas ou movimentos, coisa que pode ter gerado instabilidade (lembramos aqui as críticas escritas contra Gilberto Freyre presentes em *Os Carneiros Cinzentos*⁶), entre outros nomes das letras do cenário regional ou nacional, o que impediu que, posterior à sua morte seus livros continuassem sendo agenciados, lidos, discutidos. Algo que também contribuiu para seu esquecimento é sua morte precoce, 49 anos, que teria impedido que o autor tivesse mais tempo para manter-se representante de suas obras e assim firmar de modo definitivo seu nome entre os romancistas do período.

Allyrio foi provavelmente um sujeito de temperamento explosivo e pouco dado a bajulações. Isso está mais que claro quando lemos *Os Carneiros Cinzentos*, quando afirma que a crítica literária nacional em grande medida só serve para *dar tapinhas nas costas* de grandes figurões da política quando estes escrevem livros. E essa adulação só tem por finalidade conseguir prestígio e privilégio junto ao autor a quem se enche de elogios. É claro que quando publicou *Os Carneiros Cinzentos*, Allyrio já gozava de certo prestígio. Mas se pensarmos bem no início, quando ele chegou a São Paulo, essa recusa em adular, esse orgulho, fez com que passasse grandes dificuldades de arrumar trabalho tanto como jornalista como para publicar seus primeiros romances. É nesse contexto da vida particular de Allyrio Meira que podemos situar e entender melhor o romance *Bolsos Vazios*.

Ora, pode-se argumentar que o romance em questão foi publicado em 1940, como de fato foi, e portanto já temporalmente afastado da época em que Allyrio chegara em São Paulo. No entanto, existe uma observação muito importante a ser feita sobre isso, e se o historiador é também uma espécie de detetive que colhe evidências, então aqui nos permitimos trabalhar como detetives. *Bolsos Vazios*, apesar de sua publicação ser de 1940, já estava pronto em 1928. É o que nos permite afirmar, por exemplo, a data presente na última página do próprio romance, como também nos livros anteriores, onde Allyrio sempre deixava uma lista com suas obras e as respectivas **datas de término**. Essa inconstância é outra característica do autor. Provavelmente

⁶ WANDERLEY, Allyrio Meira. *Os Carneiros Cinzentos*. João Pessoa: Editora Teone, 1954.

em virtude das dificuldades encontradas para publicar seus livros, durante certo período ele andou com os originais oferecendo às editoras. Vemos portanto já uma controvérsia sobre os mercados editoriais que parecem à época serem afoitos por novos nomes mas que na verdade ainda privilegiavam certos critérios, tais como parentesco importante, boa situação econômica. Por esse motivo mesmo que o autor teve que bancar alguns de seus livros se quisesse expor suas idéias. Essa diferença entre **data de produção e data de publicação**, como dissemos, ocorre com outros livros de Allyrio. Nas folhas de rosto de *Os Brutos* e *As Bases do Separatismo* encontramos essas evidências numa lista de livros e datas. Nestas folhas temos que, por exemplo, *Sol Criminoso*, cuja **publicação** é de 1931, o ano em que o livro foi **terminado** era 1925. Nessa mesma lista, no ano de 1928, Allyrio já dispunha do romance *Bolsos Vazios* (repare ainda que a própria lista é anterior à publicação do livro, em 1940).

Portanto está claro que o romance em questão se trata de uma narrativa feita ainda nos anos 1920, coisa que elucida para nós, como veremos depois numa leitura mais criteriosa, como ele estava intimamente ligado às questões que levantamos acima sobre o contexto de São Paulo nessa década. É importante lembrar que de acordo com essa lista, é o segundo romance produzido pelo autor mas que, bem diferente do primeiro (*Sol Criminoso*) que se ambienta em Patos e tem por preocupação outros temas ligados ao mundo rural, é a primeira experiência de Allyrio em configurar com sua arte as experiências traumáticas vividas na cidade de São Paulo, qualificando-se então como um romance eminentemente urbano. *Bolsos Vazios* nasce das experiências colhidas desde o primeiro momento em que passa a morar na Paulicéia e, como veremos adiante, é um romance escrito num momento de grande privação material, porém de riqueza espiritual, do autor.

Se tivéssemos de fazer uma análise comparativa e encaixar o livro em questão dentro de um estilo ou paradigma literário, tudo que disséssemos poderia ser comprometedor. Ora, eis aí a dificuldade em trabalhar um autor e um romance completamente desconhecidos: absolutamente tudo que dissermos está em caráter experimental. Não possuímos uma crítica com que comparar nossas leituras para sabermos até onde vai a validade do que afirmamos. Caso nosso objeto fosse fazer uma leitura sobre a cidade em *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, de antemão as referências comparativas abundariam. No caso de *Bolsos Vazios* isso não acontece. Se formos os primeiros a sistematizar uma leitura assim, claro, é uma idéia sedutora, mas complicada, pois demandaria um grande cuidado.

Mas pela forma e pelo conteúdo de *Bolsos Vazios* é possível vê-lo numa grande consonância com as análises feitas por Georg Lukács. E como sabemos, as análises do filósofo estão dentro de um contexto que produziu um tipo de obra que alguns críticos, inclusive o próprio Lukács, chamaram de *anticapitalismo romântico*⁷. Não significa que a natureza das críticas fosse pouco profunda. Mas se observam com certo pessimismo as transformações sociais correntes em função da modernização e do capitalismo, com um olhar de lamento e de perdas de valores, e essa perspectiva talvez criasse uma dificuldade de enxergar com mais perspicácia a natureza mesma do funcionamento do capitalismo e do que ele estava causando. Neste estilo, são postos, de um lado, os novos valores trazidos pelo capitalismo e a sociedade burguesa, e do outro, os antigos valores arraigados numa sociedade moralista que enxerga na lógica do capital a redução e a destruição do espírito humano – no caso da arte, os filósofos e artistas ligados a esta vertente a nova arte que, para satisfazer a lógica do consumo de mercadorias, teria de se submeter também a uma diminuição na qualidade e na expressão da subjetividade do artista. Regiões da Europa que se modernizaram tardiamente, como Alemanha e Leste Europeu, passaram por mudanças rápidas para acompanhar o ritmo do resto do continente e essas experiências engendraram críticas que colocavam em comparação a cultura erudita clássica com a nova cultura material advinda do capitalismo. Essa comparação criou opiniões muitas vezes dúbias, pois ora se aceitavam algumas perdas em função de alguns ganhos, ora se lamentavam danos irreparáveis. Não raro muitos artistas oscilavam entre essas duas perspectivas, ora demonstrando afeição pelo novo, ora condenando-o. Para muitos deles, era necessário haver a aceitação do moderno desde que estivesse assentado numa base sólida e definida, encontrada justamente nos modelos artísticos e filosóficos tradicionais. Exemplos de literatura ligada ao *anticapitalismo romântico* são *A Teoria do Romance*, de Georg Lukács e, no campo da literatura, principalmente o Thomas Mann de *A Montanha Mágica*. No caso da experiência brasileira, também de modernização tardia e acelerada, guardando as devidas proporções e particularidades, podemos lançar mão e dizer que *Bolsos Vazios* tipifica de maneira geral e para fins comparativos, um romance que se aproxima do anticapitalismo romântico.⁸ Não se trata aqui de uma leitura forçada, pois entendemos que a peculiaridade deste romance, assim como seu contexto, devem ser respeitados, o que nos compete apenas sugerir tal aproximação como auxiliar na interpretação. O contexto europeu é

⁷ Vide comentários a respeito disso no Capítulo II deste texto.

⁸ É aventurar-se demais fazer essa comparação, ainda que geral, entre Allyrio Meira Wanderley e o Thomas Mann de *A Montanha Mágica*?

aqui tomado como modelo de compreensão e não de explicação e nos serve unicamente quando tal modelo pode ser adequado às nossas leituras sobre o contexto brasileiro em questão.

Não temos conhecimento suficiente para afirmar que outros romances brasileiros do mesmo período correspondem a esse estilo, já que os Modernistas de São Paulo, ao que tudo indica, estavam receptivos demais às transformações trazidas pelo capitalismo. Mesmo o romance de José Américo de Almeida, *A Bagaceira*, que é convencionado como o primeiro romance Regionalista, está afastado demais do choque com as experiências de contexto urbano, industrial e capitalista com que Allyrio Meira se deparou para criar *Bolsos Vazios*. É diante disso que podemos afirmar a importância de uma obra como essa dentro de um contexto de outras obras. Considerá-la entre outros romances da época é, além de uma atitude justa, uma busca pela compreensão mais ampla da literatura brasileira.

4.3 Enredo de *Bolsos Vazios*

O romance *Bolsos Vazios*⁹, para fins de apreciação objetiva, tem uma composição mais ou menos definida. E quando tratamos aqui de *composição* apenas lidamos com uma espécie de plano geral da obra por onde a leitura pode seguir e que, dentro da lógica da narrativa, ganha um sentido completo ao seu término.

O livro apresenta um relato em primeira pessoa, portanto, de caráter intimista e subjetivo, de um sujeito chamado Cimaldo Olídio que decide contar com auxílio da sua memória sobre sua vida em São Paulo desde sua chegada, onde foi completar os estudos para se tornar um Bacharel. Isso fica claro no primeiro capítulo, que funciona como uma espécie de prelúdio da história, onde a situação do protagonista-narrador é delimitada de modo mais geral. Nesse início, fica explícito o tom pessimista com que Cimaldo olha sua própria história com uma perspectiva fatalista, falando já sobre suas experiências acumuladas que resultaram nas conclusões feitas com as quais o leitor tão rapidamente tem contato. Assim inicia o livro:

⁹ WANDERLEY, Allyrio Meira. *Bolsos Vazios*. Curitiba: Editora Guaíra, 1940. As transcrições usadas nas citações preservarão a escrita original contida nesta edição única do romance

Esta tarde estou desocupado; vou contar a minha história. O coração é meu tinteiro. Se estas memórias não findam, é que eu me sobrevivo a mim mesmo. Sim, o homem é a sua ambição e a minha ambição morreu de fome.

Estranhar-se-á que, *assim jovem*, me volva para o passado? Mas, sem dúvida, explica-se: há tempos, descobri que todo futuro acaba no silêncio único. Cada passo adiante é um passo atrás; quanto se anda, tanto se recua. A existência é uma retirada¹⁰

Perceba-se que Cimaldo está fazendo uma digressão recente, pois narra as suas memórias “assim jovem”, com pouca idade, e não como normalmente se deveria fazer, voltar ao passado depois de muitos anos vividos, em idade já avançada. Mais uma vez entende-se o tom pessimista de haver uma pessoa em juventude com esta postura diante da própria existência. Percebemos aqui, como discutido no Capítulo I, a ação do tempo sobre o personagem. É possível distinguir em Cimaldo um *antes* e um *depois* dessa passagem pela sua vida, mesmo que curta, importando sobretudo a intensidade das experiências. Nesta obra, a relação entre biografia e romance está ainda mais evidente porque percebemos uma linha principal que conduz do princípio, onde nosso herói inicia sua jornada, até o momento da sua resignação.

Cimaldo explana em seu prelúdio o que aconteceu com ele. Deixou sua cidade sertaneja, onde era considerado um jovem inteligente e destacado, para obter uma formação educacional mais completa, assim como dispor de melhores oportunidades para sua vocação nas letras. Em São Paulo, ele inicia sua nova vida nos estudos, mas por força de uma necessidade própria, já que Cimaldo tinha intenções de trabalhar em jornais, deixou os estudos incompletos. Essa sua atitude já lhe revela um comportamento peculiar, pois como fica claro, o narrador possui um grande orgulho e convicção que fazem tomar decisões próprias mesmo contra a vontade dos pais, que o queriam Bacharel. Esse orgulho o caracteriza durante todo o romance e pode ser entendido como uma hostilidade do personagem frente a um mundo com o qual ele está sempre em conflito. Ainda como veremos, a tentativa de entrada de Cimaldo para os jornais, e sua decepção, é algo de suma importância para o entendimento das ações no livro.

As coisas caminham bem durante os primeiros momentos do livro, apesar das decisões de Cimaldo serem um tanto pedantes aos olhos do universo do livro. O fato de ter fugido aos planos iniciais em se formar, como dissemos, se deveu à sua ânsia em participar da vida intelectual nos jornais paulistas, coisa que ele achava mais importante no momento. “Considerara a eterna inconstância da mentira e, decidido, escrevi para casa; escrevi contando minha tríplice

¹⁰ Ibid. p. 07. Grifos nossos

reprovação nos exames e meu nítido desejo no futuro. Preferia, num país bacharelento, a imprensa e a literatura com sua incerteza eivada de clarões.”¹¹

De fato, as coisas se encaminhavam para esse destino e Cimaldo conseguiu um espaço num jornal. Todavia, não demora para entender as leis de funcionamento da imprensa. Mesmo com todo o crescimento dos veículos de opinião e a conseqüente promessa de liberdade de expressão, de certo modo existe aí uma traição do modelo de modernização no mercado editorial, pois o espaço aberto não significa que a qualidade dos textos ou a boa intenção do autor seja o fator determinante para ganhar publicação. Cimaldo logo descobre o que enfim é a imprensa para a qual trabalha e também como ela funciona, assim como entende nesse meio o que realmente conceitua-se como um “bom jornalista”: torna-se um bom jornalista ou o sujeito que bajula muito ou um sujeito criador de escândalos. Um personagem, André Goivo, que trabalha num jornal, dialoga com Cimaldo:

- Já trabalhou na imprensa, Cimaldo? Ah! isso é detestável; eu, pelo menos, não tenho tido sorte! Obedeço até ao excesso; agrado a um. Elogio a outro... Nada!
- Chegará a sua vez; persevere na sabujice, que chegará a sua vez
- Agora, estou estudando; talvez que assim...
- Não comprometa o seu futuro no jornalismo, criatura!
- E o estudo compromete, Cimaldo?
- Pelo que vejo, isto é terra de sapos e, em terra de sapos... de cócoras com eles!

Percebemos a situação de André, tendo de submeter-se aos mais variados desígnios para conseguir o que quer, embora percebamos o aviso de Cimaldo com uma dose de sarcasmo. Mas André tem quase certeza de que o mundo jornalístico não muda e que assim mesmo é que ele funciona. Ao falar de um sujeito, Canuto, ao qual ele atribui talento, ele exemplifica o jornalista que alcançou sucesso, já que Canuto “é um fabricante de escândalos, um empreiteiro de descréditos; mas intitula-se de panfletário... Por dinheiro, desmoraliza-se mesmo a si!”¹². Dele, André Goivo recebe e obedece ordens, assim se justificando “– Cimaldo, você extranhará os meus ímpetos de servilidade? – perguntou-me ele. – É que, na prática, meu caro, em vez da teoria da dignidade, é a necessidade que governa o mundo... Eu tenho três estômagos!”¹³

Mesmo diante dessa realidade, Cimaldo acredita que seu espaço pode ser alcançado mediante seu talento que mais cedo ou mais tarde será reconhecido. É o que ele pensa que

¹¹ Ibid. p. 17.

¹² Ibid. p. 58.

¹³ Ibid. p. 59.

acontece quando toma contato com um dos nomes de importância dentro do jornal para o qual trabalha, um sujeito chamado Camilinho, que pede a Cimaldo um texto próprio, com sua assinatura, e lhe promete um lugar na redação – pois Cimaldo trabalhava como repórter nas ruas. Isso soa como o tão esperado reconhecimento, e enche nosso protagonista de boas expectativas. Eis as impressões:

E a imaginação escapava-se-me das mãos, com a ligeirice rutilante de um pardal... Meu escrito, sem dúvida, atrairia as atenções do público e da imprensa; perguntariam por mim ao telefone, o jornal aumentaria a tiragem, advir-me-iam ofertas e vantagens de todos os lados; cheguei mesmo a divisar-me em meio de longa escada rosa, a subir, a subir... Até onde iria?

As esperanças se esvaem quando Camilinho lê o artigo e sentencia que “o amigo tem jeito; só... só... contém muita literatura!”.¹⁴ O comentário final, diante do personagem orgulhoso que Cimaldo é, chega a ser cômico:

- Sim... enfeites... palavras difíceis... O papel do jornal é o assunto do dia; essas fantasias sentam melhor a uma revista. – E voltando as tiras nos dedos cremes e frágeis, martelou: - Mas, vê-se, não ficou ruim... português correto, bonitas comparações... Sim, saíu até bom, o seu trabalhinho.¹⁵

Não é preciso muito para entender que Cimaldo se perturbou profundamente, tanto pela raiva que sentiu a ter seu texto, no qual depositava esperanças, tratado como “trabalhinho”, quanto pela decepção em enxergar que, por mais que tentasse, pela via que estava seguindo, jamais conseguiria o que almejava. No entanto, não estava disposto a abandonar a sua maneira de ser e não levaria muito tempo para que suas diferenças de pensamento sobre o fazer jornalismo explodissem em forma de conflito. Cimaldo cria que a imprensa deveria contribuir para uma orientação, um meio de apresentar soluções e perspectivas sobre o que acontecia no cenário artístico e intelectual daquele momento, quando na verdade as coisas só iam por outro caminho: uma imprensa suja, corrupta, pouco preocupada com intenções mais nobres, desejosa apenas de causar escândalos para vender mais. Esse tipo de impasse gera um mal-estar no trabalho de Cimaldo quando este se recusa a fazer uma matéria a pedido de Camilinho e, após um instante de

¹⁴ Ibid. p. 86.

¹⁵ Ibid. p. 86.

ânimos inflamados, Camilinho tenta argumentar, desculpa-se, mas o outro se mostra irredutível. É quando entra no diálogo o Canutão, ao qual Cimaldo não nutria admiração alguma:

- O senhor precisa ser razoável...
- Bom, isto é comigo; não passei procuração a ninguém para guiar-me.
- Está certo; mas, precisa ser razoável.
- E que é ser razoável?
- Ser razoável é saber abaixar a crista a tempo e a hora.
- Pois eu não desejo aprender a ser razoável, não!
- Ouça; o senhor para mim é um menino. Deixe-me falar-lhe. No jornal, sobretudo a princípio, tem-se que abdicar um pouco...
- Ah! é questão de temperamento, de vocação, de destino; é necessário nascer jornalizável!
- Ouça, ouça. Sendo como os outros, não é? Amanhã, firmado o seu renome, estará com o futuro garantido. Reflita e concordará. Que é que imagina? A vida não brinca, moço; é uma fera bonita, que só de doma com geito...¹⁶

Para Cimaldo, não era aceitável esse tipo de postura de curvar-se, pois como fica claro, sempre que Canutão falava com uma espécie de propriedade de quem entendia da coisa, pois já viu muitos casos no setor ao qual estava acostumado, Cimaldo lhe dirigia um comentário sarcástico.

Doravante, essa decepção será a tônica na história do nosso personagem problemático, pois se recusando trabalhar nestas condições, perde o emprego no jornal. Sua saída se torna ainda mais trágica quando logo em seguida recebe um telegrama do pai falando de dificuldades financeiras e que por este motivo não poderá mais ajudá-lo em São Paulo¹⁷.

É aqui que se inicia a virada dentro do romance. Ao início, como Cimaldo mesmo dizia que estava preocupado em gastar as tardes discutindo em debates intelectuais com seus dois amigos, Carmelo Verpetti e Crisovão Dourado, a partir desse momento sua vida em São Paulo ganha um ritmo tresloucado. A necessidade em conseguir meios de sustentar-se faz com que passe por enxovalhos indo atrás de empregos. Até esse instante, estava clara a fé de Cimaldo nas próprias capacidades e na promessa de um futuro com aquilo que sabia fazer e para o qual fora educado. Encarava isso como uma espécie de missão e cumpri-la era o que mais desejava. No entanto, pelos reveses que começa a passar, seu orgulho começa a ser bombardeado, seus valores começam a entrar em conflito intermitente com as hostilidades do mundo externo, fazendo-o

¹⁶ Ibid. p. 98.

¹⁷ Ibid. p. 100.

enxergar que suas aptidões ou sua moral de nada servem para ele naquele ambiente. Essa é a derrocada do herói. Eis um trecho em que ele narra sua ida a uma casa de penhores:

Apanhei logo de manhã o despertador e tangi para a ladeira Doutor Falcão. Nunca entrara numa casa de penhores e a vergonha queimava-me a cara, como uma chama. Afigurava-se-me que a humanidade inteira assistia, pateando, à derrota; ria-se ao ver quebrar-se assim o eixo do mundo.¹⁸

Uma casa de penhores era a admissão corrente à época de que se estava em má situação financeira. O caso se repete na literatura com certa regularidade, como no caso de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski. No caso de Cimaldo, representava mais que isso, pois simbolizava um abalo na sua moral. Mas esse episódio em nada se compara com o narrado a seguir:

Saí de casa, tonto, e fui a um e fui a outro, pedindo trabalho ou pedindo dinheiro; julgaram-me bêbedo, maluco, maroto, o diabo!
Alhures, de súbito, estaco diante de um laboratório farmacêutico. Uma idéia divina e exqu岸ita me salteia o cérebro. Entro e um homem de avental branco me interroga:
- Que deseja?
- Sangue?... Quer sangue?... Quer comprar sangue?..
Um segundo apareceu na sala; não sei porque, julguei-o médico.
- Que é? – indagou com aspereza.
- Eu vendo sangue... É a precisão que me obriga; um caso de urgência... Pode comprar o meu sangue, doutor?
Olhou-me friamente e depois, friamente, ordenou ao primeiro:
- Ponha-o fora!¹⁹

O impacto que tal situação causou no protagonista fez com que se despreocupasse de certos pudores com quais estava acostumado e que faziam parte de seu caráter. Mas ao que tudo indica, dentro desse universo moderno de uma cidade como São Paulo, esses valores em nada ajudavam e todas as situações que Cimaldo experimentava serviam para atirar-lhe na cara esta verdade.

A narrativa começa a delinear a queda do herói. Allyrio se utiliza de várias situações para demonstrar que seu personagem definitivamente tem dificuldades de se adaptar ao mundo moderno e estranho à realidade a qual pertencia antes, no entanto *este é o seu mundo*. Se ele possui dificuldades em se ajustar, todavia, o mundo da família de Cimaldo está completamente alheio a ele, é um mundo de um retorno impossível, muito embora em diversas passagens no romance ele demonstra fazer tentativa de retorno – o que não alcança; e esse fracasso seguidas

¹⁸ Ibid. p. 120. Situação semelhante nos narra George Orwell no seu livro, já citado no capítulo II desta monografia.

¹⁹ Ibid. p. 150.

vezes o angustia muito. É o que se afigura quando, por exemplo, ele tenta, em dois momentos no livro, emprego no campo: jamais teria capacidade para o ofício. Essa constatação dúbia de ser moderno ou não está presente numa carta que Cimaldo, em meio a muita dor, escreve para a oitícica, uma árvore da região natal (e não raras vezes, quando está angustiado, Cimaldo se evade para as memórias do mundo seguro):

Minha amada oitícica. – Vou voltar. Ela me enganou; vou voltar. Sei que, ao chegar aí, nada me dirá você porque você, como a mulher tímida, a mais doce, não fala nunca; nada me dirá mas, em silêncio, derramará sobre mim a sua sombra, que é a ternura dos seres da sua raça. Quando daí saí, meu amor, alagados os olhos de esperança, ela, de longe, com os braços pesados de promessas preciosas, me chamava para beber ouro numa taça de anil e eu, pobre tonto, deixei o seu verde afeto, a sua suavidade hereditária, a misericórdia que a terra lhe ensinou, pelas mentiras rutilantes e venenosas da desconhecida. Ah, minha querida! Ela, a Rubra, come um coração, ri-se e pede mais... É um monstro e, no entanto, seduziu-me. É um monstro bonito; pôde mais que você, tão pura, tão mansa, tão forte, tão pouco deste mundo. Sei que sou culpado e agora, arrependido, quero regressar ao seu carinho, ao seu murmúrio, à sua penumbra, aos seus deleites, ao esmeraldino abismo do seu coração. Você me perdoará, hein? Sim, minha amada, confesso o meu pecado, pretendia ser dela, da Rubra, arder também, também embriagar-me com o sol espumante do seu cálice todo azul. Só hoje me volto para você porque só hoje compreendo que, para um palântida no crepúsculo, o desejo de não viver é o princípio da sabedoria. Pertenco ao futuro e vagueio no presente. Prometo-lhe emendar-me, criatura; existir, de ora avante, me bastará. Depois, nos seus braços de mãe verde, aí, quem sabe? Talvez me cure da ilusão, talvez ressuscite a criança que você acalentou e seja, de novo ao seu lado, feliz... Até logo, minha adorada oitícica; recomende-me a cada uma das suas folhas e das suas aves, que desejo com boa cor e boa voz. Aqui, impaciente, aguardo a sua resposta. Peço-lhe muita e muita indulgência para o seu saudoso e fiel conterrâneo. – Cimaldo.²⁰

É possível fazer ótimas interpretações desse fragmento à luz do que vínhamos discutindo. A princípio, um forte desejo de evasão, que se torna muito comum sempre que Cimaldo se vê angustiado. Mas, num olhar mais atento, percebemos como ele mesmo reconhece a sedução que o moderno causou nele. A cidade, mas também por alusão total, o mundo que a gerou, é chamada de **Rubra**. Não temos certeza se para a época o termo era usado para designar uma cidade; mas provavelmente ela é cunhada na obra de Allyrio e pode representar o vermelho, a chama, a sedução, o fulgor, o fogo²¹, típicos de uma vida moderna na cidade. O termo aparece aí pela primeira vez, mas se repete em outros momentos sempre que Cimaldo se referir à cidade de uma maneira a personalizá-la como um monstro vivo. Essa Rubra o seduziu, pois com seus atrativos, estava mais apta para receber um intelectual que já não possui lugar junto da

²⁰ Ibid. p. 166-167.

²¹ O fogo do esclarecimento, de Prometeu, ou o fogo que cria na forja as armas de guerra, de Hefesto?

oiticica – o mundo idílico, rural, de valores morais. Percebe-se que o mundo moderno é “um monstro bonito” e que “pôde mais que você [a oiticica]”, e nesse aspecto fica a dubiedade da relação do personagem pois entende que as transformações trazidas por esse novo mundo realmente podem ser também boas, ao ponto de querer tomar partido, pertencer à Rubra, embriagar-se “com o sol espumante do seu cálice todo azul”.

Podemos argumentar que faz parte da estrutura do romance esse choque de mundos e as conseqüências disso na alma de Cimaldo. Ele tanto busca, ao início do romance, entrar para os novos códigos modernos, ser partícipe da nova realidade, como posteriormente sair dela e retornar para o lugar, a pátria, de onde veio – e que não o aceita de volta. Isso fica claro numa das outras tentativas em que ele procura emprego no campo. Afirma de maneira categórica que “o campo, enérgico e cerúleo, repeliu-me” e em seguida, “Sim; repeliu o desertor...” Não bastou considerar-se um desertor do próprio mundo da sua oiticica, e Cimaldo sentencia metaforicamente que “Não passava de uma planta que não pegaria mais no solo”. Sabe-se que uma planta poderia até pegar novamente, se arrancada do chão e devolvida em tempo, mas no caso de Cimaldo esse tempo foi demasiado longo. Seu lugar é outro, justamente o lugar para onde foi preparado para estar e que ele experimenta de forma dura e áspera, mas único ambiente onde sua formação intelectual pode fazer com que realmente ele “pegue”. E nosso herói sabe bem disso. “Invadiu-me a plúmbea saudade do grillão e, ao fim de uma semana [no campo], dotado de miséria, regressava às brumas e aos ferros da cidade”. Sua alma está moldada para esse universo moderno, sua sensibilidade necessita da cidade ao ponto de sentir falta dessas coisas. É possível que sua maneira de viver deva alcançar um nível de mediação entre esses dois universos tão distintos, pois é daí que Cimaldo, mais uma vez de modo simbólico tenta combinar dois elementos, um de cada mundo, numa síntese talvez harmônica, ao afirmar que seu triunfo “é uma árvore do asfalto!”²²

A falta de capacidade de adaptação do herói ao mundo moderno se deve, em grande medida, à relação problemática que este tenta manter com o ambiente externo. Cimaldo tinha planos, quando decidiu largar os estudos e seguir pela via das letras nos jornais de São Paulo, de transformar o mundo de maneira radical e este comportamento, talvez um tanto quixotesco, se qualifica no seu discurso como uma espécie de delírio maníaco exemplificado durante várias passagens ao longo da narrativa. São constantes as referências que o herói faz ao momento

²² Ibid. p 181.

histórico de decisão que não só o Brasil mas a humanidade inteira atravessa e que levará a uma redenção, sendo Cimaldo Olídio um homem que compreende essa época e se sente na *missão* (o termo para o caso é este mesmo) de levar a mensagem dos novos tempos para todos. Ele tanto se sente capaz de sugerir aos intelectuais e artistas, através de sua participação ativa no mundo jornalístico, assim como às pessoas comuns, o caminho que deve ser tomado para esse fim redentor. As aparições desse pensamento de Cimaldo abundam no romance até o momento de sua resignação, quando entra num ciclo de miséria e depreciação de sua alma que o leva a pensar melhor esses seus projetos quase messiânicos. Como, por exemplo, num diálogo com seu amigo, Carmelo Verpetti, um pintor, Cimaldo afirma que é preciso “mais que talento, talvez; está, pois, na obrigação de triunfar. Nascemos numa hora imensa; a nossa geração será a grande geração do Brasil... ou daquilo que ha-de sair do Brasil!”²³. Perceba-se a noção de “dever” explícita na fala de Cimaldo. Para ele, o desejo de agir é o que deve impulsionar os homens, assim como a necessidade imposta pelo momento histórico. Uma existência medíocre não era suficiente para ele, como fica claro nesse momento,

Se me certificasse de vir ao mundo para quasi nada, para argamassar alguns filhos e depois passar, sem mais lembranças deixar que lembranças de carne, ao alcance de qualquer gato ou qualquer tolo – *eu me libertaria no mesmo instante pelas minhas próprias mãos.*²⁴

Adiante, ao enxergar crianças pobres nas ruas em contraste com crianças ricas, ele afirma:

- Do meu triunfo, como uma penha miraculosa, brotará um manancial de ventura... Arrastarei para as escolas e para as oficinas essas inocências desprezadas; *o meu nome subirá com o borbulhar das caldeiras, com o rangido das hélices, com o silvar dos arados, com o clamor das bocas cheias de canto e de brilho.* Serão, as crianças sem família, a família que não terei; juntos, eu as levarei para a frente e elas levarão aos ombros os meus lauréis; seremos mais perfeitos e mais felizes que os nossos pais e nossos mestres, e o futuro se lembrará do cultivador de homens...²⁵

²³ Ibid. p. 20.

²⁴ Ibid. p. 101. Grifos nossos.

²⁵ Ibid. p. 146. Grifos nossos. É verdade que esse pensamento de Cimaldo em certa medida está de acordo com um desejo em crescer para que Anita, uma jovem por quem se apaixona e que o despreza, o veja como grande homem que ela rejeitou e com isso se arrependa. No entanto, não deixa de ser um dos pensamentos de grandeza que povoam a cabeça de Cimaldo.

Aqui temos até um tipo de construção poética que envolve uma sinestesia do progresso, quando Cimaldo afirma que os sons de símbolos modernos em ação soam o seu próprio nome. Suas esperanças e as imagens de um futuro melhor continuam:

Certo, um dia, quando se morrerem as nossas cobiças desenganadas e as nossas violências infecundas, todos os seres terão a sua ração de sorriso; as suas moradas transbordarão de alegria e de vinho; o sol entrará pelas portas e pelas almas adentro; das capitais, das campinas, dos tombadilhos, um hino claro subirá, como um fumo que sobe, maviosamente, enchendo céu e mar e terra; aí, a felicidade virá armar entre os homens, no lar do mundo, a sua tenda branca!²⁶

É claro que essas convicções perdem força na medida em que Cimaldo sofre um grande processo de trauma com as desgraças sucessivas que ocorrem. Aos poucos o pessimismo toma o lugar das esperanças ora tão clarividentes. É possível dizer que as certezas na prosperidade do futuro estavam nitidamente relacionadas com um mundo de valores do qual Cimaldo ainda se sentia parte. Sua moral, de origem distinta da moral de uma cidade moderna como São Paulo, ainda era forte e a pátria, entendida como o mundo que o criou e que ele deixou para trás, ainda persistia como forte determinante do seu caráter. Tudo isso assegurava de antemão ao herói a certeza de que não importava onde estivesse ou o que acontecesse, ele contaria com seus deuses²⁷. Porém, essa pátria também vai à ruína. É o que constata o herói aqui:

No malote, encontrei uma fotografia e detive-me a contemplá-la. Era um grupo: minha mãe e meu pai sentados, eu de pé a um lado, uma irmã no colo de um deles e outro, no chão sorrindo.

Aí, repentinamente, o coração inchou-me no peito, arderam-me as pupilas, corei e rompi num soluço interminável.

Aquilo que eu mirava não existia mais: era uma lenda, porque sim. O tempo devorara-lhe a parte real; deixara-lhe apenas as marcas na terra. Eu chorava pelo impossível.²⁸

Quando Cimaldo se vê atacado também nesse mundo – é o que acontece quando lê o telegrama que anuncia os problemas financeiros e também o outro que anuncia a morte do pai – enfim, as certezas começam a derrocar, o herói perde sua pátria e seu discurso. Há, a partir dessa desestruturação, uma repulsa diante do mundo onde ainda há pouco depositou suas esperanças.

²⁶ Ibid. p. 156.

²⁷ Cf. trechos sobre *A Teoria do Romance*, no capítulo I da monografia.

²⁸ WANDERLEY, op. cit. p. 293.

“Esta humanidade de lodo e osso é a eterna víbora. Eu a desprezo; eu a odeio. Não fôra um não sei que, macio e lúcido, que já lobriguei no seu coração, e me espanta, e me fascina, matar-me-ia para ignora-la... Decididamente, dia a dia tolero-a menos!”²⁹

Alguns episódios ocorridos em São Paulo também conduzem o herói para um universo onde se degrada mais e mais. É o que podemos dizer de Cimaldo que se vê desabrigado, por não ter dinheiro para pagar sua pensão e sai pelas ruas tentando encontrar onde possa dormir e, sem sucesso, termina pernoitando na chuva e no frio da cidade

Sento-me num batente, alhures, sob a saliência de uma varanda de sobrado; mas o vento, bandidamente, me arremessa à cara, com toda a sua força, bâtegas de água, de água que não há fim. É glacial e cortante, esse pagão. Continuou. E ando e ando e ando. Temo que as rajadas me vazem os olhos e curvo-me cada vez mais para o solo. Não há estrelas, nem abrigos, nem transeúntes; apenas a borrasca, solitária e flácida, passa e repassa, ladrando, tigrada de luzes, por cima das casas. A misericórdia divina, com frio, recolheu-se ao céu, para além do temporal, como uma pomba covarde e alvadia. Sinto-me em Santa Cecília; vejo de frente o peristilo da igreja e parece-me um refúgio. Acudo. Engano; como no frontão, nos oitões se rasgam as arcadas e as pilatras, esguias, não asilam ninguém. Contudo, encosto-me alí, firmo-me num pé e descanso o outro; depois, revezo o ombro e a perna, e assim vou passando como a sorte é servida.³⁰

Toda essa situação é extremamente nova e desesperadora para o herói. Trata-se, sem dúvida alguma, de uma *situação limite*, um acontecimento que arranca Cimaldo do eixo normal de sua existência e o põe em contato com outras experiências que medem sua capacidade de adaptação, além de testá-lo moral e fisicamente. É o que acontece também com outro limite vivenciado pelo personagem quando este passa fome. É importante acompanharmos o relato que recupera a experiência do sujeito:

Foi assim... Atravessando a sala de jantar de uma pensão, vi um cruzado sobre o aparador. Ninguém. Incomum silêncio rodeava-nos, ao cruzado e a mim. Passei. Adiante, acudiu-me que no fundo daquela moedinha moravam dois pães! Dois pães! Tornei. *E se se achasse alguém num dos quartos, justamente a olhar pelo orifício da fechadura?* A fome recrudescia, suavam-me as palmas. Dois pães! Sinceramente: as idéias da proibidade, pregadas pelos que possuem para uso dos que não possuem, não me atrapalharam pela razão de que não me lembrei delas. Aproximei-me. Eu via, do meu lugar, o cruzado em toda a sua redondeza e brilho. Dois pães! Bati com os nós dos dedos à vidraça e quasi que esfarelava no portal o timpano por que acoresse quem me salvasse, não do pecado, e sim do perigo. Curioso: nem uma cara, nem um ruído, nem um sopro. A solidão é o ninho das tentações. E se fosse de propósito, aquele remanso boscarejo? Dois pães, dois pães! Acheço-me ainda, o níquel me fascina. Que cruzado! Enche-se-me a boca de água e não era para menos: dois pães! De sopetão, congesto e

²⁹ Ibid. p. 182.

³⁰ Ibid. p. 291.

*lépido, cerro os olhos, agarro-o bem agarrado, saio como doido, sem mirar atrás, ganho a rua e sumo na esquina – amedrontado, tremendo, sorrindo, ditoso como uma raposa triunfante de uma capoeira!*³¹

Mesmo admitindo que não se importa com o julgamento de que não é certo roubar, que segundo Cimaldo é feita pelos que têm para uso dos que não têm, ainda assim pesou sobre o seu ato o receio de estar sendo vigiado, não só pelo medo em si em função da inexperiência como ladrão, mas pela idéia de que moralmente todos os atos que praticamos possuem uma visibilidade aos olhos dos outros, que nos julgam. Ali, naquele momento, era o que Cimaldo também buscava evitar quando enfim toma o dinheiro de olhos fechados, pois se ele não via o ato que praticava, outros também não veriam.

Mas talvez o golpe mais certo que a Rubra deu nas convicções de Cimaldo foi a sua prisão após envolver-se numa situação inusitada com uma prostituta (personagem este que retomaremos adiante) que se oferece de graça para nosso herói problemático ao sentir pena dele – calcule aí o leitor a situação de desgraça. Não está claro o que ocorre, porém eis o trecho:

Abracei-lhe o corpo escravo e macio e inclinei-me sobre toda ela, numa vertigem. Senti uma coisa quente na boca. Era carne; meus dentes cortavam-lhe os lábios. Debatia-se; gritou, flagelou-me o rosto. Seu colo estava vermelho e o olhar fuzilava-lhe de assombro.

*- Não necessito da compaixão de ninguém, miserável! – estertorei, rouco. Ouvi um barulho à porta e notei muitos olhos e muitas mãos que caíam sobre mim...*³²

Após isso, nenhum detalhe a mais sobre exatamente o que aconteceu à mulher. Ele pode apenas ter lesionado seus lábios, como diz, ou pode ter feito algo mais, como causado sua morte. O certo é que Cimaldo é preso e, embora avaliemos que a prisão nesse momento da narrativa signifique uma espécie de coroamento das atrocidades acontecidas com ele, não são narrados maiores detalhes sobre sua vida no cárcere. No entanto, temos a dimensão mais ou menos exata do que significou essa nova experiência para o plano da narrativa. Trata-se da resignação do herói diante da impossibilidade de seus desejos e convicções e mais: do reconhecimento de que estes não passavam de puro delírio. É importante trazermos aqui os trechos dessa fala resignada, certamente muito dolorosa para Cimaldo:

³¹ Ibid. p. 337-338. Grifos nossos.

³² Ibid, p. 325.

Custou-me sair [da prisão]; mas, lá um dia, por descuido ou por acaso, soltaram-me. Nenhum rancor eu trouxe; trouxe, sim, indefinida indiferença. A lima tortura o ferro e o ferro se embeleza e se amacia, a dor macera a alma e a alma se adoça e se clareia. Seria, porem, um melhorar lento ou, antes, com a resignação, o aviltamento da última caída? Não o sei nem o quero saber; já agora, nada mais tem importância para mim. Estou morto, bem morto – e a insensibilidade dos mortos é irreparável...³³

Reconhece, acima de tudo, que seu projeto de lutar e transformar a realidade era improvável para ele que, ainda mais, possuía forte mensagem messiânica, quando não se sentia o próprio arauto desse novo mundo.

No mundo que os homens desfiguraram não havia lugar para mim, como para tantos e tantos que sangram na treva: a terra pertence a alguns, o sol pertence a alguns, a espécie pertence a alguns. *Não seria com meus dedos de carne que lascaria uma fenda na muralha chinesa do possessivo*; precisava do aço e do fogo, e daqueles que, como eu, haviam ficado do lado de fora, ao relento da espoliação. Impossível, outrossim, galvanizar uma vontade de gelatina e tentar a ressurreição dos sonhos massacrados pela Rubra: oh! que dormissem, esses pobres e belos deuses, inúteis como todos os deuses, na purpura da recordação!

Eu era, de certo, o mesmo; mas, meu caráter mudara. A psicologia tem também as suas transformações isoméricas.³⁴

A ironia do personagem recai sobre si mesmo. Seu discurso continua num tom que claramente aponta para uma resignação antes não vista para o padrão de idéias de Cimaldo durante o romance. Vejamos a força que assume seus pensamentos diante da nova circunstância:

E fazia bem em render-me. Por que teimar? Via, via demais, a sanguinolenta inutilidade de viver. Resistir ao destino é dar dentadas na lua. Os papéis estão distribuídos desde antes do espetáculo, pois que desde antes do espetáculo estão distribuídos os homens. *E mania de doidos é querer troca-los, sem primeiro quebrar a peça para monta-la de novo, numa forma nova.*³⁵

Todavia, não falta o riso sobre si mesmo, o sarcasmo que também se volta contra si. Afirma Cimaldo que saiu com uma corda para se enforcar fora da cidade, mas andou “um dia inteiro e não encontrei árvore que me agradasse.”³⁶

É bem verdade que passadas essas experiências, Cimaldo descobre que não perdeu sua condição humana. Talvez fosse a missão da Rubra na sua vida: limá-lo, amaciá-lo. E esse

³³ Ibid. p. 328.

³⁴ Ibid. p. 328-329. Grifos nossos.

³⁵ Ibid. p. 329. Grifos nossos.

³⁶ Ibid. p. 330.

encontro era necessário para ambos. O contato com o mundo moderno talvez tivesse por intenção tornar nosso herói um sujeito medíocre, igual a muitos outros com quem ele trava encontros no romance. Aquelas idéias um tanto absurdas cedem lugar a um amadurecimento que proporciona um olhar crítico sobre elas. Cimaldo até pensou que a melhor coisa a se fazer agora era tornar-se mesmo um refém definitivo da Rubra e todas as vezes que fez isso, acabava descobrindo que ainda lhe restava um pequeno resquício de algo que ainda o tornava humano.

Falta-me aquela capacidade de agachamento, indispensável à bovina ventura das maiorias; *sofro de anacronismo espinhal*, moléstia incurável, repulsiva e charnejante. O piór, para um moribundo como eu, é que me despojei de tudo; até das minhas seletas coleções de quimeras.³⁷

Esse anacronismo de que fala certamente é ainda buscar manter valores num mundo que já invalidou esses valores – mas que talvez busque novos. E mesmo tendo admitido abandonar as suas quimeras, adiante Cimaldo se esforça para perder o que lhe resta de homem (mesmo assim não alcançado êxito),

Consagro-me à iniciação no esquecimento. Quando posso, bebo; bebo até cair. Se calha, jogo; jogo para perder. O essencial é aturdir-me. *Debalde: a consciência não se apaga, a memória não se extingue. Eu sou eu.*

E admiro-me:

- Como sou forte, hein?³⁸

A manutenção dessa consciência ainda o fazia sim ter desejos, mas a fé agora depositada possui uma dimensão mais concreta, onde o próprio Cimaldo se ausenta de ser um tipo de guia para os eventos que estão por vir. Nesse trecho, além de podermos ler uma das imagens de São Paulo trazidas pela subjetividade do herói (que são muitas no texto e que reservaremos adiante uma parte apenas para discuti-las), temos também um verdadeiro grito de agonia contra esse mundo:

Por toda parte, da direita e da esquerda, impelia-me o povoléu ressoante; a Paulicéa, da manhã à noite, é uma encapelada sussurração. Contemplava-a até enraivecer e bramia-lhe na cara estanhada:

- Cidades, cidades do homem, bebei o vosso gozo. Um dia, o solo estremecerá quebrado debaixo dos vossos corpos e sereis inundadas de poeira e loucura; quereis fugir e

³⁷ Ibid. p. 341. Grifos nossos.

³⁸ Ibid. p. 341-342. Grifos nossos.

jazereis acorrentadas ao abismo, impregnadas de esquecimento, inúteis como a bala cansada que caiu no campo. Sobre a vossa glória medrarão as ervas e os desdens. Nem a sombra da vossa lembrança é imortal, sabei-o; a própria terra, tão robusta e tão fecunda, será precipitada e destruída como um fruto que se desprende da árvore!³⁹

Essa fé que Cimaldo ainda possuía pode existir porque o momento em que o mundo vivia talvez proporcionasse alguma mudança real. O mundo já conhecia a Revolução Russa, e a própria União Soviética já existia em 1928. Sabemos que Allyrio tinha uma grande ligação intelectual com o marxismo, mas não temos certeza se essa adesão ideológica já se fazia presente na época em que terminou *Bolsos Vazios*.⁴⁰

A última grande metáfora presente no livro, e talvez uma das mais belas, é exatamente quando Cimaldo identifica na *noite* em que está vivendo essas últimas impressões como a *grande noite* da humanidade e dele mesmo: o instante de impasse, de indecisão, de julgamento, e que teima, como uma terrível noite, não acabar. É o que ainda o faz pensar em desistir num último instante. Mas, a condição de Homem, ainda não totalmente perdida no fim, mesmo passadas todas as angústias, gera uma reação no seu corpo e gera uma conclusão para sua alma – fechando, mesmo de maneira não completa, a sua história

Cansado, desfeito, tremendo, resto de carne cega e bruta, reentrei em casa de madrugada, subi na ponta dos pés a escada da mansarda e aí, repentinamente, atirei-me à enxerga como um fardo, sobre trapos de lençóis e de ideais, soluçando, soluçando, com saudade de mim mesmo... Mas, logo, reergui a cabeça e, surpreso, murmurei:
- Ah! ainda sei chorar... sou um homem ainda... Poderei levantar-me, poderei e então... e então... e então... Por que não esperarei o raiar do dia?
Esperei, esperei muito; os galos não cantaram. Que noite era essa? Passava da medida. Aí eu compreendi que estava na obrigação de ir ajudar os outros homens a acender o sol!⁴¹

4.4 Um romance sob duas óticas

Como dissemos anteriormente, há muitos olhares possíveis de serem lançados sobre o romance de Allyrio Meira Wanderley, sobretudo dada a importância que a obra traz no sentido de

³⁹ Ibid. p. 342-343.

⁴⁰ Ou talvez estivesse próximo. Nesse trecho, Allyrio, falando por Cimaldo, nos diz: “Do outro lado do mar, irmãos – tão tigres ou tão vermes quanto eu – despedaçavam irmãos numa batalha escarlate e infinita”. Ibid. p. 343.

⁴¹ Ibid. p. 346.

relatar uma experiência moderna na São Paulo dos anos 1920 para as novas pesquisas no campo da história e da literatura. De posse do que já construímos neste texto, com suporte do que foi dito no primeiro e segundo capítulos, é sensato afirmar que *Bolsos Vazios*, em sua grande maioria de aspectos e pelas análises sobre o romance moderno, trata-se de uma obra exemplar para estudos dessa natureza.

Existe ainda uma consideração que seria importante fazer sobre a leitura deste romance. É óbvio que qualquer pesquisador estará preocupado com aquilo que busca caso venha a se deparar com *Bolsos Vazios* e terá a chance de selecionar algo que satisfaça essa busca. Portanto, a indicação que segue agora sobre **duas possíveis leituras** de *Bolsos Vazios* serve, primeiramente, ao propósito da nossa própria pesquisa, mas também é uma sugestão de crítica literária da obra, já que de fato essas interpretações podem ser feitas ao livro de Allyrio. Vale lembrar mais uma vez que isto é feito à luz das análises presentes nos capítulos I e II dessa monografia e que retornam aqui como um tipo de leitura aplicada à obra.

4.4.1 Pesquisa de valores autênticos num mundo inautêntico

Sim, sugerimos duas leituras para *Bolsos Vazios*, duas formas de interpretá-lo que o leitor precisa estar atento, ou para concordar ou discordar de nossa sugestão. A **primeira** diz respeito a ser uma história sem dúvida alguma trágica porque narra a queda de um sujeito e seus ideais num mundo que o tolhe de todos os lados. É portanto viável dizer que um dos planos gerais do romance é essa linha mestra que vai de um ponto a outro (da vida mais ou menos estável à decadência do herói). Mas o sentido trágico não está apenas aí porque a queda do herói representa também uma espécie de aceitação do mundo estranho à sua alma. Durante toda a trama, Cimaldo sempre demonstrou ser possuidor de uma forte personalidade, assentada em sólidos princípios morais, coisa que o fez recusar de modo categórico as convenções desse mundo em nome de uma convicção própria porque, como dissemos, a sua pátria estava de algum modo assegurada. Ora, se é verdade que o romance moderno é “**uma pesquisa de valores autênticos num mundo inautêntico**”, tendo em vista o mundo *interno* da obra, como afirma Lucien Goldmann (embasado já em Lukács), eis o que é também *Bolsos Vazios*. Isso está mais claro porque o

grande sofrimento de Cimaldo é se deparar com um universo de coisas distinto do seu mas ao mesmo tempo se jogar contra esse universo à procura de pedaços, fragmentos de valores que dêem a chance de continuar acreditando em algo autêntico, a saber, um mundo centrado no respeito e valorização do humano.

Nosso herói problemático realiza essa pesquisa, não resta dúvida. Ele vai além: *tenta reconstruir sua pátria perdida dentro desse mundo inautêntico*. É o que podemos dizer quando, de certo modo, faz sempre menção a estar em contato com pessoas do Nordeste⁴² na cidade de São Paulo, numa tentativa de trazer para esse lugar estranho o seu próprio porto seguro – ao que podemos interpretar que aos olhos de Cimaldo as pessoas de sua terra natal estavam mais propensas a manter seus valores, pois cada vez que ele procura uma delas no romance parece-nos que ele busca reviver e se reanimar com as memórias do lugar e das pessoas, enfim, do seu próprio mundo para fazer frente ao ambiente de poucos valores da metrópole.

Um outro entardecer, sentava-me à porta de seu Severino, *cujos olhos só sabiam ver lembranças*, e falávamos do nosso sertão redoirado de canícula e de saudade. Cansa-me esta cidade de ferro e de bruma, com semi-homens algemados de cobiças e de um eterno ululo, como a tempestade. Crucia-me a nostalgia do verde barro natal com seu sol fabuloso, e coles cheios de relâmpagos, e folhas cheias de perfumes, e águas cheias de músicas. Amo aquele recanto do mundo, desprezado e ameno, a procissão azul das suas montanhas, o seu rio caduco e verdoengo, a igreja de cal, e casas que dormem pelas barrancas como um rebanho de ovelhas brancas, ao luar.⁴³

A busca não se restringe apenas às memórias da terra natal, mas a uma sensibilidade, uma sinestesia do lugar. A presença dessas pessoas como seu Severino (um senhor cego) proporciona a Cimaldo um pequeno conforto pois, para ele, essas seriam as únicas pessoas que lhe entendiam, cujas dores provinham do mesmo ponto comum, a saber, a incongruência com a vida em São Paulo. Vemos isso noutro momento em que Cimaldo visita-o e, naquele instante, cai

⁴² São vários os momentos em que Cimaldo afirma ser do Nordeste, mesmo à revelia de quando lhe perguntam se ele é do Norte. “Meu coração nordestino é tão da terra, que parece de terra”. Ibid. p. 222. Ou ainda, noutro momento em que Cimaldo busca emprego num jornal e o seguinte diálogo é travado entre o empregador e ele:

“ – É de São Paulo mesmo?

- Sou do Nordeste.

- E no Nordeste há brancos?

- Há brancos.

- Pensei que fôssem todos... tostados, por lá!

- Há brancos.

- Ah, do Nordeste! Da terra da miséria, não?

- É; da miséria e do talento...” Ibid. p. 118.

⁴³ Ibid. p. 53. Grifos nossos.

uma tempestade, ao que seu Severino pondera: “Agora, espere que passe; *o senhor não está ao desamparo...*”.⁴⁴ E este amparo continua não apenas no abrigo oferecido contra a chuva, mas em mais uma vez na presença de um pedaço pequeno reconfortante de sua pátria ali naquela casa, representado pelo som da viola:

[Seu Severino] Tomou de um canto o saco de flanela, onde guardava o seu instrumento, e começou a tocar. De chôfre, a chuva deixou de viver; mas a música, triste, triste, naquela casa triste... Demoro. Escuto. E penso, enevoadamente, na minha solidão. Vejo corações imantados, que se procuram e se reúnem, e se vão pela vida em fora, cantando, cantando. Eu, apenas, que espero o amor, espero-o em vão; sou uma sombra que sonha, sou uma sombra que sofre. O cego, oculto na penumbra, tange, tange; a alma doce da viola enche a sala; bebo-lhe a melodia e parece que adormeço, inebriado de um aroma sonoro.⁴⁵

Ainda há outros nordestinos que servem de referência e que nos auxiliam na idéia de que Cimaldo depositava grande fé de que essas pessoas tinham como que por natureza um caráter puro e a quem ele poderia sempre recorrer. No episódio da expulsão do nosso herói problemático da sua pensão, por falta de pagamento, é a pessoas do Nordeste que Cimaldo conhece em São Paulo que ele procura para que o ajudem quando se encontra sem lugar onde possa sequer dormir.

Passei em revista albergues, conhecidos, amigos e nenhum, que me lembrasse, me dava a certeza de um amparo nessa hora gotejante de fel.

[...]

A palavra [guarda-civil] trouxera-me à memória um conterrâneo meu, Aristeu Ferreira, pouco idoso, então guarda-civil na Paulicéa. Sabia que morava numa água-furtada, lá para a rua Conselheiro Nebias, e que trabalhava no serviço de rádio da polícia, na Central. Mais nada.⁴⁶

Infelizmente, Aristeu não se encontrava, e pela exigência de um lusitano que era o dono da casa, Cimaldo não pôde ficar ali. Todavia, a insistência não o fez desistir de nessa mesma noite buscar ainda outro nordestino:

Era mais de uma hora da madrugada, quando descí a rua das Palmeiras, rumo à Avenida Angélica; lá em cima, numa travessa onde os bondes dobram para a Consolação, havia uma garagem. Pertencia a um pernambucano, o Araujo. Subo a pé – tei! tei! tei! – curvado, as mãos nos bolsos, o chapéu acabanado, encharcados os sapatos. E a neblina

⁴⁴ Ibid. p. 106. Grifos nossos.

⁴⁵ Ibid. p. 106-107.

⁴⁶ Ibid. p. 288.

rola, unida e gelada, como uma inundação de agulhas. Chego, finalmente; chego morto dentro das calças.⁴⁷

Nas duas situações não se encontravam os sujeitos amigos de Cimaldo e tanto numa como noutra os homens que ele encontrara não permitiram, mesmo tendo explicado que os conhecia e que eram conterrâneos do Nordeste, que o suplicante ficasse. Eram estranhos que barravam essa relação direta entre pessoas que se identificavam, ou pelo menos era o que Allyrio queria passar, com um laço comum de origem. Pela manhã Cimaldo encontrou Aristeu Ferreira que o acolheu, já que o problema do pernoite não era o único, pois seria o primeiro de muitos caso não conseguisse se estabelecer em algum lugar. Aristeu se viu na obrigação de ajudá-lo porque era amigo do pai de Cimaldo e, segundo sua própria fala, “mais devia meu pai ao seu pai!”⁴⁸.

Outro episódio sem dúvida contundente que demonstra a afinidade do protagonista pelo laço da origem nordestina, como dissemos, em direta associação dessa característica com a existência e preservação de valores autênticos, é quando Cimaldo encontra a prostituta que, de acordo com o que resumimos acima, se oferece a ele de graça por pena, ao vê-lo na situação em que estava e que, num rompante de ira por entender que a mulher se dava por caridade, ataca-a (com a descrição mais clara de que a feriu mordendo-lhe os lábios ferozmente). Esse encontro ocorre num momento da narrativa em que Cimaldo, desacreditado de seus ideais, logo ele que tinha uma mensagem e uma postura de apelo moralista e inabalável, já havia cedido aos vícios do jogo e da bebida, indo por conta própria à procura de uma mulher:

Entre num alcouce, próximo ao largo do Paisandú, em procura de qualquer corpo prestável e barato. Na Suburra não há deleite; há apenas catarse. Tocou a sorte uma figurinha alva e longa; parecia uma garça, esbelta, suave e rainha, ao caminhar. Preparava a carona; subitamente, no corredor, arrependi-me e falei assim:

- Não; não vou mais!

Perguntou, emudeci; insistiu, relutei. Expliquei-me finalmente, de golpe, num sussurro rápido:

- Não tenho dinheiro, criatura!

Fitou-me com demora e com interesse. Meu olhar era triste, minha voz era triste, minha alma era triste como a noite.

Depois ciciou:

- Não faz mal; venha!

E eu fui com o coração cheio de melancolia e de ternura. Aquela mulher era uma pedrinha branca na minha senda negra.⁴⁹

⁴⁷ Ibid. p. 289-290.

⁴⁸ Ibid. p. 293.

⁴⁹ Ibid. p. 324. 325.

Mesmo tendo reconhecido que nada de valoroso iria encontrar, no sentido de que sem dinheiro não poderia ter uma prostituta deleitosa e também, estando onde estava, não era um lugar apropriado para encontrar valores autênticos, ironicamente acontece o contrário. Cimaldo indica que além de se engrajar pela mulher encontra nela algo mais que o atraiu, que o faz inclusive descrevê-la, num tom que chega a beirar o cômico, como uma rainha. Mais: faz com que ele desista da idéia inicial de procurar um corpo barato e prestável e sente ternura por ela a ponto de estimá-la e muito. Ora, ela que o olhou também com interesse reconheceu algo em Cimaldo, esse mesmo algo que ele viu nela e que fica claro e elucidado tudo:

*Cearense. Contou-me em duas palavras a sua banal existência de vítima. Conhecera as soberanias da sua carne atraente e as humilhações da sua carne fatigada. Os seios se lhe estiolavam aos azares da venalidade mas nos olhos, violentamente escuros, ardia-lhe ainda invencido pudor. Por isto, agradava...*⁵⁰

Fica ainda mais evidente que Cimaldo traça essa associação entre os valores que ele e que outros da mesma situação atual possuem com a origem comum. O que lhe chamara atenção desde o começo, quando encontrou a prostituta, essa coisa inominada que ele viu nela, não era outra coisa senão essa identidade aproximadora que impulsiona nosso herói a tentar reconstruir dentro desse mundo inautêntico uma nova pátria. Veja que mesmo tendo passado por todas as coisas que passou, a prostituta mantinha, de forma ardente um “invencido pudor” e este era o motivo que agradou a Cimaldo desde o princípio. Logo à frente, nosso herói sugere num tom ainda mais trágico, quando já está em momento íntimo com ela, que “Gosto de ti, seriamente; queres morrer comigo?”, ao que a prostituta responde, para surpresa do leitor: “Quero; morrer é a minha única ilusão”.⁵¹

É possível interpretar que a crença depositada por Cimaldo nas pessoas nordestinas em São Paulo seja uma espécie de ingenuidade romântica, assim como buscar manter este elo com a pátria perdida entre esta mesma gente. Ora, não havia nenhuma segurança de que tais nordestinos pudessem conservar sua moralidade depois do convívio neste nova realidade e o ideal quixotesco, em querer resguardar pedaços dessa pátria que lhe alentassem na metrópole, pode ser entendido

⁵⁰ Ibid. p. 325. Grifos nossos.

⁵¹ Ibid. p. 325-326.

como uma maneira última de se conservar puro de ideais e também como uma característica do *anticapitalismo romântico* presente na obra.

De outra natureza eram os códigos e os valores da cidade moderna e daqueles que vivem nela e o conflito entre esse mundo e a alma de Cimaldo seria inevitável, pois cada vez que nosso herói sai em busca da autenticidade das coisas só encontra a brutalidade do universo regido pela necessidade. Homens que se vendem por qualquer preço, jornalistas que criam escândalos para vender mais e ganharem fama, entre tantas chagas que aos olhos contemplativos e desolados de Cimaldo eram como doenças. Mas estes eram os códigos reais. A regra está na fala de André Goivo, quando diz que é a necessidade que o obriga a ser servil. Para aqueles que compreendem a linguagem moderna da cidade, não há alternativa senão comunicar-se da maneira como são obrigados. Certas vergonhas ou certos pudores, quando confrontados com os novos costumes da cidade, parecem extremamente inúteis. Um dos personagens, Cristovão Dourado, quando criticado por não possuir mais o pudor (metaforizado como a “tinta de sangue que se usa na cara”) que ruboriza o rosto de alguém ao praticar um ato imoral, afirma que o pudor “Não se usa mais; hoje, anda em voga o carmim... é um ótimo sucedâneo do pejo. Estamos no século das luzes!”⁵².

Por todos os lados, é esse contraste que nosso herói enxerga. Outro personagem que surge na trama é um bêbado de sarjeta chamado Horácio Coronel, com o nome e título invertidos para “dignificar” de maneira irônica sua situação presente, pois no passado, quando era rico, próspero, se chamava coronel Horácio. Perdeu tudo o que tinha jogando e agora seu destino é a bebida. Pois quando inquirido sobre ter pudor, eis o que responde Horácio Coronel:

O pudor, a vida o roeu; a vida é um rato do tamanho do mundo. E o pudor enche barriga? São Copo, pelo menos, é santo esquecedor! É isso, está ouvindo? é a vontade de Deus. Se Ele mascasse lá consigo: “Basta, sujo!” eu, cá em baixo, obedeceria sem me sentir; porém Ele se cala, Ele se cala eternamente, é as coisas vão de melhor a melhor... Não se iludam, não se iludam: Deus se esqueceu dos homens!⁵³

Além da eliminação do pudor, existe em *Bolsos Vazios* uma forte presença de um mundo dessacralizado, a começar, por exemplo, pelo próprio Cimaldo. Ainda nesta fala de Horácio Coronel podemos ver que ele ironiza a sacralidade ao chamar a cachaça de São Copo. Numa fala um pouco anterior a esta, é o que ele insiste em dizer quando perguntado pelo motivo

⁵² Ibid. p. 129.

⁵³ Ibid. p. 38.

de beber, pois bebe “Porque posso, - retrucou-lhe Horácio. – No começo, tinha medo e pedia ajuda a Deus; mas, que é Deus ao lado da pinga? – E fazendo um círculo com o polegar e o indicador da mão direita: - É zero!”⁵⁴. No caso de Cimaldo, essa dessacralização se reveste pela sua postura de ateu convicto (embora ele nunca declare abertamente pela palavra “ateu”), já que suas investidas contra Deus são mordazes e, além disso, crê Cimaldo que Deus é uma entidade superada e que precisa ser vencida para que os homens das novas gerações possam se sentir acima de qualquer tipo de moral arraigada da figura divina cristã. Todavia, a relação que este mantém com o sagrado ainda é dúbia, pois ainda que fale abertamente que consegue dispensar a crença em Deus, age em alguns instantes do romance de forma estranha, como por exemplo ao receber o telegrama da família onde se dizia dos problemas financeiros e de saúde de alguns familiares. Cimaldo aqui se comporta contra a sua descrença na fé religiosa:

De chôfre, não sei como, lembra-me Deus... Entro correndo numa igreja, com o coração tão cheio de fé que me pesa no peito como um saco de chumbo; entro, rezo, rezo desesperadamente, rezo de corpo e alma, e saio com a certeza de um prodígio, e tomo o número do primeiro automóvel que vejo, e jogo os poucos tostões que me tinham na algibeira – mas jogo com febre, com febre alta, as mãos crispadas em garras, as têmporas latejando num furor de marteladas.⁵⁵

Semelhante atitude não vemos adiante, quando Cimaldo blasfema contra Deus. Afirma que Deus teria se corrompido por haver se tornado poderoso demais.

- Está velho, Deus! – dizia. – Deus está podre!

Cem vezes enlodacei-o de desprezo; repetia-lhe no nariz que enriquecera, que engordara, que o uso e o abuso da autoridade lhe embotara as faculdades e lhe estragara os atributos.

Nunca me deu atenção; seria, realmente, olímpico... se não fôsse, apenas, a poeira erguida pelo assombro dos homens que nasciam.⁵⁶

Noutra ocasião em que entra novamente numa igreja, não o faz mais para rezar nem para num apelo desesperador obter sorte para ganhar algo no jogo, mas sim para troçar da imagem de Cristo na cruz. Cimaldo esperou que todos saíssem da igreja à noite e porque

⁵⁴ Ibid. p. 37.

⁵⁵ Ibid. p. 151.

⁵⁶ Ibid. p. 260.

conseguiu se esconder, permaneceu no lugar. Quando estavam sós, Cimaldo quis “ajustar contas” com Jesus Cristo:

- Como vais, meu velho? Sempre crucificado, hem? A vida é isto: ontem, arrancava os outros do túmulo; hoje, não arrancas a tua mão de uma tábua! A morte não é nada; um prego é um prego, não? Mas, estão-te enganando, nem pareces judeu! *Não vês que os ouros são para os teus empresários?* A ti, tocam-te muito mal os plaquês! Tu cheiras a fumo de caçoula. *Eles bebem o vinho do cálice! E enquanto de noite vão dormir em boas camas, aqui te deixam de braços escancarados, estatelado num pau, de penitência!* Quando é que, enfim, abrirás esses teus olhos tracomatosos, ó deus infeliz dos cristãos?⁵⁷

Como se vê, afirma que Jesus inclusive é enganado pelos que instituíram a sua igreja e o usam agora para conseguir benefícios e ele, Cristo, precisa ficar em estado de permanente penitência para manter a imagem. Cimaldo ainda vai mais longe: “Aproximei-me mais; veio-me uma doida vontade de cuspir-lhe na face caxética. Ali estava, ao alcance de minha irrisão, o que penara para que sorrissemos, o que morrera para que vivessemos.” Mas acontece algo estranho quando de repente uma chama das que iluminavam o altar de repente cresceu e iluminou com mais intensidade a figura de Cristo, e diante da proximidade entre os dois, Cimaldo contemplou uma figura dolorosa e humana de Jesus, em triste contraste com o riso do nosso blasfemador:

Ele opôs de relance, ao meu rancor que ria, a sua carne mole de mortal, a perdida aflição do seu destino, a sua doçura destruidora...

Não sei se delirava; mas, vi os seus lábios usados mexerem-se, vi iluminarem-se os seus olhos purulentos e doloridos.⁵⁸

A grande pergunta feita por todas as situações pelas quais passava Cimaldo era: por que ainda manter seus valores? Afora algumas pessoas com quem tinha contato direto e que possuíam os códigos de valor semelhantes aos seus, todas as outras não se importavam mais com os pudores, pois queriam apenas encarar a “lei da necessidade” friamente. Não adiantaria se Cimaldo fosse um sujeito inteligente e honesto pois em relação aos seus, os valores modernos eram invertidos⁵⁹ e ser inteligente agora significava ser esperto. A mãe de Diola, uma jovem garota que se apaixonou por Cimaldo, mas cujo romance nunca se concretiza, temendo pela filha e

⁵⁷ Ibid. p. 261-262. Grifos nossos.

⁵⁸ Ibid. p. 262.

⁵⁹ E de certo modo aqui a figura quixotesca de Cimaldo pode ser comparada, nas devidas proporções, ao Príncipe Míchkin, de *O Idiota*, de Dostoiévski.

pelo futuro nem um pouco agradável aos seus olhos ao lado de Cimaldo, adverte sobre a capacidade e a inteligência dele:

- Ah! inteligente, inteligente! De que serve ser inteligente? Homem inteligente não presta pra marido; morre de fome, pra ter uma estátua daí a cem anos! É isto. Eu não aprovo semelhante casamento; minha filha precisa casar com outra ciosa e não com inteligências! É bonita, é nova e bem pode arranjar partidos muito superiores! Vou levá-la para Poços de Caldas; lá há de sobra fazendeiros ricos, jovens, tolos... Esses é que são os bons maridos e não um sujeito que nunca deu um presente à namorada; trazem as mulheres na seda, com carro à porta, teatros à vontade, amas estrangeiras...⁶⁰

Mas provavelmente o momento em que a clareza desse confronto se mostra melhor é quando Cimaldo, dentro das desgraças acumuladas e que o fazem aceitar qualquer coisa para ganhar um dinheiro para manter-se e para ajudar sua família, vai visitar um rico coronel que, através de informações que recebeu a respeito da qualidade de nosso herói como escritor, o convida para um trabalho novo. Depositava nesse encontro todas as esperanças renovadas pela proposta que iria ouvir. O coronel Batinga, é seu nome, o recebe e diz ter obtido boas informações repassadas de um amigo jornalista a respeito de Cimaldo e diz que deseja que este lhe faça um trabalho particular e de importância. O que nosso protagonista precisa fazer é

- ... o seguinte: tenciono fundar pequena publicação, semanal ou quinzenal, para cuidar de uns tantos casos que... Não sei se me faço compreender; no comércio, na sociedade, na política sucedem coisas que... Enfim, o senhor não ignora e é bastante perspicaz... Quero explorar estes fatos; tenho interesse nisso. Fornecerei dados mas, absolutamente, não aparecerei!⁶¹

Claro que o herói ensimesmado entendia o que se passava, sabia das intenções do velho coronel, mas se conteve para ver até onde iria a posição do homem. Cimaldo pergunta se o que deseja é um pasquim, e o outro responde que não seria exatamente um pasquim. “Será, antes, um panfleto; uma folha independente, altaneira e vibrante, de crítica pesada...”. Reconhecendo a condição de testa-de-ferro que lhe restaria nessa proposta, ele diz aceitá-la com a única condição de que essa transação entre os dois fosse exposta no primeiro número da publicação. O coronel se indigna com a atitude, ao que Cimaldo põe-se de pé em postura de impor-se respeito e diz: “Olhe bem para minha cara... Estou com fome, coronel; mas, sou um homem!”.⁶² Surpreendentemente,

⁶⁰ WANDERLEY, op. cit. p. 301.

⁶¹ Ibid. 278.

⁶² Ibid. p. 279.

a conclusão a que chega Cimaldo – e ele vendo a si mesmo em situação muito complicada – era de que ainda não perdera totalmente seu valor, mas que mesmo assim, talvez já não soubesse de que, enfim, servia o valor próprio: “Era um homem ainda – e para que?”.⁶³ Mais tarde, já nos seus momentos de reflexão resignada, a clareza de como se comportava a imprensa já não deixaria mais dúvidas de que para quem tinha desejos de fazer algo devidamente positivo, o lugar certamente para se estar não era aquele.

Os jornais berravam altruismos e solidariedades; fui a eles, implorei-lhes um lugar; deram-me lama ou não me deram nada. Hoje, compreendo que a imprensa é uma indústria, como a tecelagem e o lenocínio; há negociantes de opinião, como há negociantes de ópio e de toucinho. O programa é uma função da gerência. É natural: seu fim é render...⁶⁴

Não seria prudente afirmar, porém, que em pelo menos algum aspecto o novo não criou interesse na alma de Cimaldo. A sociedade do capital liberta algumas amarras das forças sociais de produção, antes impedidas por certos padrões morais; e nesse ponto a participação da mulher na divisão social do trabalho no universo burguês moderno opera uma revolução comportamental sem precedentes. No entanto, convivendo ainda no mesmo espaço de transformações, vemos tipos femininos afastados desse novo modelo. No romance *Bolsos Vazios*, as personagens mulheres com quem Cimaldo se depara apresentam essa distinção. Anita, é uma jovem descrita como meiga, pueril, inocente, frágil; Musa e Diola (mas principalmente Musa) partilham da mesma sorte, pois se qualificam como essas novas mulheres moldadas dentro dos novos valores em ascensão na sociedade paulista e industrial e são descritas como mulheres perspicazes, inteligentes, decididas sobre o que fazer com suas vidas, e com uma dose de *atrevidimento* encantador aos olhos de Cimaldo. Ambos os tipos despertam uma paixão contraditória na alma do nosso distinto herói, que faz com que oscile ora para um lado, ora para o outro. Todavia, talvez pela proximidade com o tipo de mulher ao qual Cimaldo foi romanticamente educado para gostar, sua tendência maior tenha sido por Anita; mas Musa e Diola o espantavam com a forma *atrevida*, inteligente, madura de lidar com as coisas, pois eram mulheres muito diferentes do jeito da romântica Anita – e dizemos *romântica* porque a relação que Cimaldo mantém com ela é de uma admiração idealista. Os contrastes podem ser melhor observados em dois momentos muito

⁶³ Ibid. p. 280.

⁶⁴ Ibid. p. 335.

próximos: o primeiro, quando Musa visita seu amigo, enquanto este trabalhava escrevendo, durante a madrugada e ali conversa longamente com ele a sós:

De outra [vez], Musa é que me interrompeu, e a horas mortas [...]; muito alegre, e maviosa, tamborilou com os dedos na vidraça, saltou a janela e sentou-se na minha cama, à vontade, defronte de mim.

[...]

- Não tem sono? – E de improviso, sem esperar resposta, prorrompeu: Você é o tipo mais curioso que já vi. Sua linguagem de poeta, os olhos distraídos, esses trajos desleixados, a barba sempre em atraso, e os dentes mais alvos que os de toda gente... tudo isso... tudo isso é... exquisito, Cimaldo!⁶⁵

Musa é órfã de pai e mora sozinha na capital do Estado na mesma pensão de Cimaldo e é professora. Sua situação, por ter alguma semelhança com a do amigo, gera uma proximidade ao ponto de Musa poder compreender melhor a situação dele, que não deixa de causar certo transtorno a Cimaldo pois, curioso, pergunta a Musa se ele não a assusta, ao que ela responde: “Fora de brincadeira, - tornou, - tenho medo de você; mas só interessa o homem que faz medo. Basta olhar para a gente, para dar um arrepio. *Eu sempre gostei de lidar com fogo!*”⁶⁶. Quando se despede de Cimaldo, eis o que ela faz: “Inopinadamente, atirou-me uma tapinha ao rosto e fugiu para o seu quarto, rindo como uma criança cristalina e travessa.”⁶⁷

O segundo momento é um encontro com Anita. De outra natureza, Anita é uma jovem com quem nosso herói jamais teria um encontro a sós e ainda mais no quarto dele. Observe-se a maneira romântica e idealizadora com que Cimaldo a caracteriza:

- Sim, o culpado fui eu; que poderia um bambú esperar de um astro?... Senhor! serei sempre sozinho no mundo? Para onde levanto o olhar ou estendo a mão há o mesmo recuo; os corações me fogem, como os frutos vermelhos que o vento erguesse com os galhos... Criatura assim, existe uma só: é ela. E ela está tão alto, tão alto! E ela está tão longe de mim!⁶⁸

A forma de ser de Anita é completamente outra. Se Musa invade na madrugada o quarto de Cimaldo pela janela, Anita se encontra com ele na presença da irmã e num local público⁶⁹, com a companheira sempre a vigiar o horário, a ponto de para pôr fim na conversa ao argumentar

⁶⁵ Ibid. p. 136.

⁶⁶ Ibid. p. 137. Grifos nossos.

⁶⁷ Ibid. p. 139.

⁶⁸ Ibid. 142.

⁶⁹ “Finalmente, falara a Anita, em companhia da irmã, um corpo perfeito como uma maçã perfeita, na alameda de plátanos na praça da República”. Ibid. p. 142.

“– Vamos, Anita; você sabe como é papai...”. E para concluir, observemos que Musa, que dá um tapinha no rosto de Cimaldo, está distante de Anita, de quem ele se despede com sua mão sobre a mão da jovem.⁷⁰

Vemos que as mais variegadas experiências de um indivíduo com sua alma repleta de valorações e que se depara com um mundo estranho resultam em algo realmente muito angustiante e traumático, já que consiste em tipos de situação-limite. Os fatos sucedidos somente tencionavam burilar, limar a alma de Cimaldo, adequá-la a um novo sistema de valores exigido para essa nova situação histórica. Não adiantaria moralismo, nobreza de idéias ou de ações – de fato imperava a lei da necessidade, não importando que meios eram necessários para lograr os fins.

Dessacralização, inversão de valores, enfim, tantas outras características norteiam o universo do capitalismo e da modernidade, e essas adjetivações são encontradas em muitos outros textos, como é o caso de um tango composto por Enrique Santos Discépolo, intitulado *Cambalache*, e que associa diretamente o século XX a uma grande confusão, uma bagunça, uma destruição de valores e de posições que confunde a todos participantes que ocupam algum lugar, um papel, que se deva cumprir. Já não existe distinção formal estabelecida, a boa moral já não é mais privilégio de uma classe, de uma linhagem de nascimento familiar ou fruto de educação, como tampouco a falta de valores não pertence apenas à plebe, aos miseráveis: tudo está mesclado, sem que haja sequer condições de identificar quem é quem. Segundo Sergio A. Pujol, este tango do poeta e compositor argentino acabou aparecendo no livro de Pierre Vidal-Naquet, *Les assassins de la mémoire*, um estudo sobre o revisionismo neonazista na Europa contemporânea, e sem dúvida alguma foi uma das descrições que melhor serviu ao autor de denúncia para falar da questão.⁷¹ Já não há nada que force um indivíduo, segundo o tango, a ser “direito” ou “traidor”, pois a lógica da necessidade invocada por alguns personagens de *Bolsos Vazios* impele que se faça qualquer coisa e, ainda de acordo com a canção, “quem não chora não mama//e quem não rouba é um imbecil”. Não há nada sagrado, tudo está aí para ser profanado e se dispensa a moral ou bons costumes; ser bom é ser mal ou ser mal é ser bom – não importa como queira interpretar, desde que se tire algum proveito. O século XX convida todos a perderem qualquer áurea de nobreza, e as situações pedem que percamos pudores pelas distinções, pois elas

⁷⁰ Ibid. p. 144.

⁷¹ PUJOL, Sergio A. La filosofía em moneditas. In: <http://www.todotango.com/spanish/creadores/sdiscepolo.html> Acessado em: 25/08/2007.

não mais existem, e nos posicionemos ao lado de um ladrão, de um professor, de alguém que tira a vida ou de alguém que zela por ela, afinal, para Discépolo, tudo dá no mesmo: “Não penses mais//Senta-te ao lado//Que a ninguém importa se nasceste honrado”.⁷² Nota-se que é uma leitura pessimista do mundo, ao mesmo tempo irônica e até mesmo contemplativa, já que nada pode ser feito para que se mude alguma coisa. É possível afirmar que Cimaldo também lançou sobre sua vida esse olhar fatalista e cômico, um riso sobre suas desgraças e, diante do que vimos e pensamos com apoio de nossas leituras no romance de Allyrio Meira Wanderley, certamente Cimaldo concordaria com Enrique Santos Discépolo dando-lhe um riso cínico, mas aprovador, ao ouvir *Cambalache*, essa ode às avessas ao Século XX.

4.4.2. Um debate sobre arte e política de seu tempo

Já outra maneira de se ler *Bolsos Vazios* é pela abordagem que o romance faz sobre questões pendentes para sua época, questões sobre as artes, a intelectualidade e a política que, como sabemos, também atravessavam momentos de mudanças significativas. Sobre o comportamento artístico e intelectual, basta termos em mente que os modernistas de São Paulo ainda respiravam as euforias de há 6 anos, quando inauguraram a Semana de Arte Moderna, e é possível que boa parte das idéias deles ecoassem na obra de Allyrio Meira ao nível da discussão intelectual dentro do conteúdo do livro.

Cimaldo possui dois amigos que, para efeito de trazer o debate constante sobre as idéias de artes e dos papéis dos intelectuais na sociedade em desenvolvimento, de certo modo tipificavam certos sujeitos envolvidos nessas causas. A grande maioria das conversas surgidas dos encontros entre os três girava em torno das preocupações com o novo fazer artístico nacional. Eis uma apresentação dos dois principais personagens com quem ele dialoga sobre arte durante a narrativa. Percebemos ainda a maneira como eles buscavam se separar do mundo para, em paz, à revelia das loucuras da cidade, poder discutir seus temas tão caros:

⁷² DISCÉPOLO, Enrique Santos. In: <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=154> Acessado em 25/08/2007.

Cristovão Dourado, paulista e moreno, e Carmelo Verpetti, pintor de quatro lustros, eram as minhas camaradagens. Dias inteiros, no terraço da pensão, de relações cortadas com o mundo e esquecidos da espantosa realidade da vida, devaneávamos a todo pano ou escutávamos a tagarelice estentórea dos altofalantes. Desprezávamos a loucura ecumênica; só nos interessava a existência em côr das telas, a conquista do mármore selvagem ou o desabrochar das estrofes de chama e de anil.⁷³

Cristovão Dourado era o tipo do escritor medíocre, ou do escritor muito em voga na época: publica algumas coisas, ganha um elogio indevido ou outro, e se sente um grande literato. A descrição de Cimaldo é sempre carregada de muito sarcasmo:

Tinha o seu valorzinho, o Dourado. Estudára gramática um mês e tanto, e não emburrecera inteiramente. Publicara alguns versos e contos, ganga grossa e pouco ouro; daí, perderem-no os colegas. Saciado de elogios, foi mais uma promessa crônica, gênio latente e consagrado, a atravancar-nos as confeitarias e a literatura.⁷⁴

Carmelo Verpetti era pintor. De certo modo, padecia do mesmo problema de Cimaldo, pois queria criar algo novo, mas se sentia impedido por não encontrar um meio de se expressar como desejava. Trabalhava ainda com uma pintura medíocre, na opinião do amigo. Para seu sustento, trabalhava pintando qualquer coisa.

O caso de Cimaldo era mais estranho. Sua posição entre os dois amigos nos diálogos era sempre de mediar as concepções que cada um possuía e aplicava à sua arte, opinando a partir de suas próprias idéias de arte, fazendo críticas a um e a outro. Somado a isso, temos também que Cimaldo fazia severas observações no tocante às artes nacionais. Todavia, ele não produzia nada, o que gerava conflito entre ele e Dourado que se julgava um escritor por ter publicado algo e já se considerar parte da literatura, ao que Cimaldo advertia: “- A literatura, dita brasileira, lembra uma literatura, como uma melancia lembra uma montanha...”⁷⁵. Fica claro que não era possível a Dourado fazer parte da literatura nacional daquele momento porque esta não possuía definição, caráter próprio, ou estilo. Para Cimaldo a literatura brasileira, assim como outras artes, permanecia aberta e ainda por fazer, fato este que dificultaria a Dourado ou a qualquer outro afirmar que fazia parte dela. Quando queria se referir ao fato e aos motivos de não ter publicado ainda algo, mas ao mesmo tempo para atacar Dourado – e por analogia, todos os tipos semelhantes ao amigo – dizia: “- Alguns têm vivacidade, improvisam, e é muito; outros têm

⁷³ WANDERLEY, op. cit p. 10.

⁷⁴ Ibid. p. 10.

⁷⁵ Ibid. p. 11.

paciência, elaboram, e é mais”. É possível que Cimaldo olhasse de maneira estranha os rompantes do modernismo brasileiro. Ele não se refere claramente ao movimento, mas deixa algumas pistas. Ora, nesse último trecho, afirma que tem objetivos maiores numa criação que demande mais paciência e tempo, mas que resulte em algo mais importante. Não adiantaria cair nos gostos da *literatura panfletária*, tão propagada naquele momento, uma arte que vivia de promessas nos jornais, anunciando revoluções nas maneiras de expressão e que terminava não produzindo algo significativo. Cimaldo se nega a participar dessa conjuntura quando perguntado sobre um romance que vinha anunciando há algum tempo:

- Para começar pelo *canibalismo gramatical desta época de folhetos*? Aprendo antes; depois, não me confundirei com os abutres do idioma. Quero nascer mestre. Aquí, ou se escreve demais ou se escreve de menos, pára-se na estréa ou produz-se às arrobas; daí, sermos atrofiados ou efêmeros.⁷⁶

A posição de Cimaldo é curiosa porque ele se mantém refratário dessa literatura em função, mais uma vez, de um sentimento de missão, com a idéia de que a produção literária que ele prepara terá uma grande relevância para aquele momento. Dourado jamais concordaria, porque o que importava para ele era estar produzindo qualquer coisa, pois se fosse se ocupar com a perfeição, nada conseguiria:

- A arte se basta, Cristovão; é o que tem de comum com o sol.
 - Para mim, o essencial é o aplauso.
 Isso me irritou até à medula; gritei:
 - Afinal, não me espantam os progressos da imbecilidade humana!
 - Não se briga por opiniões, - interveio Verpetti.
 - Por opiniões é que se briga!
 - Tolices...
 - Mas, não é? Os nossos poetas, em regra com a olímpica vocação da albarda, são uns autômatos versejantes. E, cantar sem mentir, não é mentir a cantar?
 - A sinceridade faz o justo, Cimaldo; o artista, não. É necessário pôr mais alguma coisa...
 - A inspiração? – indaguei, suspenso.
 - A habilidade! – retrucou, sorrindo.⁷⁷

⁷⁶ Ibid. p. 12. Se a própria literatura do momento não possuía definição, muito provavelmente parte da culpa disso era debitada à crítica literária e ao público, estes também, segundo Cimaldo, sem uma definição clara naquele instante. Crítica e público são elementos essenciais na caracterização e na escolha de um determinado estilo e gosto literários. Mas de acordo com Cimaldo: “– Isso, entre nós, ainda é mitologia... E, por cima, também se admira por contágio ou por sugestão; donde a vitalidade das famas de cobre!”. Ibid. p. 13.

⁷⁷ Ibid. p. 13.

As orientações de Cimaldo aos dois amigos são peculiares: tratam de indicações a respeito de uma nova expressividade preocupada com o momento que eles vivem e deixam entrever uma série de idéias modernas sobre a arte.

- Os nossos artistas são só olhos, – comentava com Dourado. – Num quadro ou num livro, obceca-nos a luz. Somos, literatos ou pintores, idólatras da côr. Por isso, não ultrapassamos da paisagem e da descrição. – E concluía: - Além do olhar, porem, é indispensável interessar a alma...⁷⁸

Para Cimaldo, as transformações modernas precisavam ser sentidas por uma nova expressão, mas que de certo modo não deveria abdicar do cuidado e do bom manejo de uma arte segura e não criada pelo desejo intempestivo da inovação vazia. Mas estava mais que claro que era preciso surgir algo novo, digno de captar com senso de profundidade aquilo que, segundo Cimaldo, ocorria entre os homens. Essa arte descritiva, que escraviza a percepção pela cor e gera uma visão bucólica, distante das transformações ocorridas pelas novas formas de sensibilidade no mundo urbano e moderno, precisava ser superada em nome de um alcance maior na expressividade artística:

- Sim; repare. As exposições verdejam. Fora daí, é a chata natureza morta, uma cabana de sapé, um pangaré ou um caipira, um carro de boi às ave-marias, um barco de caiçaras nas marinhas...

- Que procurar, então?

- Cristovão, basta de práias e de ranchos, de matas e de tardes, de portões e de batéis, de azêmulas com caçuás, de molambos, de montanhas azul-celestes e de modestos abismos ornados de samambáias e cachoeiras; nada de parar, por favor, nos tabaréus de Fulano, nas caçarolas de Sicrano ou nas selvas de Beltrano, cheias de tapires, lianas, tacapes e absurdos. Há homens na terra; há sofrimentos e aspirações entre os homens. Um crepúsculo nos envolve e enche o crepúsculo o estridor de uma luta que começou com a história. Depois, as massas: não existem? não ascendem? Em suma, fazer sentir e fazer pensar também!⁷⁹

A arte que Cimaldo prega é, sem dúvida, uma arte que busque também engajamento, e esta sugestão encontrará acolhida mais receptiva na mente de Carmelo Verpetti cujas intenções se modificavam conforme havia esse debate de idéias, ao ponto de causar uma enorme perturbação na alma do pintor. Para ambos, as dificuldades em vencer tabus na criação era a grande causa de possuírem uma visão pessimista sobre seus futuros como artistas, mesmo sabendo que o instante

⁷⁸ Ibid. p. 18.

⁷⁹ Ibid. p. 19.

histórico mais propício para que surjam com revoluções na expressão fosse exatamente aquele. Vejamos o que diz Verpetti nesse diálogo com Cimaldo:

[...] – Você costuma repetir: “Nossa geração é a mais feliz; veio no momento da plasticidade integral, em que não somos mais uma argila muito mole, incapaz de qualquer forma, nem somos ainda uma civilização cristalizada em feição definitiva.”

- Perfeitamente.

- E fala das côres, não fixadas na pintura, das melodias brutas que nenhum músico jamais ouviu, das superstições e dos costumes e das paisagens e dos símbolos que a arte sempre ignorou, de dores e de folhas e de sonhos e de seres novos...

- Perfeitamente

[...]

- Pois bem. Reconheço a verdade de sobra aí; mas, é tanta, tanta, tanta coisa... Essa conversa me pesava na cabeça. “Ah! para que pensar em voar assim? Ou será impossível ou se cairá de lá!” refletia; dentro de mim, porem, uma voz de bronze me gritava: “Covardão Covardão!”. Sabe, Cimaldo? Gostaria de ter já vivido; agora, estaria descansado e completo! Mas, não; não, ainda vou aqui!⁸⁰

Ao fim, Carmelo leva Cimaldo ao seu ateliê, que se encontra completamente revirado, porque o pintor se revoltou contra aquilo que estava pintando, pois representava uma negação de seu espírito (uma tela em que estava trabalhando há três meses para entregar), para dar lugar a uma perturbação que nascera, uma idéia para um novo quadro. Ainda assim, a dificuldade imperava, e Verpetti se sentia incapaz de dar vazão a essa idéia, além disso precisava se ater com seu sustento material. Lemos esse grito de lamento do pintor em reconhecer o desafio que era, para um mundo totalmente novo, a missão do artista em tornar as coisas novas:

- Ah! como seria bom se houvesse existido nessas épocas, em que tudo era claro e firme! Eu não precisaria pensar nem temer; bastaria viver e pintar. Havia príncipes, que protegiam os artistas, não? *E a fé era uma e era de todos; cada coisa tinha o seu nome e o seu lugar. Mas, hoje, tudo está por fazer de novo... ah!*⁸¹

Essa problemática de captar e criar o novo também é discutida tanto por Bradbury quanto por Lukács. Para o primeiro, a verdadeira intenção de destruir as velhas formas de expressão artística deveria ser seguida por uma proposta de reconstrução que oferecesse saídas satisfatórias e não parasse apenas na destruição pela destruição. De certo modo, essa é a postura de Cimaldo Olídio: ele entende o momento preciso em que há uma indefinição na arte brasileira, o instante da “plasticidade integral”, e sabe que aí se encontra a oportunidade de buscar novas

⁸⁰ Ibid. p. 48-49.

⁸¹ Ibid. p. 49. Grifos nossos.

representações para a arte do período. Todavia, não se arvora como os outros, pois sua vontade é, *modestamente*, nascer mestre, resguardando-se ao direito de não publicar algo às pressas. As observações de Lukács sobre o tema dizem mais respeito às duas últimas falas de Verpetti, soando quase que emblemáticas para as enunciações do filósofo sobre o problema das formas modernas de arte. A angústia do pintor traduz-se pela sua incapacidade de criar novas formas. Ora, para Lukács nos “tempos afortunados” estas formas estavam dadas facilmente em função da proximidade entre arte e vida para os gregos; por este motivo é que Lukács diz que a filosofia não havia traçado os abismos entre alma e mundo, e todo ser era capaz de compreender a essencialidade dessa vida homogênea, fácil de ser alçada à condição de arte. Quando essa unidade é rompida, no mundo moderno, as formas que eram dadas de maneira simples até então, precisam ser produzidas a partir de agora.⁸² Vemos que Verpetti admite na primeira fala, de maneira nítida, essa idéia de Lukács, pois doravante tudo tem de ser criado. Porém o pintor, reconhecendo a grande dificuldade para tal, afirma na fala seguinte seu desejo de viver noutro período – provavelmente o período do Renascimento italiano – para quem bastaria viver e pintar. Mas esta segunda fala pode ser remetida às noções de Lukács de que no período grego as formas estavam dadas, “tudo era claro e firme”, havia uma seguridade do que representar e de como representar a arte. A homogeneidade totalizante do mundo grego pode ser traduzida pela fala de Verpetti: “a fé era uma e era de todos”. O paralelo pode ser traçado ainda de um jeito mais claro, pois continua Verpetti dizendo que “cada coisa tinha o seu nome e o seu lugar”, característica que coloca a época moderna anos-luz de distância, pois “hoje, tudo está por fazer de novo.”⁸³

A reação dessas idéias em Dourado era nula, pois se este já achava que tinha galgado seu espaço na literatura, não deveria se preocupar com nada mais. Além de tudo, não conseguira mais manter qualquer tipo de destaque, pois ao que tudo indica na narrativa, parara de escrever e passara a se dedicar na resolução de seus problemas financeiros. Aqui, mais uma vez, observamos a concepção da *necessidade* que determina o agir das pessoas, não interessando os meios para obtenção dos fins, onde a antiga moral fica de fora na apreciação de atos desse tipo. Para Dourado, não havia sentido procurar um sustento digno de louvor. Ele que vivia em busca

⁸² LUKÁCS, op. cit. p. 36.

⁸³ No entanto, sobre esse apelo de Carmelo Verpetti, seria o próprio Lukács a lhe censurar por desejar esse retorno: “De agora em diante, qualquer ressurreição do helenismo é uma hipóstase mais ou menos consciente da estética em pura metafísica: um violar e um desejo de aniquilar a essência de tudo que é exterior à arte, uma tentativa de esquecer que a arte é somente uma esfera entre muitas, que ela tem, como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo.” Ibid. p. 35-36. A fala de Verpetti traduz, ainda, um tipo de *anticapitalismo romântico*.

de prazeres, encontrava o mundo repleto deles em razão da presença das mulheres cada vez mais acentuada nos espaços públicos – no trecho a seguir, os exemplos variam entre as que freqüentam futebol, cinema, clubes de dança – e buscava, entre essas jovens, alguma de família rica com quem pudesse se casar e resolver seus problemas. No entanto, sua insatisfação com mulheres mais novas fica expressa em sua fala, anunciando ainda sua alternativa para tal questão:

- [...] Não me ajujaria a nenhuma dessas moças pintadas que me abrem o apetite, a nenhuma dessas torpes bonecas de luxo corrigidas e melhoradas para saírem às ruas, e nenhum desses animaizinhos estúpidos e cheirosos que sabem dançar, frequentam o cinema, a igreja e o futebol com o mesmo chapéu e o mesmo espírito, e pensam e sentem e brilham tanto quanto o bico do meu sapato; porem, ultimamente, uma viúva, madura, passada, rica, muito rica, engraçou-se de mim. É na rua Itacalomí. Pois bem, ela me sustentará!⁸⁴

Para o caso do pintor Carmelo Verpetti, cuja afinidade de idéias com Cimaldo era bem maior, o efeito dos debates foi até inesperado. Vimos que suas preocupações se avolumavam e lhe causavam grande angústia que, somada a uma paixão problemática por uma jovem, que acabou ficando com Cristovão Dourado, conduziram-no à decisão de se matar saltando do viaduto de Santa Ifigênia⁸⁵ – para grande dor de Cimaldo. O mais interessante após esse episódio é a visita de condolências que o amigo vai prestar à família; e estando na casa da família Verpetti, Cimaldo pede para olhar o ateliê do seu amigo, mesmo sob o palavreado dos parentes, para quem Carmelo “só daria mesmo para isso”, ou “sempre foi um desmiolado”, ou ainda “gastava o tempo em gastar tinta!”. No ateliê, Cimaldo encontra, em meio ao cenário de desolação, cinco telas: *Humanidade, Salomé, Fim, Iara e Refúgio*. Vejamos a passagem completa:

Era uma anarquia iluminada: cavaletes, réguas, caixas; rolos de tela, maços de pincéis, latas de óleo; e os quadros numa confusão de inspiração e desleixo, empilhados, partidos, rôtos, empoeirados, esboçados, caídos, abandonados... Fui errando com vagar e carinho, como um crente que tem intimidade com seu deus. Descobri escorços nítidos, traços flutuantes, intenções germinando e entreluzindo, estudos, manchas, ninharias perfulgentes e inconfundíveis. Depois, uma ou outra obra assinada, entregue ao desprezo e às aranhas, ou amachucada e estraçalhada nas horas sanguíneas da insatisfação. Num recanto, achei inopinadamente o que adivinhara: algo definitivo. Brilhava como um bando de diamantes.

Entorpeceu-me; não me enganara com Carmelo Verpetti.

⁸⁴ WANDERLER, op. cit. p. 88.

⁸⁵ Ibid. p. 213-215.

Ali estava uma revolta e realíssima *Humanidade*: ao fundo, em vô para uma abertura fúlgida de céu, as vítimas da esperança, os fiéis da glória, o martirilógio do sonho, canoro turbilhão de sombras nevadas e resplandecentes; em baixo, rojando e cadavérica, inerte e sucumbindo, a vaga dos esquecidos e crucificados, uma abundância de dores feito carne e chaga e lôdo e cinza e nada; ao longe, o bezerro de ouro, o deus mais resistente das nossas coleções de deuses, arastando [sic] um tumulto febricitante de fascinados e devotos; e atrás, tangendo o sem conto das formas, a pastora das gerações, magra, num cavalo magro, tangendo, lenta, muda, única, tangendo... Perto, dançava uma *Salomé* canalha e morena, mais tropical que o amendoim, tão bôa para o ato saboroso por excelência que doia [sic] sabe-la de pura tinta, e esplendia o *Fim*: muito alto, numa penedia, entre abafado entretom de crepúsculo, ou talvez de alvorada, o sonhador caído; caído e ressupino, ali, os olhos inúteis jogados para os céus inúteis, muito alto. Em tudo, na inércia do alcantil e na placidez do cadáver, ouvia-se o devorante silêncio da cumiada e da aniquilação. Várias lendas, igualmente. Uma *Iara* magnífica: bem nua, branca de uma brancura sobrenatural, os verdes cabelos soltos e lucilando, entreaberta a boca harmoniosa e purpúrea, cantava à flor do lago como usava cantar; na profundidade, quer era uma penumbra cérula, de alto a baixo todo prata e ambar, e contorcido em refrações e trêmulos, o seu palácio fabuloso e aquático esperava, esperava relumbrando numa iluminação de ardências; da mata, indistinto na semi-treva de esmeralda, pronto a morrer por aquele mavioso bocado de carne lendária, alguém, à escuta, almejava tanta ventura e tanto veneno... Um quadrinho, que trouxe comigo, anunciava o desaguar da sua vida. Intitulava-se: *Refúgio*. Era quasi nada: uma⁸⁶ adolescente abraçando, num nevoeiro cendrado, a que nunca esqueceu. Só.⁸⁷

A simbologia das telas de Verpetti levaria longo tempo para ser discutida de forma mais apropriada, mas percebemos pelas descrições que os quadros apresentam caráter extremamente inovador, sobretudo se pensarmos do ponto de vista de que a primeira delas, *Humanidade*, pelo aspecto da composição (uma tela com esse número de detalhes e o tom muito aterrorizante), tem um traço até surreal. Sua *Salomé*, pela descrição, tem um traço de mulher “tropical”, uma tela onde se traduz o desejo, a lasciva, da mulher tropical. Outro trabalho, *Iara*, retratava mais uma vez a feminilidade, mas também é uma tela de uma lenda brasileira, o que pode ser tomado como uma busca por temas nacionais na arte do pintor. A grandeza de Verpetti encontrada nessas obras descobertas postumamente, leva Cimaldo a afirmar categoricamente que ele “Foi muito maior do que eu pensava! [...] Sim; Carmelo Verpetti pertencia à minha raça!”⁸⁸ Mas seu talento foi solapado, não chegou a ser reconhecido como era seu direito. A vida e os problemas que criaram a expressão daquele pintor cuspiam na cara do suicida. Era esse o maior ódio de Cimaldo ao fim da jornada de seu amigo. A cidade, tresloucada em seu ritmo intenso e infindável, não percebeu a perda de um homem; sua indiferença tornou o suicida amigo do nosso herói em apenas *mais um*

⁸⁶ Provavelmente um erro de impressão, quando deveria ser talvez “um adolescente”, já que o quadro de certa forma é uma visão de Carmelo sobre seu amor irrealizado.

⁸⁷ Ibid. p. 244.246. A grafia foi mantida como no original, tal como em todas as outras citações do romance.

⁸⁸ Ibid. p. 246.

suicida entre tantos. É o que descreve Cimaldo, colerizado e inflamado diante da Rubra, desejoso de vingança:

Passei de propósito pelo viaduto de Santa Ifigênia. Detive-me. A Rubra ia e vinha, sem uma ruga na face. Não teria remorsos? As suas mágoas cicatrizam tão depressa como golpes na água. Alí estava, diante de mim, dorme não dorme, a cidade malvada e cretina que assassinara o artista. No seu olhar colossal e rude rugia, como um relâmpago, a alma ruiva das leões. Não teria remorsos?

Ah! se eu pudesse arrancar-lhe a vida para atirar-lha, pingando sangue, aos cães das ruas!⁸⁹

As discussões na narrativa não se restringiam, como dissemos, aos desígnios apenas da arte. Havia mais que isso, pois para aquele momento, como pudemos ver antes, o fazer artístico estava cada vez mais imerso numa preocupação com a práxis. *Bolsos Vazios* está repleto também de idéias sobre política, sobre concepções a respeito dos rumos a serem seguidos pela nação. Porém, a maioria dessas idéias surge de maneira truncada, onde nossas leituras e interpretações é que tentarão esclarecer melhor do que provavelmente tais concepções versavam. Provavelmente o único instante em que Cimaldo se pronuncia de **maneira clara** a respeito de um projeto político seu no livro é quando preconiza suas idéias sobre separatismo. Para ele, cada país precisava ser da maneira como suas contingências e necessidades históricas se afirmavam, e não tomando de empréstimo um modelo que não lhe pertencia. No caso do Brasil, Cimaldo apostava que a saída era a dissolução da unidade nacional como existia, mas talvez um projeto para se compreender “mais tarde”. Vemos a ordem do separatismo na fala dele quando exorta “passar a tesoura” no país.

- Sim, sim; mas, o plano? onde deixou o último plano?
- É um sonho e está aqui no meu coração, amadurando, como um fruto de ouro...
- Afinal, de que se trata? - teimava Dourado, numa alacridade seu tanto ou quanto forçada.
- Verpetti, este se limitava a fitar-me com tépida curiosidade; expliquei-me, lacônico:
- Do Brasil!
- Do Brasil?
- Melhor: de uma parte do Brasil...
- Com a bréca! é ou não é para se compreender?
- *É para se compreender... mais tarde!*
- Que enigma é esse, em resumo?

⁸⁹ Ibid. p. 246.

- *Ouçam. Adquirimos leis como quem adquire roupas no belchior: talhadas para outrem. Daí ficarem muito frouxas e desservirem-nos ou ficarem muito apertadas e esfrangalharem-se.*

- E que mais?

- *É necessário vestir cada país pela sua medida...*

- E que mais?

Assaltou-me um ímpeto de gritar e gritei:

- *Passem uma tesoura nessa meléca!*⁹⁰

Existe uma parte mais específica na obra onde o debate está orientado também para a política. Além do mais, é um elemento presente no romance e que não poderíamos deixar de mencionar. Trata-se de um personagem *sui generis*, Jarjalã, que na verdade não é um personagem como os demais: ele é uma figura que pertence a um romance que o próprio Cimaldo está escrevendo e que desenvolve ao longo de toda sua trajetória em *Bolsos Vazios*. Mas Jarjalã participa como personagem da vida de Cimaldo porque dialoga em momentos decisivos, momentos justamente onde afloram o pensamento sobre o plano político da discussão. Melhor dizendo: é com Jarjalã que Cimaldo trava o debate mais interessante do livro.

Trata-se de um romance dentro de um romance. Não sabemos exatamente o que escreve Cimaldo em *A Vocaçãõ de Jarjalã*, mas pelo que ele comenta e pelas palavras proferidas pelo seu herói intempestivo, deve se tratar de uma história quase que paralela à história de Cimaldo. Jarjalã se apresenta como possuindo uma missão, como sendo o tipo de sujeito que nasce da necessidade histórica do momento. Todavia, a relação entre os dois é extremamente conflituosa e indecisa. Cimaldo o define como “uma sombra... reacionária... do meu jardim!”⁹¹ Em muitos momentos do romance, Jarjalã parece se opor a Cimaldo tratando de desnudá-lo, de mostrar sua limitação e sua condição e dizer-lhe que são distintos, não importa o quanto Cimaldo afirme o contrário. “– Julgas encerrado o papel histórico das pátrias: como, então, ousas adotar a minha? Imaginas que os homens devem ser iguais: como, assim, te atreves a arvorar-te em messias?”⁹² Jarjalã surge como uma espécie de voz acusadora, um alter-ego – o que torna a relação ainda mais difícil de ser compreendida, pois o próprio Cimaldo já é, de certo modo, o alter-ego de Allyrio Meira. Em todo caso, sua voz sempre aparece para mostrar os erros, os exageros ou as contradições do pensamento de Cimaldo.

⁹⁰ Ibid. p. 67-68. Vê-se que em 1928, ano em que terminara este romance, Allyrio já tinha esboçado em mente suas idéias sobre o separatismo que só sete anos mais tarde viriam a público de forma mais completa em *As Bases do Separatismo*.

⁹¹ Ibid. p. 69.

⁹² Ibid. p. 69.

Jarjalã, porém, não se qualifica claramente como um alter-ego, mas apenas a princípio. Se mantermos a posição de que os personagens de *Bolsos Vazios* são personagens-tipo, ou seja, condensam em si uma variedade de discursos existentes à época e que falam, polifonicamente, através deles, podemos dizer que o discurso de Jarjalã não é o discurso de um *outro eu* de Cimaldo. Ao contrário, é um discurso presente à época que escapa aos desígnios do autor. Essa relação fica muito clara de acordo com o conflito entre ambos pois a necessidade da existência de Jarjalã é afirmada por ele mesmo de forma contundente e contra a vontade de Cimaldo que, embora tente se impor como o dono da narrativa onde Jarjalã é seu herói, sofre resistência e hostilidade vinda de sua ficção. Literalmente, ele escapa da obra e dialoga com seu autor. Cimaldo, ainda que não concorde e ameaça jogá-lo para que a cesta de papel o devore, ele retorna: “– Não nasci por tua vontade ou por graça do acaso; *sou filho da necessidade* e tenho uma missão”, e esta missão é, segundo ele mesmo, “[...] venho à terra burilar uma nação!”⁹³. O seu discurso aparece nas páginas de *A Vocação de Jarjalã*, que é escrito exatamente por Cimaldo sob as ordens de seu herói que vem e lhe ordena a escrita. E embora sua criação lhe dê orgulho, “– Meu filho! como é belo, o meu filho!”, a resposta que tem é: “– Não; tu não és da minha raça, vencido!”⁹⁴.

Em alguns instantes, são indicados trechos sobre a condução da narrativa de seu herói. Num dos diálogos, Jarjalã acusa Cimaldo de ter entrado na sua história, ao que nega prontamente. Mas depois de receber o insulto de sua própria criação, quando este lhe chamou de homem fraco, Cimaldo admite:

Insultou-me a frio; tive vontade de mata-lo. A chicotada doeu-me alto na carne. Ele andava, então, em grandes dificuldades; os inimigos pagar-lhe-iam por bom ouro a cabeça. *Pensei em meter-me na multidão e apunhalá-lo numa festa*; mais tarde, julguei preferível atirar-lhe uma bomba sob as rodas do carro. Para encurtar a história, resolvi aquietar-me, que o tempo corra e a cólera amainara; deixei-o vivo de seu e fiquei na minha plácida infâmia de cobarde. Dei-lhe razão, numa palavra.⁹⁵

Noutro diálogo, Jarjalã zomba das dificuldades de Cimaldo, pois julgava seu criador um covarde incapaz de levar adiante seu plano. A esta altura, nosso protagonista já sofria bastante com as desgraças acumuladas e se dava por vencido. Por essa razão sua fala é pessimista quando menciona sobre a concretização de qualquer projeto seu, ao ponto de condenar Jarjalã,

⁹³ Ibid. p. 71. Grifos nossos.

⁹⁴ Ibid. 148.

⁹⁵ Ibid. p. 225. Grifos nossos.

argumentando que a vida real era difícil e portanto incomparável à existência irreal de seu herói, e que esta vida real acabaria atingindo-o também. Seu herói era ficção, e este é o motivo de Jarjalã pensar que tudo era mais simples de ser feito. Segundo Cimaldo:

[...] *Porque você traz a sua idéia, o seu sonho, a sua mania; certo ou errado, quer a todo custo ver isso argamassado em realidade. Prega, discursa, ensina, cabala, conspira, combate; as dificuldades, a indiferença, as ignorâncias, as felonias, a pusilanimidade, os interesses, a energia da inércia, tudo se acumula em redor de você. É a hostilidade em massa.*⁹⁶

Hostilidade que fechava os caminhos para Cimaldo e que chegaria, de qualquer maneira, a afetar seu herói. O criador continua:

[...] *Gostaria de vê-lo aqui, nesse rojão que vou aguentando de piór a piór. Ele chicana, discute e convence; recebe dinheiro que será para por quem não tem dinheiro; propaga o seu ideal, organiza conclúios subterrâneos, espalha emissários, paladinos e vedetas, funda núcleos e jornais burôs, em resumo: forja uma revolução... porque... porque... eu consinto. Mas, qualquer dia, obrigo um delator a denunciá-lo, deixo a polícia prende-lo, prego-lhe uma boa surpresa; então, saberemos aonde irá parar, coitado!*⁹⁷

Ao mesmo tempo em que Jarjalã é uma promessa da necessidade da história, é uma promessa perigosa. Isso nos auxilia mais a pensar que o projeto desse herói, essa sua *vocação*, está intimamente ligado à possível revolução burguesa que muitos intelectuais desse período, notadamente os de orientação marxista, tanto diziam ser necessária para o Brasil. Para um deles, Caio Prado Júnior, por exemplo, o nosso país vivia ainda uma série de anacronismos históricos que precisavam ser derrubados, e cria ele que uma investida na modernização das relações de produção no Brasil poderia possibilitar que de uma vez por todas esses obstáculos pudessem ser ultrapassados⁹⁸. A emergente sociedade capitalista e industrial de São Paulo era uma vanguarda social para a nação, nesse aspecto, pois ela poderia representar esse ponto de mudança com as velhas estruturas legadas do passado colonial escravista. De certo modo, mesmo que as diferenças com que Cimaldo se depara e se choca sejam relevantes, mas ele também se encontra em impasse num mundo anacrônico, um mundo moderno que, no Brasil, em São Paulo, não passava de uma *promessa*, pois o avanço econômico era notável, mas muitas das estruturas

⁹⁶ Ibid. 234-235. Grifos nossos.

⁹⁷ Ibid. p. 236.

⁹⁸ PRADO JR., Caio. Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia. São Paulo: Brasiliense, 2004.

anacrônicas ainda persistiam. Cimaldo encara, em certo momento, o projeto revolucionário de Jarjalã como sendo, como dissemos, de um caráter perigoso e reacionário.

- O meu receio é que Jarjalã se apodere do que deseja. Poderá vencer; é manhoso e possante. E depois? Nós iremos sofrer tanto!
- Você acha? – perguntou [André Goivo] sem convicção.
- Por que não? *Essa gente arvora uma bandeira, que tenciona atraiçoar. Não reparou que o seu fim é sempre o oposto do que ela prega?*⁹⁹

É talvez enxergando esse risco de traição, que por sinal o próprio Marx também viu ao mostrar que mostrar que as classes subalternas que iniciaram a Revolução Francesa foram traídas e abortadas quando a burguesia alcançou o nível de poder que almejava¹⁰⁰, que Cimaldo finalmente percebe que precisa se impor em relação ao seu herói: “– Vou dar a última penada na *A Vocação de Jarjalã*; o colosso, faminto ou assassinado, tem de perecer, que não é melhor do que eu. Hei de mata-lo, já e já! – decido; e com imponência: – É preciso ser lógico!”¹⁰¹. Todavia, nem mesmo Jarjalã talvez saiba que pode se tornar uma vítima de si mesmo e de suas idéias. Noutro diálogo, quando Cimaldo se presta a lhe dizer que vai liquidá-lo, ele se nega a reconhecer que possa trair o ideal em que acredita:

- Então, queres abater-me? Não; não o sofrerei! Solta-me; deixa-me viver a minha vida, deixa-me subjugar o mundo!
- O mundo cresceu...
- Os rebanhos não crescem e eu não perco de vista os rebanhos. Tu não queres que eu vença, porque não concordas comigo.
- Talvez.
- Não concordas, bem que o sei; mas, sabe que eu sou inevitável.
- Talvez. *Você vem na crista do refluxo; eu vou, ao contrário, na crista do fluxo.*
- Nada disso; eu sou inevitável porque sou eu!
- [...]
- [...] Querendo, vencerei. Sinto em mim a solidariedade do universo e a infalibilidade da vocação!
- Mais útil, a meu ver, ser-lhe-á o dinheiro dos sabidões que se sentem ameaçados pelos que crescem no pó...¹⁰²

Jarjalã sustenta o seu projeto contra a crítica de Cimaldo que insiste dizer que no fim tudo acabará num processo de contra-revolução, não adiantasse que bondade suficiente existisse

⁹⁹ WANDERLEY, op. cit. p. 266. Grifos nossos.

¹⁰⁰ MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. Textos. Vol. III. São Paulo: Edições Sociais, 1977.

¹⁰¹ WANDERLEY, op. cit. p. 310.

¹⁰² Ibid. p. 318. Grifos nossos. Em outra passagem do texto, quando Cimaldo afirma que criava o seu herói, diz sobre ele: “Era um ser retardatário, bem que o sabia; mas, humano no seu sonho e imenso no seu erro”. Ibid. p. 133.

nas idéias propagadas pelo seu herói, mesmo quando Jarjalã explica que seu objetivo está atrelado à sua vida. É o que ele diz:

- Como não ignoras, tu que estudaste minha biografia, vim do mais baixo, o âmago das minas, e vou para o mais alto, a púrpura dos sólios; a mão que cavou o cascalho guiará as nações e aquele, sobre cuja espádua dormiam os outros, então...
- Que pretende significar com esse discurso?
- Eu sei, e basta; o que for, na hora soar. Custei muito a conhecer-me; não admira que mais custem os estranhos!
- *Isso é no começo; depois, virá a virada da casaca. Vocês, os vampiros do ocaso, saem do barro onde sangram os que nem sempre sangrarão; a meio da subida, vendem-se e vendem os outros, em massa, para reinar e fruir. Não é essa a regra geral?*
- *Insulta-me; o tempo...*
- *... me dará razão.*
- *Veremos!*¹⁰³

Percebemos nitidamente o contraste entre os dois, ainda que Jarjalã não aceite que fará o que Cimaldo diz que acabará acontecendo. Isso nos leva a pensar que o projeto do seu herói é um projeto de transformação interessante, mesmo *sedutor*, como afirma Cimaldo, mas deveras perigoso caso fosse barrado como ele dizia. Chega a um ponto desse delírio todo que Jarjalã lhe mostra a promessa de redenção e Cimaldo até afirma, se referindo ao seu personagem: “[...] pareceu-me que o gigante não trairia. Era o sol, aquilo; e, como sol, bondosamente iluminava o mundo inteiro.”¹⁰⁴

A existência desse herói particular na narrativa pode ser lida como uma das características presentes no âmbito da criação artística. A arte, em relação à vida, encontra uma cisão e embora a arte tente significar a trivialidade das coisas empíricas, ela não pode eliminar os conflitos de maneira real. A relação entre Cimaldo e Jarjalã tipifica esse conflito porque o primeiro vive um mundo real em relação ao segundo, que é ficcional. Percebemos com nitidez que o romance, enquanto forma moderna, oferece uma solução para os conflitos do mundo externo que o configura, mas esta solução é irrealizável, não deixa de ser uma abstração e tal resolução só ocorre no mundo interno da obra. Quando Jarjalã se aventura a dizer que sua força é suficiente para lograr seu projeto, Cimaldo adverte de sua impossibilidade de aplicação no mundo real. Seu herói mede sua capacidade em função de viver num universo próprio. Portanto, as visitas de Jarjalã ao mundo externo, ao mundo de seu autor, são incompatíveis, porém ele talvez não perceba essa distinção e por isso permanece convicto de que pode agir noutra esfera. Além

¹⁰³ Ibid. p. 319-320. Grifos nossos.

¹⁰⁴ Ibid. p. 321.

disso, o mesmo perigo que o projeto de Jarjalã representa, ainda que este não seja consciente, pode ser visto em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski. O revolucionário Raskolnikov, apesar de trazer boas intenções nas suas idéias, pode ser desvirtuado de modo a causar o efeito contrário da libertação. Coisa semelhante ocorre em *Dr. Fausto*, de Thomas Mann, onde a venda de sua alma ao diabo no intuito de conseguir inspiração para compor música e alcançar também a fama pode ser interpretada como algo que, desviado do caminho, culminou na utopia do terror nazista na Alemanha. Na literatura brasileira, um dos melhores exemplos de um herói bem intencionado e que pagou alto preço ao assistir à desvirtuação de seus ideais é Policarpo Quaresma, do romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Ele, que apoiou a República na esperança de que o nacionalismo trazido no bojo de suas ideologias pudesse colocar a nação em marcha do progresso, terminou sofrendo terrível e injusto destino para um idealista.

Estas duas indicações para leitura de *Bolsos Vazios*, que nesse momento buscamos pelo menos contemplar um pouco e de maneira geral, cada uma delas daria, certamente, motivo para um trabalho isolado e de maior aprofundamento (principalmente a presença de Jarjalã na obra). Elas ganham sentido quando comparadas, mais uma vez, a uma literatura específica, que é conhecida como *anticapitalismo romântico*, e a proximidade de *Bolsos Vazios* com o romance de Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, pode ser assim traçada. Observando melhor: se os personagens são porta-vozes dos discursos sobre a política e a arte na São Paulo dos anos 1920, em certa medida é o que ocorre no romance de Mann, já que eles mostram a natureza do conflito entre estes projetos. O anticapitalismo de Cimaldo, por exemplo, é confrontado com a idéia revolucionária encabeçada por Jarjalã. Ou então, o tratamento que Cimaldo dá à literatura, como uma arte que deve ser melhor trabalhada e não deve abrir mão de certas conquistas para também conseguir expressar o novo de uma forma melhor, se contrapõe à necessidade de uma arte medíocre preconizada por Cristovão Dourado. Estes conflitos estão na forma e no conteúdo de *Bolsos Vazios* não aleatoriamente, mas pela força que esses debates possuíam nos anos em que foi escrito o romance. O que Allyrio tentou fazer foi configurá-los e conduzi-los para uma apreciação do leitor, este também preocupado com a atualidade daquele debate. Os personagens de *A Montanha Mágica*¹⁰⁵ tinham essas características, sobretudo se olharmos que entre os discursos a respeito da cultura e da política alemãs antes e durante a Primeira Guerra, Thomas Mann tentou condensá-los e tipificá-los, ora no revolucionário-conservador Naphta, ora no

¹⁰⁵ MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

revolucionário-progressista Settembrini – existindo no meio deles, o iniciante nos debates, Hans Castorp. Settembrini e Naphta vivem em constante desequilíbrio, assim como Verpetti e Dourado. Há uma semelhança ainda maior, pois os personagens de Mann discutem isolados do mundo nos Alpes suíços suas idéias sobre os mais distintos temas, e os de Allyrio se isolam do cotidiano e da realidade urbana para suas conversas. Além do mais, ambos são romances sobre a juventude, sobre os ideais que ganham força em razão da fase explosiva desse período da vida: desejo de participação, idealismo; uma fase caracterizada também pela imaturidade. Não temos como afirmar de certeza a influência dessa obra em *Bolsos Vazios*, mas ela pode ser sentida em outros autores e obras brasileiras, a exemplo d'*A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, como afirma Carlos Newton Jr.¹⁰⁶ O livro de Mann, cuja primeira edição data de 1924, pode ter alguma relação com a obra de Allyrio se pensarmos que ele, à época, teve acesso e leu no original. Não é possível fazer essa conclusão, porém Allyrio era versado em muitas línguas, inclusive o alemão, mas a evidência disto remonta ao livro *Os Carneiros Cinzentos* (1954), onde fica exposta sua fluência no idioma e se ele já aprendera alemão à época de *Bolsos Vazios* é uma especulação.

4.5 Imagens da cidade em *Bolsos Vazios*

Tratando-se de uma experiência-limite no cenário urbano de um jovem intelectual, o romance traz consigo uma carga de impressões e imagens da cidade de São Paulo que, como pudemos já observar em passagens anteriores, fazem parte da coleção de memórias que Cimaldo tenta configurar quando conta a sua história. De maneira geral, os comentários inseridos sobre o lugar da narrativa, as qualificações deste, são negativos. A cidade surge como espaço de multidões apáticas cuja orientação não se pode definir; os desejos que movem cada uma das pessoas, o que as motiva ali naquele meio, são desconhecidos. O que resta aos olhos do observador é uma massa de pessoas que vão e vêm aleatoriamente, ou, no máximo, pode-se perceber o que fazem enquanto estão à vista de quem as enxerga. Esse espetáculo das gentes também apresenta um caráter cômico para este que o vê.

¹⁰⁶ NEWTON JR., Carlos. **Quaderna, aprendiz e impostor** In: <http://www.continentemulticultural.com.br/revista020/materia.asp?m=Especial&s=6> acessado em 27/08/2007.

A vida vagava, vestida de seda e de chita, as mãos cheias de promessas e de castigos, um olhar de vidro na pupila que era um sol. E cruzavam muitos homens, muitos: aquele arrastava um cuidado, semelhante a grossa cadeia de ferro; acolá, outro, de casimira cinzenta, coxeava com o sapato apertado; um terceiro, que lhe pisou o pé direito, sobraçava, sorrindo e apressado, um ramallete de orquídeas; atrás dele vinha esse aqui, doce e lento, turvo, descoberto, sempre à espera de mirtos e de louros para a calva...¹⁰⁷

O “olhar de vidro”, olhar fulgurante, talvez represente ainda esse elemento muito comum usado na composição do cenário urbano, sobretudo nas vitrines. O olhar de vidro, de superfície lisa e impenetrável, ao mesmo tempo em que resplandecia em esperanças, apenas refletia o mundo externo e era, portanto, um olhar estático de deslumbramento, de surpresa, de perplexidade (talvez daí o adjetivo *vidrado*), mas ao mesmo tempo um olhar que afastava, que separava dois espaços, o dentro e o fora: o primeiro, o universo da intimidade individual – que produzia um olhar absorto de indiferença –, e o segundo o espaço ao entorno que pouco importava a este olhar.

Tudo o que ocorre na cidade vira espetáculo, tudo é motivo de atração de turbas de pessoas que acorrem para assistir a alguma coisa. Mesmo para uma cidade como São Paulo, em marcha na modernização, alguns eventos que podiam ser simbolizados como embates entre o novo e o velho, só eram notados quando se tornavam observáveis por meio de um acontecimento que os espetacularizava, como o caso deste acidente que Cimaldo nota: “*Distraiu-me*, mais tarde, um desastre em Santa Ifigênia. Bonde e carroça. Ecoou o estrondo, *saltaram chispas louras e azuis*; alguém gritou num assombro rouco e a vizinhança, admirada, abriu as janelas; a rua encheu-se de olhos, de vozes e de ânsias.”¹⁰⁸ Um acidente desta natureza, que notifica a presença de carroças em meio à modernização da cidade, todavia, serve de distração para nosso herói, e não deixaria de ser o mesmo para as outras pessoas, mesmo tendo deixado claro que se tratava de um *desastre*.

Tudo não passa de apenas uma distração para os espectadores. Trata-se, portanto, de espetáculos que não comovem, que não despertam nenhuma sensibilidade nos olhares de vidro das pessoas. As imagens ricocheteiam, não encontram fuga e reação dentro da alma insensível dos presentes. Esse jeito indiferente no andar, no agir, é a grande marca das vidas na São Paulo do nosso personagem: “Pangolmámos à tôa pela cidade acatasolada, parando diante das vitrinas

¹⁰⁷ WANDERLEY, op. cit. p. 12.

¹⁰⁸ Ibid. p. 34. Grifos nossos. Perceba-se que se trata de um bonde elétrico, já que o acidente provocou faíscas em tonalidades azuis e amarelas devido à alta tensão. Desastre que culmina em espetáculo de cores.

por parar, *ouvindo pulsar e sofrer o coração miriádario da multidão, quasi sem sentir e sem pensar nada.*”¹⁰⁹ Coração em miríades, fragmentado, disperso entre mil preocupações, entre mil coisas com que despender tempo e atenção.

Um espetáculo assistido por esses olhares foi o do Horácio Coronel. Definitivamente, não havia piedade para os tipos rejeitados pela Rubra, pois ela mesma, de posse de seus encarregados, se ocupava em dar-lhes o seu destino: “Uma revoada de crianças judiava de um bebedo no largo do Paisandú. Acercámo-nos. O miserável, nos degraus da igreja, rodava os volumosos e sanguíneos olhos pela turba; os insultos estorciam-se-lhe aos pés, no chão, e morriam de desprezo, como vermes pardos.”¹¹⁰ Ali, diante do próprio filho, Horácio joga todo o seu desgosto contra o mundo enquanto justifica seu apego último à bebida. E vejamos o que Cimaldo pergunta ao seu amigo Assuero, um viciado em jogos de azar: “– *Que tal o espetáculo?*”¹¹¹ Mais adiante, na segunda aparição de Horácio, a descrição do que ocorre deixa mais claro ainda que tipo de sensibilidade existe no ambiente urbano moderno. O próprio Cimaldo diz que sai pela rua à toa feito um “andróide” e encontra novamente Horácio Coronel diante de um “pavoréu de olhos acesos”. Não sabemos se o sentido que ele resgata é o mesmo que hoje se utiliza em certas literaturas para definir “robôs”. Mais provável é que signifique um boneco como de fantoche. O bêbado da rua, dessa vez, sofrera uma síncope e estava à beira da morte, mas não abdicava de suas blasfêmias contra Deus diante do padre que dava sua extrema-unção. Em sua revolta, diz Horácio: “– Estou aquí... - E para a turba, roucamente: - Eia, *paguem o espetáculo!*”¹¹² A reação das pessoas foi de completa demonstração de insensibilidade.

Os risos tatalaram em derredor do bebedo, como asas de metal; só o filho [de Horácio], com um sapato chocolate e outro amarelo, agora mais desbotados, ficou sério. Franziu a fronte sob a pala do boné e abaixou a vista para o infeliz. No ar, toldado de névoa, pairava o silêncio de sempre, desprezo ou *ausência de divindade.*¹¹³

A definição da morte do homem é narrada ainda de forma mais dolorosa, pois ocorre enquanto este ainda tentava não perder a compostura enquanto discursava com seu palavreado contra Deus:

¹⁰⁹ Ibid. p. 36. Grifos nossos.

¹¹⁰ Ibid. p. 37.

¹¹¹ Ibid. p. 39. Grifos nossos.

¹¹² Ibid. p. 102.

¹¹³ Ibid. p. 102. Grifos nossos.

- É por isso que não gosto de batinas... Pois se reconheço que não há nem tempo de cuspir... - Afligiu-se, debateu-se; asfixiava. E murmurou: - Ah! se eu soubesse... Eu sabia, porém... - Moveu a cabeça para a direita e para a esquerda; procurava alguma coisa na multidão. Gemeu: - Lá vem ela, a outra bruxa... Meu filho?... Ham? Meu filho, ham?... O coração é duro de morrer... Peste!

Empastou-se-lhe a voz, *vidrou-se-lhe o olhar*, descaiu no lagedo. Alguem, numa venda, telefonou para a assistência policial; o médico não chegou a tempo: a moléstia mesmo o matou.¹¹⁴

Note-se que ao morrer, o olhar dele se tornou com aspecto de vidro, desta vez sem brilho algum que o animasse. Isso nos remete a pensar que esse olhar inerte de indiferença que consta nas pessoas é também um olhar morto, difícil de sentir apelo de qualquer natureza – ele apenas reflete. Mesmo Cimaldo, que contempla essas cenas de agora, admite que retoma o seu caminho “indiferente como um mármore, inhumano como um mármore.”¹¹⁵ A vida num espaço onde ocorrem desgraças cotidianamente pode tornar apático o olhar do sujeito que só teria alguma comoção caso se tratasse de grande catástrofe com os outros, para que sua alma, aí sim, fosse despertada por um apelo vindo da situação do outro. Mas, menos do que isso, é a indiferença. A cidade se comporta como um mundo de estranhos, onde um sujeito não reconhece no outro a condição de portador das mesmas angústias, mesmas dores, dos mesmos sonhos, que ele. É Henri Lefebvre, comentando o texto clássico de Friedrich Engles *A Situação da Classe Operária na Inglaterra*, quem caracteriza essa impessoalidade na urbe moderna:

Essas pessoas, de todo estado e de todas as classes, não são *todas* elas homens possuindo as mesmas capacidades, o mesmo interesse na busca da felicidade? “Não devem elas finalmente buscar essa felicidade pelos mesmos meios e procedimentos? E, entretanto, essas pessoas se cruzam correndo, como se não tivessem nada em comum...” Esta indiferença brutal, este isolamento insensível, este egoísmo estreito, não se manifestam em nenhuma parte com tanta falta de pudor. A atomização é aqui levada ao extremo.¹¹⁶

Também foi motivo de espetáculo a morte do seu amigo, o pintor Carmelo Verpetti, que cometeu suicídio pulando do viaduto de Santa Ifigênia. A descrição do fato surge na narrativa de maneira inesperada e, de início, é narrado como mais um suicídio que, segundo se fala no romance, era comum ocorrer ali e só perde essa característica de ser apenas *mais um suicídio*

¹¹⁴ Ibid. p. 103. Grifos nossos.

¹¹⁵ Ibid. p. 104.

¹¹⁶ LEFEBVRE, Henri. *A Cidade do Capital*. Trad. Maria Helena Rauta e Marilene Jamur. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

quando Cimaldo reconhece o morto. No momento em que se apercebe que alguém morrera, ele afirma: “Um homem, de braços em cruz e cabelos ao vento, caíra ao solo como uma ave ferida no vôo. Houve quem visse. *Caiu, bateu no chão, tornou a subir e tornou a cair e a bater, como um brinquedo macabro de borracha. Quebrou a cabeça...*”.¹¹⁷ A cena parece trágica – observe-se que a caracterização “de braços em cruz” sugere uma idéia de sacrifício – e ao mesmo tempo cômica exatamente pelo fato de que Verpetti não morrera da primeira vez em que pulou, mas da segunda – e isso mostra que estava determinado ao que ia fazer. Agora, já sabendo de quem se tratava, Cimaldo ouve a narrativa do homem que viu todo o ocorrido, e os seus comentários e dos outros espectadores são todos carregados de um humor ainda mais negro do que a própria situação em que morreu o pintor:

A personagem que presenciara tudo, e que contava o caso lá de cima, na varanda de ferro, acompanhara-nos com sua narração: quebrou a cabeça e saltaram-lhe no lajedo os miolos – pois que ele, coisa rara, tinha miolos na cabeça...

E o sujeito, *satisfeito*, observava:

- *Eu me debrucei bem, para não perder nada; quasi caía também, puxa!*

- Um homem que se morre aos vinte anos é um criminoso.

- Ele fez bem; saiu do grande palco arrastando atrás de si a atenção do público, como quem arrasta um manto de rei... Soube escolher.

- Ah! foi porque quiz fitar mui de perto os olhos incandescentes da Rubra... e ardeu!

- *O senhor parece que está com inveja?*

- Eu não sou digno...

- *Se está, não faça cerimônia: o viaduto é nosso!*

- Eu não sou digno...

- *Hou, homem! e para morrer precisa ser digno? Basta ter nascido de uma mulher para morrer antes do tempo!*¹¹⁸

A única testemunha, dialogando com Cimaldo, além de demonstrar em sua fala o senso de que as coisas na cidade ocorrem de forma espetacularizada, já que demonstra um humor sobre o fato que surpreende ao afirmar que se esforçou para não perder nada, nem mesmo se furta a dar detalhes grotescos como os miolos do suicida espalhados no lajedo. O espetáculo produzido por Verpetti, para este humorista dos desastres, foi uma ótima maneira de se retirar da vida, pois levava consigo a atenção do público – grande ironia para a vida do pobre pintor que provavelmente tencionava atrair o público de outra maneira com sua arte, com outras cores dispostas em outros lugares, e não o vermelho do seu sangue espalhado no solo. E não falta ainda

¹¹⁷ WANDERLEY, op cit. p. 214. Grifos nossos.

¹¹⁸ Ibid. p. 214-215. Grifos nossos.

o sarcasmo final, quando o homem tem a impressão de que Cimaldo sente inveja do amigo e lhe indica que use o viaduto para o mesmo fim *sem cerimônias*.

De modo geral, pode-se afirmar que o espetáculo se estendia a todos os aspectos da vida cotidiana que, pelo absurdo que causava aos olhos de Cimaldo, provocava estranhamento em sua alma. As descrições mais completas das ruas, das pessoas, das características destas, aparecem quando nosso herói está cada vez mais angustiado com sua situação, coisa que talvez proporcione o olhar nauseado mas ao mesmo tempo perspicaz do mundo em que ele vive. Pare ele, aquilo que os outros praticavam de maneira comum e diária, feria-lhe os olhos e a compreensão porque se afiguravam como um espetáculo e era descrito como uma composição semelhante a uma tela onde estava pintada uma grande imagem de caos, a ponto de ele comparar suas impressões com a pintura do amigo Verpetti. As pessoas são apresentadas como de caráter duplo, típico de uma psique que se veste de maneira conveniente a cada situação que lhe surge. Além de tudo, essa multidão não caminha conscientemente, ela *rola* abismo abaixo, agindo de maneira esquecida de si e sem sentido, como rolam os rochedos de Sísifo.

Por toda parte, era o mesmo espetáculo de sangue e de pó, o mesmo crime homogêneo e múltiplo da criação. Crianças rôtas, pobres inocências atropeladas, jornais a tira colo, proclamavam as infâmias quotidianas. Desfilavam moças em voga, de pudor bruxoleante e encantos à mostra; a gente girava nos tacões, para mira-las com os olhos pesados de gula. Ao longo das vielas e dos caminhos encontrava, crucificadas e palpitando, as ilusões da terra: dir-se-iam grandes aves azuis, indomáveis e melodiosas a morrer uma morte sempre incompleta. Semelhante a seixos numa moraina torrente, rolavam seres maleáveis e furta-cores, criaturas de sorriso à tona e coração ausente, caras duplas sobre almas duplas, divinos corpos ao alcance de todas as bolsas, bebedores de esperança e de morfina, empresários de teatros e de paraísos, semi-deuses com um facho de sonho na destra; rolavam, agitados, pelo soluço hereditário – e a pastora dos espantos, como no quadro de Verpetti, tangia-os, taciturna, para o redil do abismo. O abismo era a chegada.¹¹⁹

Acompanhamos nesse fragmento também uma visão do subterrâneo da cidade, exibindo os filhos bastardos da modernização e do progresso: bêbados, drogados, prostitutas, desvalidos, criaturas de coração e sensibilidade ausentes. A cidade também é retratada em *Bolsos Vazios* como o lugar das multidões e dos sons, dos infinitos tipos de sons e mais variados sinais sonoros que servem de guias para pessoas condicionadas nesse espaço disciplinado também por avisos escritos e inscritos, cores, cheiros, entre muitos outros, que despertam os sentidos dos seus atores vivos. A cidade não pára, o ritmo é o mesmo começando desde seu amanhecer.

¹¹⁹ Ibid. p. 298-299.

Cedinho, já acolá estava a encher de pernas o largo do Arouche, ao fim da rua Vitória, num frenesi flamante. Abriam-se pálpebras e janelas, apareciam caras inchadas de sono, ouvia-se a sineta dos carros de lixo e de leite, os apitos das fábricas conclamavam os escravos criadores da riqueza que nunca lhes pertencerá. Acendia-se a azáfama multifária da cidade.¹²⁰

Cimaldo vaga observando a vida turbulenta desse lugar de barulhos intermináveis mas, paradoxalmente, sua alma não soava em conjunto, não participava dessa orquestra, não se harmonizava com isso. Cimaldo nota também que fazem parte dessa polifonia as próprias falas das pessoas que se comunicam sem um sotaque peculiar, numa fala enviesada, indefinida, pedaços de idioma que se assemelham ao Português.

Continuei minha vagamundagem. Agora, brando luar azul passeava o seu silêncio no abismo do meu coração. Tangi para os lados dos Campos Elíseos; rodei longamente entre gravilhas e dalhassús. Na Luz, penetrei na estação e demorei-me tempos e tempos a olhar os trens que entravam e saíam pelas plataformas formigantes, com uma baforada de fumaça, um silvo rouco e um sussurro no negro dos ferros. Recostado à grade do viaduto, mirava a multidão intranquila e variegada que se entrecruzava, pescoço esticado para frente, mascarando vinte idiomas com sintomas de português, animada de uma ansiedade uniforme e larvada, um cobiça perpetuamente acesa detrás das pupilas.¹²¹

As imagens se espalham pelo romance, mas estas cremos ser algumas das mais fortes. É um cenário inóspito, desolador, que se desdobra diante dos olhos de Cimaldo Olídio. Todavia, percebemos que é também um cenário criador, um lugar onde as experiências com o fugidío, com a comunicação rápida e complicada, dos barulhos e dos sentidos despertos, pode engendrar uma maneira diferente para que todas essas experiências caibam e sejam transmissíveis num meio mais apropriado. A vida na cidade participa dessa vez no romance, além de doadora de *conteúdo*, fornecendo as imagens que acabamos de ter, mas também como *forma*. *Bolsos Vazios* apresenta uma narrativa rápida, não muito linear, muitas vezes fortuita. Personagens encontram-se e se desencontram com muita facilidade e tal característica pode ter origem na nova maneira de se comportar no ambiente moderno da metrópole. E por talvez lermos um relato em primeira pessoa e fruto de uma configuração da memória, temos fluxos de acontecimentos e idéias que ganham importância em função da força que determinada experiência imprimiu na alma do narrador. Cimaldo e os outros personagens vagam numa cidade quase que surreal, onde de certo modo o

¹²⁰ Ibid. p. 273.

¹²¹ Ibid. p. 275-276

espaço físico não existe – a mudança de cenários, de ambientes, de pessoas ou de fatos é muito rápida, sem muito apego à detalhismos, tomando muitas vezes o leitor de surpresa, e os exemplos disso são inúmeros e se distribuem por todo o romance. Espaço e tempo parecem mais eventos psicológicos que mesmo reais.

Pensamos que, com essas últimas observações, explanamos aquilo que para uma abordagem mais geral seria indispensável – por isso este capítulo foi alongado. Muito restou por falar, tal como um personagem que seria o típico jogador, Assuero: viciado no jogo e na obsessão de melhorar de vida de uma maneira fácil, alegando também a necessidade, é capaz de prostituir sua esposa para ganhar algum dinheiro, ou roubar o cordão de ouro da filha, tudo para continuar jogando, mas que não é uma má pessoa, seu caráter não tipifica um personagem essencialmente mau, ele se justifica diante dessas ações afirmando que são para o bem dele e de quem ele ama. Há ainda outros elementos que não entraram para estas análises que julgamos preliminares, ainda que tenham ficado longas. Explicamos que, pelo fato de o romance não possuir uma crítica atual, nos aventuramos um tanto pretensiosamente a fazer a primeira, e por este motivo tentamos dar uma visibilidade tanto à vida do autor, que é desconhecido, como à própria narrativa – o que conta o romance – além dos elementos decisivos e mais importantes para este estudo.

Ainda nos justificamos, por fim, oferecendo um motivo para a leitura destas nossas páginas e do romance em questão. *Bolsos Vazios* trata-se de um relato oportuno e particular, que ousou dar um significado ao seu próprio tempo e à sua vida, temos um relato exemplar que nos auxilia a ler melhor todo o conjunto de características que, na São Paulo dos anos 1920, começava a moldar um processo modernizante definitivo que serviria de modelo para o restante do país. Além disso, este romance também representa um autor que foi ocultado dos cenários intelectuais após sua morte, e nossa leitura aqui também se propôs a trazê-lo para o debate mostrando sua vivacidade enquanto fonte de pesquisa na História e na Literatura, já que compõe um material rico sobre tantas vidas e coisas num período decisivo para a história e para a literatura no Brasil. A grande importância de seu romance é porque constitui um relato de um homem no **momento do início** desse processo de penetração do capitalismo, da indústria, das transformações sociais, e suas análises feitas na gênese disso talvez tivessem esse privilégio por acompanhar a tudo bem de perto e observar de forma mais aguçada. Mas acima de tudo porque sua experiência pode nos recontar esses eventos, não fazer esquecer os custos desse processo, de quem o vivenciou no começo, de quem não se adequou a ele, pois como sabemos, uma vez

iniciado, depois que as milhares de pequenas vidas foram esmagadas pelo peso do esquecimento, tudo possui uma tendência a se naturalizar, a se perpetuar como normal, a tornar de vidro os olhares. E, num momento como esse, é mais que necessário que essa voz silenciada nos fale, tal qual escreveu Maiakovski, “como um vivo aos vivos!”.

5 CONCLUSÃO

De posse das observações colhidas neste trabalho, podemos concluir que o debate que vise uma associação entre História e Literatura pode resultar muito produtivo. Há ainda muitos quesitos a serem melhor avaliados, sobretudo no que tange na escolha de categorias que podem ser trabalhadas de ambas as disciplinas visando um aproveitamento teórico ainda mais significativo, capaz de um aproveitamento mais elevado do texto literário que o historiador pesquisa. Foi neste ponto que tentamos trabalhar quando selecionamos conceitos vindos da Teoria Literária, já que nos pareceram úteis numa pesquisa desta natureza. Obviamente cada pesquisador tem capacidade para sugerir suas próprias categorias e esta monografia é apenas uma dessas sugestões. Por termos buscado uma associação mais direta entre o que nos ofereceu *A Teoria do Romance*, de Lukács, e as análises históricas sobre a modernidade, as pesquisas sobre cidades, é que cremos termos atingido, dentro do esperado, o nosso objetivo. Esperamos que o uso de conceitos como estes tenha se tornado menos estranho aos olhos do historiador interessado na obra literária.

Há que considerar ainda que um trabalho que foi conduzido da maneira como fizemos abre uma gama de possibilidades para abordar muitos textos. Infelizmente, a nossa deficiência neste momento impediu que tal ocorresse. Muitos títulos, autores e idéias com os quais fomos tomando contato ao longo da nossa elaboração esperam, ansiosos, que ao continuarmos o mesmo, ou iniciarmos outro estudo, possam contribuir com seus esclarecimentos. Em grande medida, este trabalho também representou, para o autor, o primeiro contato com a teoria de Lukács sobre a literatura, e em grande medida aparece neste trabalho o esforço por tentar compreendê-la. A compreensão das argumentações do filósofo húngaro, a dimensão de suas idéias, é muito maior hoje para este autor do que quando foi usado pela primeira vez como referência para sua monografia – e ainda assim há muito que se discutir e entender nesse valioso ensaio. As circunstâncias obrigam a reconhecermos, inclusive, falhas na compreensão d'*A Teoria do Romance* que foram aplicadas diretamente aqui. Decidimos não tentar corrigi-las porque pensamos que o erro, inerente a toda iniciação na pesquisa, não deve ser reprimido mas que, como erro que é, como tal deve ser julgado e superado.

Ainda cremos que ficou bem explicitada a relação entre estes conceitos e as novas realidades surgidas na cidade moderna, sobretudo se pensadas sob a ótica do trauma causado pelo choque ao experimentar o novo. Desse ponto, a obra de Allyrio Meira nos foi exemplar para adaptar nossas leituras para um contexto brasileiro específico. Esperamos também que, em maior ou menor medida, *Bolsos Vazios* pôde ser lido como um romance resultado de uma vida traumática na grande metrópole e que nos oferece uma miríade de imagens, falas, sensibilidades sobre esta experiência e que, para outros efeitos, possa ser tomado como um romance moderno da nossa literatura, tanto no seu aspecto do conteúdo quanto da forma, um romance legítimo pela sua originalidade à época, merecedor – acreditamos – de uma atenção especial hoje por parte de pesquisadores, leitores e críticos. Este é o nosso incentivo e contribuição e esperamos que ao terminar este trabalho, o leitor se interesse por redescobrir a obra deste escritor paraibano.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Marshall. Aventuras no Marxismo. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia. das Letras, 2001.

_____. Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar: A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia de Letras, 1986.

BRADBURY, Malcom. O Mundo Moderno: Dez Grandes Escritores. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUENO, André. Formas da Crise; estudos de literatura, cultura e sociedade. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

CAMPOS, Álvaro de. Ode Triunfal. <http://www.revista.agulha.nom.br/facam02.html> data de acesso 15 de maio de 2007.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária. 7ª Edição. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

DISCÉPOLO, Enrique Santos. In: <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=154> Acessado em 25/08/2007.

FORACCHI, M. M & MARTINS, J. de S. (orgs.). Sociologia e Sociedade: Leituras de Introdução à Sociologia. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1977.

GOLDMANN, Lucien. Sociologia do Romance. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

LEFEBVRE, Henri. A Cidade do Capital. Trad. Maria Helena Rauta e Marilene Jamur. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LUKÁCS, Georg. A Teoria do Romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACEDO, José Marcos Mariani de. "Posfácio" In: LUKÁCS, Georg. A Teoria do Romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MANN, Thomas. A montanha mágica. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MÁRKUS, G. Lukács reappraised, Nova York, Columbia University Press, 1983.

MARTINS, Eduardo. Allyrio Wanderley – cadeira 37. Discurso de posse [Academia Paraibana de Letras]. João Pessoa: 1971.

MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. Textos. Vol. III. São Paulo: Edições Sociais, 1977.

NEWTON JR., Carlos. Quaderna, aprendiz e impostor. In: <http://www.continentemulticultural.com.br/revista020/materia.asp?m=Especial&s=6> acessado em 27/08/2007.

ORWELL, George. Na pior em Paris e Londres. Trad. Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PRADO JR., Caio. Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PUJOL, Sergio A. La filosofia em moneditas. In: <http://www.todotango.com/spanish/creadores/sdiscepolo.html> Acessado em: 25/08/2007.

RAMOS, Graciliano. Angústia. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio (org.) História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

SENNET, Richard. O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WANDERLEY, Allyrio Meira. As Bases do Separatismo. São Paulo: A. Meira Editor, 1935.

_____. Bolsos Vazios. Curitiba: Editora Guáira Ltda., 1940.

_____. Ranger de Dentes. Rio de Janeiro: Cia. Editora Leitura, 1945.

_____. Os Carneiros Cinzentos João Pessoa: Editora Teone, 1954

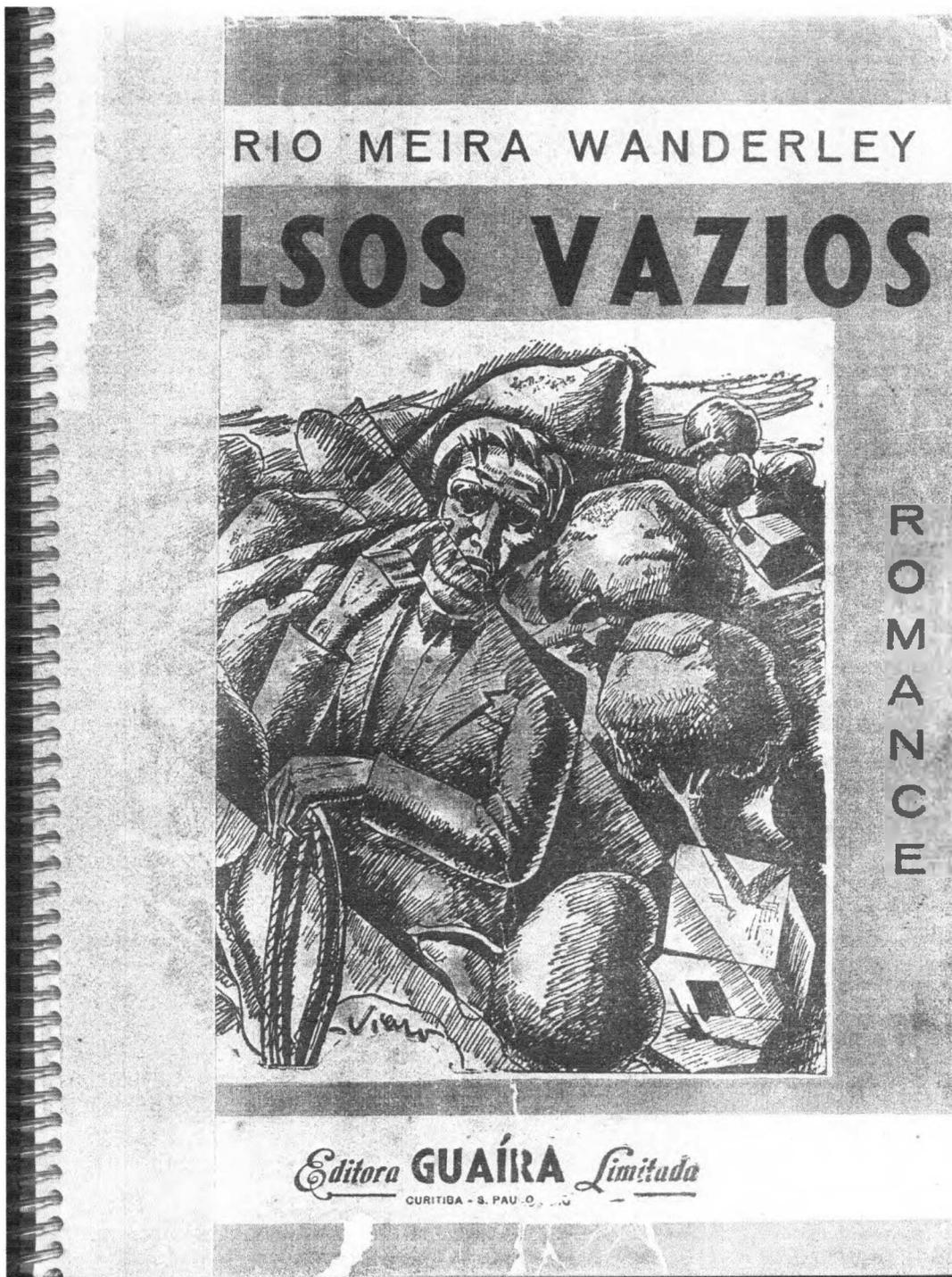
_____. Sol Criminoso São Paulo: Georges Selzoff Editora, 1931.

_____. Os Brutos São Paulo: A. Meira Editor, 1934.

WHITE, Hayden. Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

ANEXO

Anexo A – Fotocópia: capa do romance *Bolsos Vazios*



Anexo B – Fotocópia: Folha de Rosto de *Bolsos Vazios*

ALLYRIO MEIRA WANDERLEY

BOLSOS VAZIOS

ROMANCE



1940

Editora **GUAIRÁ** Limitada
CURITIBA - S. PAULO - RIO

Imami Satyra
ADVOGADO

Handwritten signature

Anexo C – Última página de texto do romance *Bolsos Vazios*. Observa-se nela a marcação que confirma que o romance foi terminado em 1928.

Prometi-o e ao cabo, passo ante passo, retomei o meu caminho. Cansado, desfeito, tremendo. resto de carne cega e bruta, reentrei em casa de madrugada, subi na ponta dos pés a escada da mansarda e aí, repentinamente, atirei-me à enxerga como um fardo, sobre trapos de lençóis e de ideais, soluçando, soluçando, com saudade de mim mesmo... Mas, logo, reergui a cabeça e, surpreso, murmurei:

— Ah! ainda sei chorar... sou um homem ainda... Poderei levantar-me, poderei e então... e então... e então... Por que não esperarei o raiar do dia?

Esperei, esperei muito; os galos não cantaram. Que noite era essa? Passava da medida. Aí, eu compreendi que estava na obrigação de ir ajudar os outros homens a acender o sol!

F I M

— 1928 —

Anexo D – Lista de obras de Allyrio contida no livro *As Bases do Separatismo* (1935). Nesta lista vê-se o ano em que estava pronto o romance *Bolsos Vazios* (1928), publicado só em 1940.

Obras de Wanderley

A — OS ROMANCES

I. — Sol criminoso	1925
II. — Bolsos vazios	1928
III. — Caminhos da Bronzeada	1932
IV. — Cães sem dono	1932
V. — Os Brutos	1933
VI. — Margem baixa	1933
VII. — Os Vermes	1934

B — OS DRAMAS

I. — O lume no alcantil	1926
II. — Condor I	1927
III. — Os Calvarianos	1929
IV. — A lampada vae apagar-se	1929
V. — Raça de bronze	1930
VI. — Os Cangaceiros	1933

C — AS COMEDIAS

I. — Janjão Doutor	1926
II. — Mãe Dadá	1927
III. — Santa Moeda	1930
IV. — Chico Brasa	1931
V. — Nossopae & Cia.	1931

E — OS ESTUDOS

I. — As bases do Separatismo	1935
------------------------------------	------

F — OS FRAGMENTOS

I. — Gigante doente	1934
---------------------------	------