

Tive gado, tive fazendas, hoje sou escritor: a literatura de ciclo de Érico Veríssimo, Oswald de Andrade, Jorge Andrade e José Lins do Rego.

Zama Caixeta Nascentes

Prof^o de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do CEFET-PR (Curitiba), Psicólogo,
Mestrando em Filosofia (UFPR)

RESUMO: Percorreremos os autores acima mencionados e veremos nas suas obras estes procedimentos estruturantes: analogia com a pintura; criação de personagens-autores; existência, na vida desses personagens, de um ascendente que, em plena fazenda, dedicava-se ao cultivo das letras; confissão, desses personagens-autores, da sua incapacidade/dificuldade de escrever.

Palavras-chave: tradição, transformações, decadência, literatura de ciclo, pintura, personagens-autores, ficção.

Introdução

Originado da nossa experiência no ano de 2000 com as primeiras turmas de Ensino Médio da unidade de Curitiba do CEFET-PR, o presente trabalho levou-nos dois anos de estudos. A motivação foi a necessidade de, quando aquelas turmas chegaram à 3ª série, analisarmos *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo e *A Moratória* de Jorge Andrade. Verificando ser *Incidente* uma condensação de *O tempo e o vento* – cujas notícias vagas nos vinham da nossa graduação – sentimos a precisão de, a fim de melhor orientar os alunos no entendimento de *Incidente*, estudarmos *O tempo e o vento*. O contato com *A Moratória* nos fez perceber seus vínculos com a literatura de ciclo, tanto quanto *O tempo e o vento*. Resultado: não nos contentamos mais em conhecer apenas *A Moratória* e partimos para a leitura das “peças do ciclo paulista” de Jorge Andrade.

Lendo com as turmas o *Macunaíma* de Mário de Andrade, revisitamos o *Miramar* e o *Serafim* de Oswald; daí ao *Marco Zero* foi um pulo, por tratar do ciclo da economia paulista da mesma forma que o teatro de Jorge Andrade. No meio do caminho, reconhecemos nosso desconhecimento da literatura de José Lins do Rego, cujas lembranças esparsas remontavam às leituras escolares do 2º grau. Fomos à sua ficção para não ficarmos fincados só nos pampas ou permanecermos só às sombras do cafezal em flor. Queríamos um pouco de rapadura a adoçar o café!

Alargar tanto assim os nossos propósitos para além de *Incidente* e *A Moratória* implicou dilatar prazos e somente agora damos por concluída, em parte, a tarefa que estabelecemos para nós mesmos lá em 2000. Há outros autores cuja ficção radica-se nas questões históricas do Brasil pós-30. Não os pusemos aqui, ou por desconhecê-los ou por não caberem na exigüidade

deste texto. A exclusão não significa desapareço. Por fim, nossa preocupação: os procedimentos empregados pelos escritores ao fazerem ficção a partir daqueles temas e não tanto os temas em si.

1- O muralismo como técnica a enformar o projeto de *O tempo e o vento* e *Marco Zero*

O avizinhamento de *O tempo e o vento* com a pintura é indicado pela existência, no tomo II, de um personagem de procedência espanhola cuja profissão é pintor. É dele o retrato, razão de ser do título daquele tomo, *O Retrato*, de Rodrigo Cambará no auge da forma física. Depois de pintar Rodrigo, exauriram-se as faculdades criadoras do artista e ele nunca mais pintou nada. Quando sentia saudades de sua arte, visitava o casarão e punha-se a contemplar sua obra-prima. De igual maneira há em *Marco Zero* personagens-pintores, mencionados na nota 07, os quais travam, em *Marco Zero II*, longos debates estéticos num local conhecido justamente como *Clube da Arte*. Este fragmento de um dos debates ajuda-nos a compreender a aproximação de *Marco Zero* com a pintura: “As artes verdadeiramente políticas e sociais como a pintura e o romance voltaram à sua normalidade que é ensinar”.^[i]

Confrontando *O tempo e o vento* e *Marco Zero*, vemos outra similaridade: o uso de técnicas extraídas do movimento da pintura mexicana conhecido como muralismo.^[ii] A extensão do tempo abarcado pela narrativa e a grande quantidade de personagens a comporem a trama são pontos a justificarem a adoção dessas técnicas.

A referência ao muralismo aparece em *O tempo e o vento* neste episódio: Floriano Cambará expõe a Tio Bicho o projeto de escrever um romance sobre a saga da família Terra Cambará. Os dois passam então a discutir o problema da criação literária. Nesse contexto, Tio Bicho emite o seguinte parecer crítico, no qual se estabelece a analogia com a **pintura**:

“Já avaliaste os perigos que, do ponto de vista artístico e literário, uma história dessa amplitude envolve? Pintar um mural num paredão do tempo assim extenso, palavra, me parece uma tarefa não só difícil como também ingrata. Pensa na vasta comparsaria... Terás de usar ora a pistola automática ora o pincel do miniaturista. Duvido que o efeito de conjunto seja satisfatório”.^[iii]

Essa mesma aproximação entre literatura e pintura reaparecerá, posteriormente, no prefácio de 1964 a *Caminhos cruzados*, o segundo dos romances de Érico Veríssimo (mesmo não fazendo parte da literatura de ciclo, falaremos dos seus pontos comuns a *O tempo e o vento*). A diferença, notada quando se comparam os dois trechos, é que *O tempo e o vento* foi

escrito-pintado usando-se “ora a pistola automática ora o pincel do miniaturista”, enquanto que *Caminhos cruzados* o foi apenas “com pistola automática” e não “com pincéis de miniaturista”. Isso porque, mesmo não sendo extenso o tempo, extenso é o “paredão social” que o autor pintou, sendo a obra, para irmos ao prefácio, “uma sucessão enfim de *quadros* movimentados que resultam numa espécie de corte transversal duma sociedade”^[iv]: inclui desde arcebispo até prostitutas; vai dos luxuosos palacetes dos rastaqüeras aos fétidos quartos de tuberculosos a definharem – da mesma forma que o romance *Salomé* de Menotti del Picchia, realizando igual “corte transversal” da sociedade de São Paulo no mesmo momento histórico daquele da sociedade de Porto Alegre “pintada” por Érico Veríssimo, inclui, também, desde arcebispo até prostitutas e vai do “salão do diretor do grande banco” à casa em cuja “mesa do almoço só houve arroz e feijão”^[v]. Sendo a técnica de composição de ambos os romances do autor gaúcho extraída da pintura, é natural que ele os considere “mural”. Posto isso, vejamos o prefácio:

“De resto, não devemos esquecer que *Caminhos cruzados* é uma espécie de mural pintado com pistola automática e não uma tela trabalhada com pincéis de miniaturista.

(O leitor deve ter notado a freqüência com que nestes prefácios invoco a pintura como ponto de referência. É que no fundo eu talvez seja um pintor frustrado que, não tendo conseguido aprender o ofício, hoje se contenta com pintar com palavras.)”^[vi]

A idéia de “pintar um mural” foi também o propósito de Oswald de Andrade em *Marco Zero*. Antonio Celso Ferreira, apresentador de *Marco Zero II*, considera nestes termos o projeto oswaldiano:

“Além da fusão palavra-imagem cinematográfica, em *Marco Zero*, Oswald tencionou realizar mais uma experiência: a exploração da plástica na literatura para compor um mural, mosaico ou afresco. As ligações do escritor com o mundo da pintura e da escultura já eram antigas, e acentuaram-se na década de 30 e início da seguinte. Nos romances dessa fase, Oswald interessou-se pela pintura mural, um pouco de Portinari, e muito dos mexicanos David A. Siqueiros e Diego Rivera. As referências ao muralismo são explícitas nas temáticas, no colorido das cenas pintadas, na justaposição e no enquadramento das figuras, no próprio debate estético sobre as escolas e o papel político dos artistas, empreendido por dois personagens – Jack de São Cristóvão e Carlos de Jaert. Pensava o escritor que a pintura monumental, coletivista e herdeira do mosaico estava em compasso com a subida das massas ao palco da história. Ao sair dos museus e dos ateliês em direção à rua, essa arte social recuperaria a dinâmica dos povos, das classes e das culturas. Simultânea, assim como o cinema, ela poderia contrapor signos e imagens, construir e demolir, criar conceitos.

A experiência do muralismo mexicano relacionou-se intimamente com a vaga revolucionária que, ao irromper naquele país no início do século, abriu espaço para os artistas defenderem a proposta de uma arte a serviço da criação do homem novo, livre e

responsável por seu destino (...) No Brasil, *Marco Zero* significou uma de suas eloqüentes expressões”.[\[vii\]](#)

Dadas as semelhanças temáticas (decadência do Brasil agrário, advento da era industrial e moderna, difusão do marxismo; enfim, todos os acontecimentos fundantes da nova ordem social, política e econômica do país após 1930), não temos dúvidas de aplicar-se a *O tempo e o vento* as considerações de Antonio Celso acerca dos vínculos de *Marco Zero* com o muralismo mexicano[\[viii\]](#). O silêncio do crítico a respeito de *O tempo e o vento* deve-se, cremos, ao desconhecimento da obra de Érico Veríssimo; caso a conhecesse, não daria apenas *Marco Zero* como uma das “eloqüentes expressões” dos vínculos entre muralismo e literatura, mas arrolaria também *O tempo e o vento*. Por mais que se possa afirmar ser a obra de Oswald e não a de Érico que tenha, do ponto de vista técnico, mais se avizinjado do movimento mexicano[\[ix\]](#), esta confessa-o através do personagem Tio Bicho, motivo suficiente para não a omitirmos quando estudamos aqueles vínculos. “Pintar um mural num paredão do tempo assim tão extenso”: essa fala de Tio Bicho filia, sem sombra de dúvidas, também *O tempo e o vento* àquele movimento da Pintura no México.

Considerando a idéia de pintar mural e a sua correlação direta com uma narrativa a abarcar um longo período de tempo e uma pluralidade de personagens e de núcleos dramáticos – condições necessárias à obra cujo propósito é fazer literatura das transformações estruturais vividas pelo Brasil a partir de 1930 e do modo como foi construída a sociedade agora ruída –, *Marco Zero* apresenta esta peculiaridade: parte da crise de 1929 ao invés de, como fizeram Érico Veríssimo e Jorge Andrade[\[x\]](#), recuar nos anos anteriores e mostrar como se constituiu a agonizante ordem agrária.

A forma pela qual Oswald resolveu o problema do tempo, de maneira a não ter de voltar ao século XVIII, como em *O tempo e o vento* (Pedro, homem de Ana Terra, viveu no aldeamento jesuíta dos Sete Povos das Missões e saiu de lá como um dos sobreviventes do massacre – narrado por Basílio da Gama no canto IV de *O Uruguai*), em *As Confrarias* (trata do auge do ciclo da mineração em Minas Gerais. A peça enfatiza as subdivisões do estrato social – tipificado na existência das diversas confrarias, cada uma mais xenófoba que a outra – e os símbolos do *status quo* criados pela “civilização aurífera”, representados no lugar onde se podia enterrar o morto) ou em *O Sumidouro* (embora faça a fusão de planos temporais – o próprio dramaturgo Vicente, séc. XX, interage no palco com seus personagens da nobreza bandeirante do séc. XVI –, pode-se colocar a peça como o começo do ciclo. Os acontecimentos históricos aí abordados são dois séculos mais recuados que aqueles presentes em *As Confrarias*) a forma, dizíamos, foi esta: considerou o advento da imigração estrangeira como sendo a segunda colonização.[\[xi\]](#) Nessa identidade entre a chegada do invasor no séc. XVI e a do imigrante no fim do XIX e início do XX, o imigrante, que veio para ser colono nas fazendas do café, acaba por alçar-se à condição de colonizador, igualando-se aos portugueses do início da História do Brasil. Conseguiram tal ascensão não por esforço e mérito – e não nos esqueçamos do engajamento, de 1930 a 1950, de Oswald no PCB –, mas porque o caboclo foi abandonado pelo

governo brasileiro, “Não temos um governo capaz de defender o país”^[xii] restando-lhe apenas a possibilidade de entregar-se aos sírios, japoneses, italianos, espanhóis, esses estrangeiros todos, o “pandemônio de raças que invadiu esta terra!”^[xiii] A razão é econômica^[xiv] e política – tese marxista – e não psicológica (a suposta indolência natural do caboclo brasileiro, sua falta de disposição para o trabalho e seu excesso de apreço pelo descanso, herdados do índio), como encontramos no conto *Urupês* de Monteiro Lobato.

Dentre os imigrantes, são os japoneses os legítimos sucessores dos portugueses: querem fundar no Brasil o império nipônico^[xv]; produzem a banana e o arroz transportados para o porto de Santos, “...no meio das bananas e do arroz trazidos pelos japoneses”^[xvi], não deixando dúvidas da sua apropriação do meio de produção – a terra – às custas da expropriação do caboclo, “a cabocrada gasta um ano de enxada em três dias. Depois quer fazer fiado. Até iodo fiado! *E depois entrega a terra que tem ao japonês*”^[xvii]. A expropriação operada pelos japoneses corresponde àquela levada a cabo pelos portugueses; substituíram-se apenas a vítima (índios → caboclos) e o carrasco; a lógica é a mesma: a da primazia do capital. Já a exploração dos latifundiários é levada a cabo pelos banqueiros, ex-colonos italianos.^[xviii]

Diferenciados são os processos empregados por Oswald para criar a identidade entre a primeira e a “segunda” colonização: 1) a atribuição, aos imigrantes, do discurso publicitário/ufanista dos cronistas do descobrimento acerca das potencialidades econômicas do Brasil, “O país do milagre”, “O país do espanto. Tudo possível”^[xix]; 2) a repetição, por parte dos imigrantes, do mesmo caminho dos primeiros invasores, “O japonês chegara também pelo mar, percorrerá as mesmas estradas penosas e desertas”^[xx]; 3) a referência, feita pelos personagens e não pelo narrador, a figuras históricas do início da colonização, “Padre Beato pensava no mameluco quinhentista, no burgo de João Ramalho, no vil Jagoanharo e na batizada Bartira”^[xxi]; aliás, Bartira é um dos locais ligados pelas ferrovias que carreavam a nova colonização, “O fim do mundo é sempre um charco. Era assim Bartira, fim de linha e fim de mundo”^[xxii]; 4) a equivalência entre o Pe. José Beato e os padres jesuítas que desembarcaram com os primeiros colonizadores, “O vigário, que fechara o livro, estava longe no tempo, perdido num sonho que tinha quatro séculos. Pensava no apóstolo Anchieta diante do mar que batia as pedras lascadas de Peruíbe”^[xxiii]. A propósito, atente-se para os deslocamentos no nome: Pe. José Beato e Beato Pe. José Anchieta; 5) a continuidade histórica entre a Ditadura de Vargas e o passado brasileiro, “a vitória da Ditadura é a volta do Jesuíta das missões do Sul para abater o bandeirante”^[xxiv].

2- A criação de personagens-autores: outra técnica comum

2.1- *Érico Veríssimo, Jorge Andrade e Oswald de Andrade*

Além de Érico Veríssimo, Oswald de Andrade e José Lins do Rego, há um outro autor cuja literatura insere-se na chamada “literatura de ciclo”. Referimo-nos a Jorge Andrade, dramaturgo revelado na década de 50 quando Nelson Rodrigues, com *Vestido de Noiva* em 1943, já colocara o teatro brasileiro nos trilhos da modernidade, uma vez que a Semana de Arte Moderna não alterara em nada a situação da nossa dramaturgia. Ao lado de Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade constituiu um marco na moderna dramaturgia brasileira, assegurando a continuidade do impulso modernizador introduzido por Nelson Rodrigues.

Tomando como tema a história econômica de SP, a dramaturgia de Jorge Andrade a focaliza desde a chegada de Martin Afonso de Souza até a ascensão dos imigrantes italianos – vindos para trabalhar como colonos nas lavouras de café – à condição de industriais e de capitalistas (sintetizada em Egisto Ghirotto, o industrial de *Os Ossos do Barão*, como o foi em Nicolau Abramonte, o comerciante e depois o banqueiro de *Marco Zero*). O que Jorge Andrade fez com a história de SP foi tomá-la como matéria de sua produção literária, o mesmo que Érico Veríssimo fizera com a do RS e José Lins do Rego com a de PB e de PE.

A produção ficcional de Monteiro Lobato toca em algumas das questões econômicas de SP. A falência do modelo agrário é tema dos contos *O comprador de fazendas*, *O estigma*, *O drama da geada*, *O jardineiro Timóteo*. Apesar disso, não se pode falar em Monteiro Lobato de uma literatura do “ciclo econômico de SP”. Isso porque – para apropriarmos-nos das imagens postas ao nosso dispor pela pintura – não pinta um “paredão”, um “mural” onde cabem a vasta galeria de *personagens*, necessária ao escritor que queira dar conta do tema das transformações estruturais sofridas pelo advento do novo modo de produção, e o alargamento do *tempo* da narrativa. Pelo contrário, “pinta” quadros circunscritos ao drama de uma família, como as pinturas do séc. XIX antes de abrirem-se aos temas históricos ou às cenas exteriores do espaço público. Se quisermos uma outra analogia, não pinta, “fotografa” instantes, “capta”, pela “lente” de contista, cenas rápidas, indicadoras da inviabilidade da monocultura cafeeira como sustentação da economia nacional, justo o motivo da crise de 29. Nem se podia exigir mais dele: não nos esqueçamos de que à época da sua produção contística, a transformação iniciava-se; por conseguinte, não podia compreendê-la na sua amplitude e em todos os seus desdobramentos. A Oswald e a Jorge isso já foi possível, dado o distanciamento temporal entre o ato da escrita e os fatos que a motivaram. Se não se pode atribuir à obra de Monteiro Lobato o caráter de “literatura do ciclo econômico de SP”, não se pode cair no outro extremo de conferir à de Jorge Andrade uma total originalidade por introduzir na literatura brasileira o tema da decadência da aristocracia cafeeira, como o faz Sábato Magaldi.[\[xxv\]](#)

Também Oswald de Andrade, além de Monteiro Lobato, tematizou em sua literatura, antes de Jorge Andrade, aspectos da economia paulista. O propósito de Oswald de 1933 a 1945 foi reconstruir, pela ficção romanesca, os acontecimentos ligados à crise de 29 e o novo ordenamento nacional daí surgido: dos projetados cinco volumes, concluiu dois, *Marco Zero I* e *Marco Zero II*. Embora não tenha dado cabo do projeto, temos, junto com a dramaturgia de Jorge Andrade, a prosa de Oswald a tratar da história paulista (atrás já indicamos uma similaridade entre *Os Ossos do Barão* e *Marco Zero*) e a engrossar a vertente da literatura de ciclo do

Modernismo. Mais uma vez ficamos sem entender porque Sábato Magaldi faz avançar para a dramaturgia de Jorge Andrade, dada a conhecer somente na década de 50, depois da publicação de *Marco Zero I* e *Marco Zero II* (respectivamente 1943 e 1945), a originalidade da abordagem do tema da história econômica de São Paulo. Que tal tema já fora abordado pela literatura de Oswald, reconhece-o o próprio Sábato em introdução a *O Rei da Vela*.^[xxvi] Sendo assim, não há porque afirmar que “o tema foi incorporado à literatura por meio do teatro de Jorge Andrade”. Já o fizera Oswald em *O Rei da Vela* e em *Marco Zero*. Talvez pela não montagem da peça (só aconteceu em 1967) e pelo conhecimento de que teatro só o é no palco, não só no texto (a peça foi publicada em 1937), Oswald tenha optado por retornar ao tema em seus romances, pondo-o assim em maior circulação, uma vez que o romance é, de fato, para ser lido.

Não só a subsunção de sua produção literária sob a rubrica “literatura de ciclo” aproxima Érico Veríssimo e Jorge Andrade. Há este outro ponto: os autores, procedentes de um Brasil agrário e patriarcal^[xxvii], criam personagens oriundos desse mesmo Brasil e cujo projeto de vida é também a literatura, ou seja, são **personagens-autores**. Através da criação de *personagens-autores*, os autores fazem ficção do real das experiências pessoais vividas após a bancarrota familiar.

Já vimos como isso se manifesta no Floriano (tido pelo próprio Érico Veríssimo como o seu “sósia espiritual”^[xxviii]) de *O tempo e o vento*. Observemos agora o mesmo ocorrendo com Vicente, personagem de *A Escada*, *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*, de Jorge Andrade: firmou-se no propósito de reescrever a dramaturgia dentro da qual foi criado. Em *A Escada* “pretende escrever sobre as confrarias”,^[xxix] para tanto está às voltas com a enigmática vizinha Marta, justamente uma das personagens de *As Confrarias*, a nona das peças de Jorge Andrade. Isso aparece no conselho de Izabel, esposa de Vicente, em *A Escada*:

“A peça sobre Fernão Dias está parada há um ano. A que pretendia escrever sobre as confrarias de Outro Preto ficou apenas na intenção. Em vez de sofrer pelo passado, use-o para se realizar. Ele não está contido no presente de todo mundo? Pegue essa gente, barões ou não, e jogue no palco. É uma boa maneira de se libertar”^[xxx].

Também Oswald cria o seu personagem-autor em *Marco Zero*. Trata-se de Quindim, cujo avô, Bento Formoso, a exemplo do avô de Vicente e de Floriano Cambará – bem como o de Luís Silva, narrador de *Angústia* de Graciliano Ramos^[xxxii] –, descende diretamente da aristocracia ligada à terra, agora decaída: “Bento Formoso tinha mais de meio século de café (...) Começara a puxar café com escravos na adolescência”^[xxxii]. A crise de 29 empanou os braços da família Formoso, agora atormentada com as hipotecas das terras, cuja salvação é tentada por um membro da terceira geração, Jango, irmão do escritor Quindim. Entre os dois irmãos há uma distância não só de idade mas também de modo de educação: “Seu irmão mais moço, muito mais moço, crescera diferente. Quindim... Bonito, com aquele seu ar viciado. Fora tratado com todos os mimos (...) Um dia começaram a desaparecer coisas da casa. As jóias da

avó foram encontradas desmanchadas num Prego da capital”[xxxiii]. Atente-se para a diferença entre os irmãos no concernente à sua relação com a tradição: enquanto Quindim dilapida a fortuna construída pelos antepassados – “as jóias da avó foram encontradas desmanchadas num Prego da capital” – Jango zela e luta pela conservação do pouco que restou à família após a derrocada de 29.

O grande modelo literário de Quindim é Proust. Ao modernismo brasileiro – a persistência do antigo padrão de gosto literário no interior do estado é mostrado na parte II de *Marco Zero I*. Além de citar trechos ufanísticos de Olavo Bilac, Oswald constrói bilaquianamente esta fala da diretora do nacionalista grupo escolar “- To/dos/ os/ sa/cri/fi/cios/ hã/ de/ flo/rir/ um/ dia!”[xxxiv], como se vê, quase um alexandrino – Quindim chegou pelas mãos de um colega da Faculdade de Direito, “No Direito enroscava-se a poesia”[xxxv], Cláudio Manoel. Apesar do nome árcade, é ele quem guia os demais estudantes de Direito “através da arte e da literatura”[xxxvi] modernas, tanto assim que Cláudio Manoel e Quindim “tinham procurado criar uma revista literária”[xxxvii], como a criara Oswald. Como nos outros personagens-autores aqui considerados, Quindim tem dificuldades de escrever. Não obstante o plano estabelecido tenha, empaca no desenvolvimento do mesmo. Numa de suas sessões literárias com Cláudio Manoel, na “biblioteca ancestral” do avô de Cláudio, expõe-lho. Diferentemente do plano de Floriano Cambará e Vicente – e depois, como ainda veremos, do de Carlos, personagem de José Lins do Rego – o de Quindim não envolve a saga familiar e sim temas universais: o super-homem nietzschiano (lembramos: o pai de Quindim era leitor de Nietzsche), a problemática edípica provocada pelas mães, “A mãe sempre foi um grave problema... É um assunto! Sempre preocupou a literatura... Veja a Oréstia”[xxxviii], aprovou de imediato Cláudio Manoel. A entrevista literária com Cláudio Manoel encerra-se com a declaração de Quindim: “ – Eu não sei escrever...”[xxxix], mesma incapacidade de Carlos em *Bangüê* e de Noel em *Caminhos cruzados*, como veremos ainda.

Neste momento, faz-se necessário interromper o percurso por *O tempo e o vento*, *Marco Zero* e *A Escada* e ir a *Caminhos cruzados*. Isso porque, já aí, encontramos o fenômeno da criação de personagem-autor, “sósia espiritual” do escritor, para empregarmos expressão de Érico Veríssimo.

2.2- Os personagens-autores de **Caminhos cruzados** de Érico Veríssimo

De fato, se em *O tempo e o vento* temos aquele fenômeno em apenas um personagem, Floriano, em *Caminhos cruzados* aparece em três: Noel, Fernanda e Professor Clarimundo. Por conseguinte, embora *Caminhos cruzados* não faça parte da “literatura de ciclo”, percorreremos esse romance para compreender o fenômeno visto nas obras de Jorge Andrade e Oswald de Andrade – e depois o mostraremos também em alguns romances de José Lins do Rego.

Noel foi educado pela tia Angélica. Descendendo dos escravos do bisavô de Noel, essa procedência confere-lhe o estatuto de símbolo da tradição do Brasil arcaico ao qual Noel, para

sempre, ficará preso por ter sido tia Angélica – e não a mãe, Virgínia, ou o pai – a responsável por sua educação na infância. Agora, adulto, formado na “academia” e vivendo na moderna Porto Alegre, Noel não consegue desgarrar-se do mundo fantasioso legado a ele por tia Angélica. O seu pensamento – exteriorizado pelo narrador onisciente – a que nos reportamos (encerra as mesmas idéias expressas na fala de Izabel de *A Escada*) é este:

“Noel tem um velho projeto: escrever um romance (...) Por mais que se esforce – e na verdade ele não se esforça muito – Noel não encontra nenhum tema, fora da autobiografia (...) Noel tem às vezes a impressão de que através da autobiografia ele talvez se possa libertar de seus fantasmas”.[\[xli\]](#)

No entanto, essa possibilidade terapêutica frustra-se, sendo esclarecida pelo narrador: “Mas todas as tentativas que tem feito redundaram em malogro.”[\[xlii\]](#) Em seguida, vem o que não é simplesmente uma devassa do mundo interior de Noel, “O que vai para o papel é uma história sem força, sem carne, sem sangue, é como que um conto de fadas de outro conto de fadas, uma mentira de outra mentira”,[\[xliii\]](#) mas também uma confissão do que foi para Érico Veríssimo o seu primeiro romance, *Clarissa*, 1934, conforme lemos no prefácio de 1964 a *Caminhos cruzados* e mantido na edição feita pelo Círculo do Livro:

“Relendo a primeira novela, alguns meses após a sua publicação, entrei em séria contenda comigo mesmo. A vida não era uma sucessão de momentos de beleza poética como a história daquela adolescente parecia insinuar. Além do mais – disse eu para mim mesmo – sinto dentro de você um poeta e uma satirista em conflito permanente. *Clarissa* foi a oportunidade do poeta. Por que não dar no próximo livro carta branca ao satirista? As zonas sombrias da vida merecem também a atenção do pintor. Mude de técnica: use agora óleo em vez de aquarela. Empregue um pouco de vinagre para quebrar a adocicada fragrância de água-de-colônia que pervaga a atmosfera de *Clarissa*.”[\[xliv\]](#)

Portanto, o projeto literário de Noel corresponde ao que já havia sido concretizado em *Clarissa* pelo autor-criador de Noel. Mais uma vez a ficção presta-se à auto-análise do escritor e, mais que auto-análise, no caso aqui, à crítica da própria obra. Confirma essa identidade entre o escritor e o seu personagem o fato de a expressão “água-de-colônia”, usada por Érico para caracterizar seu primeiro romance – conforme lemos no fragmento do prefácio a *Caminhos cruzados* –, ser exatamente a mesma empregada na construção do menino Noel indo à escola (mais uma projeção do autor sobre o personagem: trata-se de uma alegoria da ida do autor à escola. Isso porque, em *Clarissa*, Érico era um escritor, romancista-menino, indo à escola do romance a fim de aprender e dominar os segredos do novo gênero, porquanto até então só escrevera os contos de *Fantoches*): “O colégio, nenhuma relação com os outros rapazes, a vida

do menino mimado que veste roupas limpas, que vai à escola penteadinho e cheirando a *água-de-colônia*...”[xliv] Tal correspondência entre as palavras do autor e as do narrador lembra o mesmo processo empregado por Jorge Andrade em *O Sumidouro*: Vicente conversa com sua esposa usando as frases construídas por ele para os seus personagens. A uma certa altura a esposa, Lavínia, adverte-o: “LAVÍNIA: Será que não pode conversar com a gente, sem pensar frases de seus personagens? Vicente! Estou falando com você! / VICENTE: Pronto. Estou aqui. / LAVÍNIA: Está mesmo? / VICENTE: Inteiro.”[xlv]

Se o projeto literário de Noel está em *Clarissa*, confirma-se nossa idéia de que tanto Érico Veríssimo quanto Jorge Andrade reconstituíram na criação dos seus personagens (não obstante *Clarissa* e *Caminhos cruzados* não façam parte da literatura de ciclo) suas experiências enquanto sujeitos e enquanto escritores. De igual modo, encontraremos, na seqüência da cena do cap. 32 de *Caminhos cruzados*, em especial na apreciação crítica de Fernanda, amiga e namorável de Noel, nada mais nada menos do que aquilo que Érico Veríssimo fez em *Caminhos cruzados*. Por conseguinte, o projeto estético de Fernanda encontra-se concretizado em *Caminhos cruzados* mesmo e não em outro romance de Érico Veríssimo, como no caso do projeto de Noel. Apesar de interessar-nos mais a apreciação crítica de Fernanda (no fundo, uma apreciação da obra que a criou enquanto personagem), vale transcrever todo o diálogo:

“Fernanda sorri e olha para o amigo.

- Eu te ofereço um assunto, e esse assunto será o teu primeiro passo na direção da vida...

- Qual é?

- Toma o caso de João Benévolo. Tem mulher e filho e está desempregado. Eis uma história bem humana. Podes conseguir com ela efeitos admiráveis.

Noel faz uma careta de desgosto: a mesma careta que fazia em menino quando tia Angélica lhe queria botar goela abaixo, à custa de promessas falsas, um remédio ruim.

- Mas isso é horrível... Não me sinto com capacidade para tirar efeitos artísticos dessa história.

Fernanda responde rápida:

- Tira efeitos humanos. É mais legítimo, mais honesto.”[xlvi]

Se “água-de-colônia” estava tanto no prefácio do autor quanto nas palavras do narrador, reaparece aqui o fenômeno com o qual nos ocupamos. Efetivamente, o “remédio ruim” do trecho acima está para o “vinagre” do fragmento transcrito anteriormente e retirado do prefácio. Era precisamente o “vinagre” que deveria “quebrar a adocicada fragrância de água-de-colônia que pervaga a atmosfera de *Clarissa*”. Ora, ninguém mais que o próprio Noel, o mesmo que recendia

a “água-de-colônia”, é quem agora “faz uma careta de desgosto” ao ouvir a contra-proposta, vinda de Fernanda, ao seu projeto literário. Tal contra-proposta é, com certeza, o “vinagre” de que nos falava Érico Veríssimo no prefácio de 1964. No desenrolar do debate estético entre Fernanda e Noel, este confessa-lhe a impossibilidade de executar o projeto proposto por ela: “- Não me sinto com forças para escrever esse romance... – confessa Noel”.^[xlvi] Não significa isso a morte, em Érico Veríssimo, do romancista que fala dos “Joões Benévolos desempregados”; indica antes a morte do poeta que estivera presente lá em *Clarissa* e que agora, em *Caminhos cruzados*, cede vez ao “satirista”, isto é, o vinagre quebrou a “fragrância adocicada de água-de-colônia”, para usarmos, de novo, as palavras do prefácio. Ou seja: o poeta de *Clarissa* não tem forças para a combatividade política de *Caminhos cruzados*.

Nossa incursão por *Caminhos cruzados* forneceu-nos dois exemplos que confirmam aquele ponto semelhante que estamos destacando. Além disso, trouxe-nos outra exemplificação: Fernanda propõe a Noel tomar como assunto para seu romance “o caso de João Benévolo”, narrado no próprio *Caminhos cruzados*. Com essa atitude, Fernanda coloca-se na mesma posição de Floriano e de Vicente que, como vimos, propuseram-se a reescrever a literatura que os fez aparecer como personagens. A única diferença é que Fernanda sugere-o a Noel e não a si.

No entanto, não é só Fernanda quem reforça as fileiras dos personagens que reescrevem as narrativas dentro das quais foram criados. Em *Caminhos cruzados* há ainda o Professor Clarimundo, sempre à procura da verdade, “Só ele enxerga a verdade das coisas”,^[xlviii] que julga será encontrada na ciência. Com isso, assemelha-se a Vicente e a Floriano, que também buscaram a verdade, só que não na ciência mas sim na literatura.

De fato, o último capítulo de *Caminhos cruzados* contém o prefácio de *O observador de Sírio*, o opúsculo escrito por Clarimundo, no qual “ciência e fantasia se combinam” (assim como em *Caminhos cruzados* misturam-se a fantasia do escritor e a ciência da Sociologia, cujo fundamento é a filosofia de Marx, já conhecida de Fernanda, a personagem comunista). Ao colocar Clarimundo escrevendo o antelóquio a *O observador de Sírio*, o que Érico Veríssimo faz é dar-nos o pós-fácio de *Caminhos cruzados* – como o faz Oswald no final de *Marco Zero II*^[xlix] ao utilizar a mesma linguagem dos seus manifestos, dando-nos assim a versão marxista da Antropofagia, porquanto “os antropófagos que tanto prometiam, foram para o marxismo”^[l]. Voltando ao antelóquio, nele são condenados os escritores que “tentam nos convencer de que a vida é um romance” e cujos leitores “ficamos surpreendidos ao nos encontrarmos na vida real diante de pessoas e coisas absolutamente diferentes das pessoas e coisas das fábulas livrescas”,^[li] aspectos presentes em *Clarissa* e criticados no prefácio de 1964 a *Caminhos cruzados*. Portanto, o projeto estético do Professor Clarimundo em *O observador de Sírio* coincide com o de Érico Veríssimo em *Caminhos cruzados* e assemelha-se à proposta de Fernanda a Noel. Se Noel não deu conta de escrever o romance e Fernanda nunca quis fazer literatura, o procedimento que vínhamos apontando na dramaturgia de Jorge de Andrade e na ficção de Érico Veríssimo em *O tempo e o vento* encontra-se tal e qual em *Caminhos cruzados*, só que deslocado para o Professor Clarimundo, quando o esperávamos em Fernanda.

Falando ainda mais de Noel, há entre ele e Vicente outra simetria: ambos pensam em ser literatos, haja vista que Noel quer escrever um romance e Vicente já escrevia suas peças teatrais. Não só o projeto de serem escritores os aproxima, mas sobretudo o motivo que os levou a criar tal projeto: a sensação de que, *por meio de uma literatura autobiográfica, poderão elaborar suas questões pessoais*, mormente a da dificuldade de sintetizarem o passado herdado com o presente dentro do qual agora vivem.

2.3- José Lins do Rego

A literatura de ciclo de José Lins do Rego também cria personagem-autor. Já em *Menino de Engenho* podemos ver o gosto literário de Carlos nascendo, ajudando-nos a compreender sua condição de narrador desse e dos dois outros romances seguintes, *Doidinho* e *Bangüê*. Tal gosto nasce via identificação ao pai: “Ainda me lembro de meu pai (...) Sempre que estava comigo, era a me beijar, a me contar histórias, a me fazer os gostos. Tudo dele era para mim. Eu mexia nos seus livros, sujava as suas roupas e meu pai não se importava”^[iii]. Data dessa convivência com o pai a formação da sensibilidade estético-literária de Carlos. Por causa dessa sensibilidade, nunca conseguiu apropriar-se do poder legado a ele pelo avô: o engenho do Coronel José Paulino simplesmente sucumbiu nas mãos de Carlos, já que ele não teve pulso para mandar e sequer gosto pelas coisas da terra. A influência do pai já se fizera decisiva e determinante e a ela não se sobrepôs nem a do avô nem a do tio Juca, virtuais substitutos da figura paterna. Não foram necessários substitutos: completara-se já a identificação de Carlos ao pai e, para sempre, sua subjetividade estaria marcada pelo gosto pelas histórias ouvidas do pai e pelos livros que o pai, pacientemente, permitira-lhe mexer. Esse mesmo processo psíquico encontra-se construído na ficção de José de Alencar em *O gaúcho*, a diferença está no fato de Manuel Canho ter se apegado aos animais – o pai era amansador de cavalos^[iiii] – e não aos livros, e também na ficção de Menotti dell Picchia em *Salomé*: Eduardo identifica-se ao pai mediante o que do pai restou-lhe, o revólver com o qual o pai suicidou-se, “O revólver era aquele mesmo que ele agora guardava no seu criado mudo”^[liv], usado por Eduardo na frustrada tentativa de suicídio. Em Carlos e Manuel Canho o movimento psíquico é o mesmo: o que antes fora do pai fica ao filho como sendo o pai e é com isso que se abre ao menino órfão o caminho para a constituição da identidade masculina a partir do que, para ele, é significativo do pai.

Acertadamente, José Lins inicia *Bangüê* com o Coronel José Paulino recebendo Carlos, aos vinte e quatro anos, formado em Direito, com estas palavras: “-Vamos ver para que dá o senhor – me disse o meu avô no dia de minha chegada”.^[lv] Expressa-se na fala do patriarca a intuição psicológica do romancista: a quem saíra Carlos? Tendo sido separado do pai na infância, a partir de quais modelos identificatórios teria constituído sua identidade? Muita sabedoria há em José Paulino: sabe dos diferentes caminhos que pode ter tomado a subjetivação do neto, ou seja, reconhece que não há garantia nenhuma de ter o neto saído a ele ou ao tio Juca, a despeito do longo tempo passado no engenho com eles. Ousamos emitir com o

nosso “acertadamente” um juízo de valor acerca da obra de Jose Lins pensando no defeito – com o qual não concordamos – apontado por Álvaro Lins em seu estudo sobre *Eurídice*: segundo o crítico, o romancista fracassou ao enveredar, em *Eurídice*, por temas psicológicos; melhor seria ter ficado no campo do sociológico^[lvi]. Repete-se, no juízo de Álvaro Lins, um dos problemas da crítica literária: quando o seu aparato teórico-conceitual não dá conta de uma obra, deslocam-se para esta as insuficiências daquela. Há outros argumentos de Álvaro Lins com os quais não concordamos; discuti-los não é tarefa nossa agora.^[lvii]

O parágrafo seguinte ao da fala do avô revela a intenção de Carlos de “tomar o pulso dos fatos”, dado o envelhecimento de José Paulino. Mas, onde a força para levar adiante o projeto? Aliás, antes de confessar essa preocupação, Carlos acabara de referir-se aos seus livros, “do quarto, entre os livros que trouxera de fora, no meio dos despojos do estudante que se fora”. Atente-se para sutileza da frase: o narrador confessa ter renunciado à posse de muitas coisas de estudante, mas não dos livros; estes estão “*em meio*”; logo, não são despojos. Por que não se privou dos livros? Retomando o menino Carlos de *Menino de Engenho* que mexia nos livros do pai, entendemos que dos livros ele nunca se desfaria pois são tesouros, preciosidades, insígnias – como a Manuel Canho foram os instrumentos de trabalho do pai –, presentes do pai através dos quais o pai, para sempre, se fará presente na vida do filho. Tão presente que, apesar do esforço consciente de atender a demanda do avô, “O que gostaria ele que eu fizesse? E que sabia eu fazer?”^[lviii], o intento de Carlos é baldado. Querendo agradar o avô, saiu Carlos certa feita a ver os cabras no eito. Na volta, o avô perguntou “- Quantos homens tinham lá? / Não havia contado. Riu-se para mim. E como se me desse uma resposta fulminante: / - O moleque já trouxe os jornais do correio.”^[lix] Interessavam-lhe jornais e livros, não cabras no eito, como ao filho de João José de *Rasto Atrás* importavam as orelhas dos livros e não as orelhas dos bois.^[lx] O resultado não pôde ser outro: morto o avô e tendo tocado a Carlos tocar o engenho, o Doutor Carlos fracassou na tarefa. A propriedade voltou, por venda, às mãos do tio Juca. Na única frase de tio Juca dada a conhecer pelo narrador, emerge a grande verdade sobre Carlos: “Você pode ainda advogar e fazer carreira. Nem todo o mundo tem jeito para a agricultura”^[lxi], sentença muito parecida com aquela vista em *Os bens e o sangue* de Drummond: “Este hemos por bem/reduzir à simples/condição ninguém./Não lavrará campo./Tirá sustento de algum mel nojento”.^[lxii] Triunfaram, pois, em Carlos, os livros, não a terra, o cavalo, a espora, o chicote, emblemas da civilização agrária, como a chamou Oswald^[lxiii]; triunfou o pai e não os substitutos paternos.

Se a linhagem rural é rompida nos personagens-autores criados por Érico Veríssimo, Jorge Andrade, Oswald de Andrade e Graciliano Ramos (e no eu-lírico de Carlos Drummond de Andrade), neles inaugura-se uma outra linhagem: a dos literatos, escritores. Acontece o mesmo ao personagem de José Lins do Rego. *Menino de Engenho*, *Doidinho* e *Bangüê* são narrados em primeira pessoa; logo, já são os rebentos da nova linhagem. O mesmo procedimento há em *O amanuense Belmiro*, de Ciro dos Anjos – como veremos adiante. Detenhamo-nos na formação da nova linhagem em José Lins.

Na parte I de *Bangüê* vemos Carlos recebendo uma carta de um ex-colega de faculdade,

Mário, contendo uma proposta: “Você, Carlos, é que podia escrever sobre os nossos homens do Norte”^[lxiv]. A proposta de Mário só será apreciada na parte III do romance, quando Carlos – como o Noel de *Caminhos cruzados* – confessa sua incapacidade para o fazer literário: “Fosse para o papel que não saberia alinhar uma frase”^[lxv], mesma confissão de Quindim em *Marco Zero I*, conforme já tivemos oportunidade de demonstrar. Porém, não nos iludamos, pois quem confessa isso é exatamente o narrador de todo o extenso alinhavo de frases que teceram os romances *Menino de Engenho*, *Doidinho* e *Bangüê*. Portanto, não é verdade que não é capaz de escrever como também não é verdade não ter aceitado a proposta de Mário: o conselho foi apenas um modo de inserir, no interior da narrativa, a crítica da própria obra, como a sugestão de Fernanda a Noel em *Caminhos cruzados*; a proposta primeiro se concretizou para depois ser formulada explicitamente. A semelhança com a literatura de ciclo de Érico Veríssimo é enorme, uma vez que também Floriano apenas comenta com Tio Bicho o desejo de escrever um romance contando a saga dos Terra Cambará mas não o escreve efetivamente, a não ser as duas primeiras frases, as mesmas com as quais Érico abria *O tempo e o vento*, indicando assim a equivalência entre as narrativa planejada por Floriano e aquela, de fato, escrita por Érico. Outra aproximação entre o autor do Sul e o do Nordeste é esta: se em *Bangüê* existe a carta de Mário servindo como uma crítica a toda a literatura de ciclo de José Lins do Rego, esclarecendo-lhe os propósitos de ser a “crônica” do passado da nobreza dos engenhos do Norte, há em *O tempo e o vento* não uma carta mas sim uma declaração vinda do próprio Rodrigo Cambará do seu desejo de escrever um ensaio sociológico sobre o Rio Grande do Sul. Ora, não o escreveu Rodrigo Cambará e sim o seu autor-criador, pois, inegavelmente, *O tempo e o vento* inscreve-se na tendência do romance de 30 de fazer ensaio sociológico.^[lxvi] Diferente é a posição de Jorge Andrade: põe, realmente, o personagem Vicente exercitando a criação literária dentro das peças, especialmente em *O Sumidouro*. Obviamente, o importante não é os personagens-autores reescreverem ou não a narrativa e sim o fato de serem depositários das projeções dos autores que os criaram. A peculiaridade de José Lins do Rego foi pôr no interior de *Bangüê* o lançamento da proposta, que fica irrealizada (pois não vemos Carlos escrevendo livros dentro de *Bangüê*) e ao mesmo tempo se realiza (porquanto *Menino de Engenho*, *Doidinho* e *Bangüê* são narrados por ele). O tema dos romances é precisamente o que lemos na carta de Mário:

“Eu estou escrevendo para falar do seu livro. Qual será o seu plano? Você pegará o velho seu avô isolado ou é a crônica da sua família que vai traçar? Melhor seria a crônica de sua gente, dos velhos troncos até os nossos dias”^[lxvii].

Se voltarmos ao início do nosso trabalho e colocarmos essa proposta de Mário lado a lado com a sugestão crítica de Tio Bicho a Floriano Cambará e, em seguida, transcrevermos o conselho de Izabel a Vicente, não restará nenhuma dúvida do uso das mesmas técnicas de construção literária em Érico Veríssimo, Jorge Andrade e José Lins do Rego.

3- Outros pontos de convergência entre os autores

Além da criação de personagens-autores nos quais projetaram suas experiências, estes outros pontos aproximam Érico Veríssimo e Jorge Andrade:

1. viveram a decadência da própria família em meados da década de 20: o pai de Érico perdeu seus negócios (uma farmácia) em Cruz Alta-RS^[lxviii] e a família de Jorge se viu obrigada a desfazer-se do latifúndio cafeeiro^[lxix] – no caso, a fazenda do avô^[lxx];

2. passaram a viver “das letras”: Érico, de tradutor, chegou a escritor, editando pela mesma Globo de Porto Alegre os seus romances que, sucessos de público, asseguraram-lhe a sobrevivência com a cessão de direitos autorais; Jorge, depois do sucesso de *A Moratória*, obteve do governo americano bolsa de estudos para aprofundar-se, nos Estados Unidos, no estudo do teatro;

3. recobriram, com suas obras, um período de mais de duzentos anos da História Nacional, deste modo construindo um “mural” dos ciclos econômicos brasileiros, ao invés de pintar quadros apenas – talvez o que tenha feito Monteiro Lobato em seus contos e Carlos Drummond de Andrade em seus poemas como *Infância*, *Retrato de Família*, *No país dos Andrades*, *Os bens e o sangue*, *Prece do mineiro no Rio*, *Canto mineral*, *Casarão morto*, *A mesa*, mormente em *Confidência do Itabirano*, cuja última estrofe inspirou-nos o título deste trabalho. Encerremos esse passeio por outros gêneros com uma visita a uma das crônicas de Rubem Braga: “Meu pai foi durante algum tempo sitiante, minha mãe era filha de fazendeiro (...) Mas que brasileiro não é mais ou menos assim, não guarda alguma coisa da roça e não tem a melancólica fantasia, de vez em quando, de voltar?”^[lxxi].

Iremos agora a outras semelhanças.

1. A Arte é vista como ameaça à tradição^[lxxii] agrária e patriarcal, constituindo-se um desdobramento do antagonismo maior, campo/cidade.

Rodrigo Cambará – mesmo representando a tradição agrária, Rodrigo incorpora, como o Coronel Tibério de *Incidente*, a modernidade, sobretudo no que diz respeito às novas formas de enriquecimento e de exercício do poder político criadas pela Revolução de 30 – não entende a veia artística do filho Floriano. Não são gratuitas as dissidências entre pai e filho; um é o antípoda do outro, a ponto de, num dos conflitos políticos no RS no qual coube a Floriano defender o pai, a defesa fracassou e por pouco o pai não morreu em função da falta de jeito de Floriano para lidar com as armas. A cena é tão ilustrativa da relação conflituosa entre pai e filho que mereceu uma interpretação freudiana por parte de Tio Bicho: na cena do combate, o inconsciente desejo parricida de Floriano paralisou-o, criando condições para realizar-se, o que só não aconteceu por ser *O tempo e o vento* um romance sociológico e não psicológico. Aliás,

grande desgosto provocou outro filho de Rodrigo, Eduardo, alistado ao partido comunista e inflamado contestador do latifúndio pecuarista gaúcho, do qual o pai é o grande representante. Em *Marco Zero* há outro descendente do latifúndio a tornar-se comunista: Jango, o mesmo neto do Coronel Bento Formoso que tentava salvar as terras do avô Bento. Ficamos sabendo disso numa prece feita por sua avó nos festejos de Bom Jesus de Jurema, "... meu neto Jango virou comunista" e, na mesma prece, conhecemos os rumos da vida do outro neto, "Quindim tentou suicidar-se"[\[lxxiii\]](#), como tentara-o o Eduardo de *Salomé*.

Dissemos, na introdução, ser *Incidente* uma condensação de *O tempo e o vento*. Aproveitamos o tópico ora discutido para apresentar um dado a confirmar o parentesco entre as duas obras: o Coronel Tibério, antes de modernizar-se com as suas idas ao Rio e a aplicação dos seus capitais à indústria, ao ler um poema cujo autor era "um jovem Campolargo de maneiras civilizadas", comentou: "Esse menino é um fresco"[\[lxxiv\]](#), um juízo que poderia, perfeitamente, ser enunciado por Rodrigo Cambará acerca de seu filho Floriano.

Também João José nunca compreendeu sequer o gosto do filho Vicente pela leitura, quanto mais sua obsessão de produzir literatura, "JOÃO JOSÉ: Vá agarrar em orelha de boi! Você passa o dia inteiro pendurado em orelha de livro!", frase já citada noutra momento de nossa argumentação, confessando no desfecho da peça: "Eu não sabia. Eu... eu não podia compreender meu filho"[\[lxxv\]](#) – reminiscência dos conflitos de Jorge Andrade com o pai[\[lxxvi\]](#).

Por fim, não o pai e sim o avô de Quindim, não entendeu os propósitos do neto, "Quindim! Tanta esperança frustrada em torno de Quindim. Queria escrever. Tonto!"[\[lxxvii\]](#). O pai se manifestara acerca das tendências literárias do filho numa fala que nos permite classificar de memorialística a literatura de Oswald de Andrade (como a de Érico Veríssimo, Jorge Andrade e José Lins do Rego): "- O senhor já leu Proust? – Tenho um filho, não é o Jango, é o menor, que me fez conhecer esse grande asmático. O homem de hoje está reduzido a um ser proustiano que vive da memória. É um exilado entre máquinas e que só se realiza na memória"[\[lxxviii\]](#). A condenação da vocação literária do neto ignora o fato de a vocação para as letras ter nascido exatamente da identificação ao pai[\[lxxix\]](#) – mesmo caso do personagem Carlos de *Menino de Engenho*, de Belmiro de *O amanuense Belmiro*[\[lxxx\]](#) e de Luís Silva de *Angústia*[\[lxxxii\]](#). A linhagem é paterna e não materna, como veremos a seguir nos casos de Vicente e Floriano.

2. A mulher tem participação importante na introdução da Arte no clã. Há exceções, Ana e Bibiana *Terra*, matriarcas de *O tempo e o vento* e ancoradas por inteiro na *terra* e na tradição, como Mariana de *Rasto Atrás*.

Falando em matriarcas, além de Quitéria Campolargo de *Incidente em Antares*, não podemos deixar de fazer referência a uma personagem de Jorge Andrade, Dona Urbana, de *Pedreira das Almas*. É ela quem luta pela permanência da família na vazia pedreira da vazia cidade mineradora de Pedreira, opondo-se ao desejo de Gabriel, noivo de Mariana, uma das filhas de Dona Urbana, de sair dali a fim de buscar terras onde um novo ciclo de vida pudesse iniciar-se (trata-se do início de um novo ciclo econômico da história de São Paulo, o da agricultura cafeeira, cujos desdobramentos encontram-se em *O Telescópio*, a primeira das

peças de Jorge Andrade). Em Mariana desembocam os conflitos e o impasse: ficará com a tradição, simbolizada na mãe que a quer em Pedreira, ou abraçará o novo, representado por Gabriel e o seu projeto de deixar Pedreira?[\[lxxxii\]](#) Não podemos omitir – mesmo não tendo tempo para aprofundar – outras quatro matriarcas da nossa literatura: Tari Januária, Zefa Cinco, Zonga e Lina de Todos, criações de Adonias Filho em seu romance *As Velhas*.

Retornando à linhagem materna dos nossos personagens-autores, foi Luísa quem introduziu nos Terra Cambará o gosto pela arte – inaceitado pela sogra Bibiana Terra, a tolerar o casamento somente como forma de ganhar o casarão. Da mesma forma, foi uma mulher, Elisaura, quem o fez chegar à família de D. Mariana, razão suficiente para esta não aceitar o casamento entre Elisaura e João José: “MARIANA: João José é um caboclão que nunca leu um livro. Primitivo e selvagem como um potro (...) E com que vai casar? Com a filha de Sebastião Vilela, um homem que nunca saiu da cidade! Uma casa onde se toca piano! Moça de cidade!”[\[lxxxiii\]](#) Mais que “tocar piano”, dá mostras da erudição e gosto literário de Elisaura o fato de ela ir – e convidar João José – a uma conferência literária proferida por Coelho Neto.

3. As sogras, Bibiana Terra e D. Mariana, são as guardiãs da tradição, por conseguinte inimigas da Arte. No caso de *O tempo e o vento*, morta Bibiana, a função de guardiã passou à solteirona tia Valéria, a quem os próprios sobrinhos chamavam de “vestal do casarão”, a sacerdotisa a zelar pela preservação da moral e dos costumes antigos, embora ao gosto estético de Floriano não se oponha.

4. O passado dos artistas é marcado também pela presença de um ancestral masculino (não só feminino, como visto em 2.) dotado de sensibilidade estética. Floriano Cambará encontrou-o no tataravô Capitão Rodrigo, dado à *prosa* – razão de sua ligação com Juvenal Terra, apreciador dos seus *casos*, *narrados* já na venda onde primeiro parou quando chegou em Santa Fé – e à *música*. Se a pragmática Bibiana Terra conseguiu subtrair Licurgo à influência da refinada mãe Luísa, o reprimido retornou em Floriano, terceira geração, cabendo a Jango, irmão de Floriano, a continuidade do espírito telúrico dos Terra. (Aqui notamos uma simetria perfeita entre a obra de Érico Veríssimo e a de Oswald de Andrade: em *Marco Zero*, o personagem que leva adiante a tradição agrária legada pelo avô chama-se Jango, como em *O tempo e o vento*, e também possui um irmão, Quindim, dotado de veleidades literárias, como o Floriano, irmão do Jango de Érico Veríssimo.) Além da mãe, também o avô de Vicente, Bernardino (Capitão tanto quanto Rodrigo, o “poético” ancestral de Floriano), legou-lhe o apreço pela Arte. Bernardino possuía uma flauta – amaldiçoada pela esposa Mariana[\[lxxxiv\]](#) –, a indicar seu gosto pela *música*. Ademais, dá prova de sua predileção pelas coisas do “espírito” suas *narrativas*, feitas às filhas, sobre as fases da lua, dando-lhes, pelo mito, a compreensão do passado cosmogônico, da mesma forma que o neto Vicente buscará pela *dramaturgia* a compreensão do passado histórico de São Paulo e das alterações sofridas pela família após a ruína econômica advinda da falência da monocultura cafeeira[\[lxxxv\]](#).

No caso de Carlos, Quindim, Belmiro e Luís Silva, por ser de linhagem paterna o gosto pelas letras, não se pode, evidentemente, falar de um ancestral masculino em quem já se notara aquela tendência. Pai é próximo demais para considerá-lo ancestral.

5. Uma mesma metáfora é empregada tanto por Floriano quanto por Vicente para nomear o estado de relações instaurado entre os membros da família depois dos novos tempos da crise de 1929 – ressalte-se, a crise não empobrece o clã dos Terra Cambará – e o advento da era do Brasil “moderno”, qual seja, *arquipélago*, precisamente o título de um dos tomos de *O tempo e o vento*. A significação da metáfora emerge de um diálogo entre Tio Bicho e Floriano: os membros da família Terra Cambará não se entendem, há mais de um código de valor (o antigo e o moderno), antagônicos, por isso cada um é uma *ilha* e a família tornou-se um *arquipélago*. Uma das falas de Vicente em *Rasto Atrás* constrói, subterraneamente, a mesma metáfora: “Ninguém se compreende, se comunica...!”^[xxxvi], como não se entendiam os Terra Cambará depois das modernidades aprendidas com a ida da família para o Rio .

Expressões comuns são usadas também por Érico Veríssimo e Oswald de Andrade. Se em *O tempo e o vento* os líderes da Revolução querem amarrar seus *cavalos* na Av. Rio Branco no centro do Rio de Janeiro, em *Marco Zero I* a Av. Rio Branco vira campo onde pés de *café* serão plantados, “ – Nós iremos juntos ao Rio, com cinquenta mil paulistas, plantar um pé de café na Avenida Rio Branco” e “– Vamos plantar um pé de café no Obelisco... Um pé de café francano”^[xxxvii]. A simetria da construção designa os anseios das elites econômicas de RS e de SP de conquistarem largos espaços no centro do poder político, o Rio de Janeiro.

6. O emprego do discurso argumentativo em *O tempo e o vento* e *Marco Zero* pode ser notado em uma série de longos trechos dissertativos, construídos a partir do debate de idéias – políticas, sociais, econômicas, estéticas, religiosas – entre os personagens. Tal emprego é justificado pelo propósito ensaístico das duas obras, isto é, querem “ensinar”, conforme vimos na primeira nota deste trabalho.

Conclusão

Não justificamos muito em que medida as obras de Érico e Oswald filiam-se ao muralismo; quisemos, sim, mostrar que Érico, e não só Oswald, vincula-se àquele movimento. Demos por suficiente a explicação de Antônio Celso Ferreira de como *Marco Zero* é muralista – o que justifica a longa citação, no início deste trabalho, do texto de sua autoria; do contrário teríamos de abrir um outro estudo e investigar longamente as técnicas dessa variante da pintura mexicana para depois aplicá-las aos romancistas em questão. Isso seria uma outra pesquisa.

Cientes estamos do caráter parcial dos pontos de confluência apontados nas obras analisadas aqui. Há muito mais, mesmo no concernente aos procedimentos estruturantes, em torno dos quais quisemos gravitar, ex-orbitando dos temas históricos propriamente ditos. Preferimos centrar nossa atenção nalguns apenas e explorá-los mais, dado o grande universo de obras em vista.

Evidencia-se a nós o caráter de quase organicidade da literatura de ciclo. Sem cair em reducionismos, arriscaríamos dizer que, dada a escolha do mesmo tema como matéria para o fazer literário, os autores aqui vistos acabaram por lançar mão de técnicas bastante parecidas. Estaria certo o pai de Quindim, “O homem de hoje está reduzido a um ser proustiano que vive da memória. É um exilado entre máquinas e que só se realiza na memória”, sendo a criação de personagens-autores uma variante desse engaiolamento dos escritores pós-30 em suas memórias? O certo é que a linhagem possui muitos filhos, não é só Floriano Cambará, Vicente, Carlos e Quindim.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986

2ª ed.

ANDRADE, Oswald. *Marco Zero I*. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *Marco Zero II*. São Paulo: Globo, 1991.

REGO, José Lins do. *Ficção Completa*, volumes I e II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. São Paulo: Círculo do Livro, 1998.

_____. *Caminhos cruzados*. São Paulo: Círculo do Livro, 1999. [\[lxxxviii\]](#)

[\[i\]](#) ANDRADE, Oswald. *Marco Zero II*. São Paulo: Globo, 1991, p. 240.

[\[iii\]](#) Em entrevista de 1971 a Norma Marzola, Érico confessa, no começo de sua carreira, sua indecisão entre pintura e literatura: “Quando ainda em Cruz Alta, eu me perguntava que era que eu queria fazer, se pintar ou escrever... ou ambas as coisas. Cedo me convenci de que não passava dum mau desenhista. A vocação para a literatura era mais forte.” VERÍSSIMO, Érico: *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Org. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora da UFRGS/EDIPUCRS, 1997, p. 77.

[\[iii\]](#) Idem. *O tempo e o vento (O Arquipélago II)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1998, p. 258.

[\[iv\]](#) Idem. *Caminhos cruzados*. São Paulo: Círculo do Livro, 1999, p. 6. Grifo nosso.

[\[v\]](#) DELL PICCHIA, Menotti. *Salomé*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, pp. 61 e 71. O fato de, na parte II do romance, o autor ambientar a narrativa não mais em São Paulo e sim na vila de Saquarema não invalida o paralelo com *Caminhos cruzados*, antes o estreita, posto ampliar aquele corte transversal. E isso por duas razões: 1) a maioria dos personagens de vila Saquarema vêm de São Paulo e já povoavam a parte I da obra; estando na vila ou na fazenda, mantêm contato com a cidade, dela recebendo notícias por cartas, jornais amigos da capital que

vai visitá-los na vila; 2) o próprio Pe. Nazareno, um dos “exilados” da metrópole, estabelece a equivalência entre interior e capital – alargando o corte transversal feito pelo escritor –: “ ‘Em toda a parte a mesma coisa. Na cidade milionária... na vila Saquarema...’ (...) Aquele carro relembrou ao padre a metrópole que ele acabava de abandonar. Lá havia automóveis de luxo. E, como aqui, também havia sofrimento e miséria.” (pp. 134 e 135)

[vi] VERÍSSIMO, Érico. *Op. cit.*, p. 8.

[vii] FERREIRA, Antônio Celso: *Chão de História e Farsa*. In: ANDRADE, Oswald: *Op. cit.*, p. 13-14.

[viii] Um dos debates estéticos a que se refere Antônio Celso encontra-se em *Marco Zero II*, p. 147-151. No calor da discussão – Jack e Carlos representam, respectivamente, a contestação do e a apologia ao muralismo – Jack afirma de e a Carlos: “Você é um passadista entranhado (...) Detestou logo as experiências magistras de nossa época. Salvou-se na canoinha dos domingos do Sena, de Rousseau, e agora fixou-se nessa *demagogia mexicana*” (Grifo nosso). A essa acusação Carlos respondeu aforisticamente: “Fora da pintura social só há burguesia e besteira...”. Na conclusão do debate, Carlos prometeu a Jack um quadro, cujo conteúdo permite-nos compreender claramente o que do muralismo mexicano é presente em *Marco Zero*: “ – (...) Amanhã vou começar um quadro. Uma cena que vi na estrada quando vinha para cá. Uma mulher enorme, opilada, levando no braço uma criancinha de dois quilos. Ao lado o homem amarelo, em farrapos, com um galo de briga. Sabe qual é o título? *Mudança*.” (p.151)

[ix] Esse é um raciocínio hipotético. Não estamos afirmando ser daquela forma a obra de Oswald.

[x] José Lins do Rego o faz em *Fogo Morto* marcando a data da fundação do Engenho *Santa Fé* pelo Capitão Tomás Cabral de Melo, “Lá estava no frontão de sua casa-grande a data de fundação, 1850”. REGO, José Lins. *Ficção Completa*, v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987, p. 597-598. Todavia, não se detém na narrativa da fundação, concentrando-se na da afundação – advinda dos modos urbanos e refinados do genro Lula, “O diabo era ele não tomar gosto pelo engenho (...) O que fariam os negros com um banana na casa-grande, ouvindo piano, lendo jornais, tratando da barba?” (p. 607). O mesmo acontece com o Engenho Santa Rosa: já pegamos o Coronel José Paulino estabelecido e a representar a nobreza dos senhores de engenho. Como José Paulino construiu o engenho não ficamos sabendo; saberemos apenas como a veia literária de Carlos (*Bangüê*) – como a de Lula (*Fogo Morto*) – e depois a pretendida aliança de tio Juca com o capital internacional americano (*Usina*) destruíram de vez o que restara do latifúndio de José Paulino. É diferente a postura de Érico Veríssimo, que nos põe em contato com a criação do povoado de *Santa Fé* (coincidência nos nomes!) e a formação do latifúndio dos Terra; não acompanhamos apenas os acontecimentos pós-30. Jorge Andrade vai mais longe, pois em *O Sumidouro* nos coloca em contato com os primeiros bandeirantes, representados por Fernão Dias Paes Leme.

[xi] Aparece numa das falas de Leonardo Mesa, o líder comunista, a expressão, “primeira colonização”, elucidando a arquitetura de *Marco Zero* como sendo a saga da “segunda”. Se o personagem fala em “primeira”, o leitor há de, obrigatoriamente, se perguntar pela segunda”, ajudando-o a perceber com mais clareza a insistência do autor na similaridade entre imigração e colonização portuguesa. É esta a passagem: “A bandeira fixou-se nos engenhos e nas fazendas com a chegada do negro africano. Ele foi quem fez a primeira colonização”. ANDRADE, Oswald. *Marco Zero I*. São Paulo: Globo, 1991, p. 114

[xii] Ibidem, p. 44.

[xiii] Ibidem, p. 123.

[xiv] Outra razão estritamente econômica para o sucesso dos japoneses é esta: “...eles eliminaram o intermediário que é o maior cancro do regime capitalista e que estrangula o nosso caboclo.” Idem. *Marco Zero II*, p. 192.

[xv] “Os senhores por acaso conhecem o programa Tanaka? É um documento precioso revelado pelo *Intelligence Service*. Uma carta expansionista pela qual se vê claramente que o japonês pretende dominar o mundo e mais nada (...) O Brasil já está dentro da rede de espionagem amarela. Nós estamos reunindo documentos para provar na Câmara Federal que a colonização japonesa obedece a planos predeterminados e é mais uma ocupação estratégica do que outra coisa.” Ibidem, p. 142.

[xvi] Idem. *Marco Zero I*, p. 76.

[xvii] Ibidem, p. 84. O juízo foi feito por Lírio Piratininga, genro do italiano Nicolau Abramonte, razão pela qual a causa da situação empobrecida do caboclo é a sua psicologia e não o modelo econômico adotado pelo governo brasileiro.

[xviii] “Era para isso que o tinham convidado. Para liquidar com os Formoso. Mais um paulista de quatrocentos anos que caía sob os golpes do imigrante parido nos cafezais.”; “Em seus (do Cel. Bento Formoso) músculos brandia a cólera de Deus. Se pudesse, chicoteava como na sua mocidade a cara boçal de Vitalino e colocaria no tronco a figura horrenda do antigo colono que o executava! Era ele quem estava no tronco.” Vitalino é funcionário do banco fundado por Nicolau Abramonte, ex-colono italiano, conforme confessa-o quando ameaçado com a possibilidade de um dia os comunistas, vitoriosos, tomarem-lhe o banco: “Nesse dia eu vorto pra enxada”. Idem. *Marco Zero II*, pp. 115,130 e 224.

[xix] Idem. *Marco Zero I*, p. 86.

[xx] Ibidem, p. 25.

[xxi] Ibidem, p. 39.

[xxii] Ibidem, p. 25.

[xxiii] Ibidem, p. 38.

[xxiv] Ibidem, p. 255.

[xxv] “Inscreveu-se (Jorge Andrade) naturalmente nas fileiras da chamada literatura social (...) Essa literatura já produzira os admiráveis romances do Nordeste, em torno da decadência da aristocracia canavieira, sem encontrar nenhum paralelo de idêntica altitude na ficção paulista, que tinha a seu dispor a crise do café. O tema foi incorporado à literatura por meio do teatro de Jorge Andrade.” (MAGALDI, Sábato: *Panorama do Teatro Brasileiro*. Brasília: MEC/FUNARTE/SNT, 1962, p. 213). Talvez se possa salvar a afirmação do crítico teatral pelo “idêntica altitude”, ou seja, ele não confere a Jorge Andrade a originalidade e sim a “elevação da altitude”.

[xxvi] “Observador arguto de seu tempo, Oswald vê como as classes privilegiadas procuram

preservar seus interesses. A crise internacional de 1929 derrubou a antiga aristocracia paulista do café, agravando seu problema a derrota da Revolução Constitucionalista de 1932. A família do coronel Belarmino exemplifica a tentativa de sobrevivência dos brasões, que perderam a fonte de produtividade.” Idem. *O país desmascarado*. In: ANDRADE, Oswald. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 1994, 4ª ed., p. 8. Ora, todos esses temas históricos destacados por Magaldi encontram-se em *Marco Zero I e Marco Zero II*, ambos anteriores ao teatro de Jorge Andrade.

[xxvii] Embora não seja o pai de Érico um fazendeiro, descende o escritor dos antigos pecuaristas do Rio Grande do Sul, razão suficiente para o vincularmos ao passado agrário, tanto quanto Jorge Andrade. Segundo Érico, talvez tenha sido “a tenacidade herdada de avós tropeiros” quem tenha lhe dado forças para acreditar no próprio talento e seguir adiante na carreira de escritor. VERÍSSIMO, Érico. *A liberdade de escrever. entrevistas sobre literatura e política*, p. 77. O caso de Jorge Andrade é este: “Nascido em fazenda e tendo passado no Interior a maior parte de sua vida, o Autor deveria por força preferir nas peças os problemas do ambiente rural”. MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*, p. 212.

Entrevista de 1967 a Clarice Lispector, publicada na revista *Manchete*, Rio de Janeiro, com o título “Não sou profundo. Espero que me desculpem.” In: VERÍSSIMO, Érico: *Op. cit.*, p. 21.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986, 2ª ed., p. 381.

Ibidem, p. 392.

“Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda iam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva”. RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986, p.8. A decadência manifesta-se no encurtamento dos nomes, tanto assim que o neto é apenas Luís Silva e “um Luís da Silva qualquer”, conforme confessa na p. 17.

ANDRADE, Oswald. *Op. cit.*, p. 60.

Ibidem, p. 56.

Ibidem, p. 49.

Ibidem, p. 137.

Ibidem, p. 136.

Ibidem, p. 138.

Ibidem, p. 139.

Ibidem.

VERÍSSIMO, Érico. *Caminhos cruzados*, p. 134-135.

[xli] Ibidem, p. 135.

[xlii] Ibidem.

[xliii] Ibidem, p. 5.

[xliv] Ibidem, p. 135.

[xlv] ANDRADE, Jorge. *Op. cit.*, p. 533.

[xlvi] VERÍSSIMO, Érico. *Op. cit.*, p. 135.

[xlvii] Ibidem., p. 136.

[xlviii] Ibidem., p. 259.

[xlix] O manifesto está inserido na cena em que Jango constata o suicídio de Maria Pedrão. O trecho inicia-se em “Um advogado destemeroso” (p. 287) e vai até “Só não acabou a hora da Saudade” (p. 289). A indicar o fim da inserção, Oswald põe a imagem da suicida voltando à memória de Jango, deixando claro ser o manifesto uma espécie de fluxo de consciência de Jango: “A imagem desgrenhada e moça de Maria Pedrão voltou.” (p. 289); entenda-se, voltou o texto à estrutura e à linguagem da narração depois de passear pela linguagem e pela estrutura de manifesto modernista, conforme dado a conhecer pelo Oswald da década de 20.

[i] ANDRADE, Oswald. *Marco Zero II*, p. 210

[ii] VERÍSSIMO, Érico. *Op. cit.*, p. 284-285.

[iii] REGO, José Lins do. *Ficção Completa*, v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987, p. 54.

[iiii] “Sombrio e taciturno desde a morte do pai, o menino gastava o tempo com os arreios, o cavalo, as roupas e armas do amansador, o que ele considerava sua exclusiva e também única herança. Podiam dispor do mais, da casa e do campo; daquilo não, que lhe pertencia, como insígnia ou brasão de família (...) A olhar durante horas e horas aqueles objetos órfãos do dono, Manuel sentia derramar-se pelo seio uma força imensa, que de repente o crescia de muitos anos. De menino ficava quase homem: e então uma voz íntima lhe anunciava que o filho havia de ser digno do pai.” ALENCAR, José de. *O gaúcho*. São Paulo: Ática, 1982, 2ª ed., p. 59.

[liv] DELL PICCHIA, Menotti. *Op. cit.*, p. 113. A identificação aparece não só na repetição da tentativa do mesmo tipo de morte e do uso do mesmo instrumento, mas também na inadaptação à crise de 29 – razão do suicídio do coronel Venâncio, pai de Eduardo – e da tentativa do filho, “Não tinha mais fazenda, não tinha mais cavalo, não tinha mais pais...” (p. 113). Como a sua opção pela Arte (a Música, e não a Literatura, como nos outros personagens vistos neste trabalho) não conseguiu elaborar o luto de tantas perdas, e o seu grande amor, Marina, foi obrigado pela mãe a abandoná-lo para casar-se com um banqueiro bem sucedido, só restou a Eduardo o desespero de atentar contra a própria vida, repetindo o gesto desesperado do pai. Para recuperar-se, foi, na parte II do romance, para a casa do antigo administrador da fazenda do pai; da antiga família não lhe ficou ninguém, o casal de antigos empregados do pai se constituía no seu lar.

Deslocando Eduardo para a fazenda, Menotti dell Picchia evita, no entanto, dois desfechos que implicariam transformar em linear e fechada sua narrativa: 1) a volta de Eduardo para São Paulo (representaria, de vez, o fracasso do passado rural); 2) a permanência, feliz e harmoniosa, de Eduardo no campo (seria a apologia do passado e a condenação da modernidade urbana). O autor foge a essa simplificação estrutural adotando outro desfecho, no qual os dois anteriores se combinam. De fato, Eduardo morreu de um tiro de *espingarda* numa *tocaia* (o modo, tocaia, e o instrumento, espingarda, estão para o Brasil arcaico, onde vale o

direito da força e não a força do Direito, como mostrado nos romances *Chapadão do bugre*, Mário Palmério, *Pedra Bonita* e *Os cangaceiros*, José Lins do Rego e *O Tronco*, Bernardo Élis) mandado disparar por personagens representantes da modernidade: Salomé, recém-chegada de Paris, desencadeara no padrasto desejo sexual; sua mãe – outrora a mulher mais bela de São Paulo e a esposa de um *engenheiro estrangeiro*, dupla qualificação dos novos tempos de São Paulo – ofereceu-se a Eduardo que, ao recusá-la, transformou-lhe o amor em ódio; o padrasto, enciumado por suspeitar namoro entre Eduardo e Salomé, passou a persegui-los. Juntando-se o orgulho ferido da mãe e o ciúme do padrasto, os dois, marido e mulher, ordenaram a Capivara, o capanga da fazenda, assassinar Eduardo – o drama de consciência do empregado ao ter de matar, a sangue frio, evocam, de imediato, o drama vivido pelo Negro Damião de *Terras do Sem Fim*, Jorge Amado, quando na tocaia para assassinar Firmo, cuja esposa estava grávida –, usando como desculpa-convite uma caça às capivaras, justo o nome do jagunço. Menotti dell Picchia cria uma belíssima cena, pois enquanto Eduardo aguardava a capivara, Capivara mira Eduardo, sua caça (capivara) naquele momento. Por fim, se quisermos outra interpretação, a *razão* da morte não se vincula nem ao passado nem à modernidade mas sim a uma complexa trama amorosa – cujos contornos delineamos antes – a envolver todo o halo bíblico-mítico do nome da protagonista, Salomé. As rivalidades amorosas, que culminaram na morte de Eduardo, não decorrem da procedência econômico-social (bandeirante, cafeeira, industrial, bancária; paulista, estrangeira) dos personagens.

REGO, José Lins. *Op. cit.*, p. 292.

“*Eurídice* nem revela a vida interior de criaturas humanas, como nos romances em que predomina o processo de análise psicológica, nem revela uma época ou um ambiente, como nos romances em que predomina a crítica de costumes e a apresentação de aspectos sociais. O Sr. José Lins do Rego decidiu-se desta vez pelo primeiro processo, quando a sua natureza e a forma do seu talento de escritor são mais propícios ao segundo”. LINS, Álvaro. *Sucessos e Insucessos do Menino de Engenho*. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, 1ª ed., p.139.

Há, contudo, um argumento diante do qual não conseguimos silenciar, posto estar ligado diretamente à obra de Guimarães Rosa: “O que me parece ser a primeira deficiência desta obra de ficção é que ela não se situa firmemente em nenhum ambiente característico, seja real ou imaginário, verdadeiro ou verossímil. Os atos dos personagens e os acontecimentos gerais de *Eurídice* se ligam ao Rio de Janeiro como poderiam ligar-se a Porto Alegre ou Fortaleza, Salvador ou Belo Horizonte, Recife ou São Paulo. As referências objetivas ao Rio de Janeiro são referências simplesmente de nomenclatura. A não ser uma ou outra frase do personagem Campos das Águas, nada existe aqui a assinalar o meio carioca” (Ibidem, p. 137).

Ora, em carta a João Condé, revelando “segredos de *Sagarana*”, Guimarães confessa poderem ser as suas histórias ambientadas em qualquer canto do mundo; primeiro ele as fez – ou elas se impuseram, já prontas, à sua consciência de escritor, como o caso de *Conversa de bois* – e depois pensou um ambiente para elas. Escolheu o de Minas por ser conhecido seu; todavia, transpô-las para Rio Grande do Sul, São Paulo, Paraíba ou China, não lhes tiraria o mérito. Se é válido o argumento de Álvaro Lins, invalidam-se os reconhecidos valores de *Sagarana*, aliás destacados pelo crítico em seu estudo *Saga de Minas Gerais* (Ibidem, pp. 258-263). Aí ele aponta *Sagarana* como exemplo de obra a fundir o psicológico e o sociológico, o grande oposto de *Eurídice*, porquanto nesse romance não há, segundo Álvaro Lins, a contento, nem o psicológico nem o sociológico, quanto mais a fusão equilibrada dos dois.

De mais a mais, não concordamos com o juízo do crítico acerca das obras *Riacho Doce* e *Água-Mãe*, nas quais vê originalidade porque o romancista mudou o ambiente, ou seja, não é mais o engenho. Todavia, a polarização antigo/moderno sustenta toda a trama, tanto quanto nos romances do ciclo – não havendo, portanto, a nosso ver, a originalidade indicada pelo crítico; se há, a simples troca de ambiente parece insuficiente, quiçá irrelevante, para fazer tal afirmação.

REGO, José Lins. *Op. cit.*, p. 299.

Ibidem.

“JOÃO JOSÉ: Vá agarrar em orelha de boi! Você passa o dia inteiro pendurado em orelha de livro”. ANDRADE, Jorge. *Op. cit.*, p. 519.

REGO, José Lins. *Op. cit.*, p. 469.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia e Prosa*. Rio: Nova Aguilar, 1992, p. 231.

“O avô o incumbira de ir aos bancos, de cuidar dos negócios na derrocada. De repente Jango encontrava-se com toda a boa-fé idílica da civilização agrária em meio de homens gelados e duros como varas de ferro.” ANDRADE, Oswald. *Marco Zero I*, p. 73.

REGO, José Lins. *Op. cit.*, p. 310.

Ibidem, p. 383.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, pp. 101-126.

Rego, José Lins. *Op. cit.*, p. 311.

É em entrevista de 1972 ao próprio Jorge Andrade que Érico confessa-o: “Uma das coisas mais terríveis da minha vida foi a de 2 de dezembro de 1922. Eu havia chegado de Porto Alegre feliz com a idéia de rever minha família, minha casa, de passar em Cruz Alta as férias de verão. Mal chegado, porém, percebi que a situação doméstica havia se deteriorado de maneira talvez irremediável. Naquela noite, minha mãe resolveu abandonar meu pai, tentando salvar o que restava da família. Se levamos em conta a época, o tamanho da cidade e a nossa posição na comunidade, a resolução dela era um ato de admirável coragem moral. A casa não nos pertencia mais, sua hipoteca não fora resgatada. A separação de meus pais e o abandono da casa onde eu nascera me traumatizaram profundamente. Desde então, andei à procura da casa perdida (...) Depois da separação, trabalhei num armazém de secos e molhados. Do armazém, passei para uma casa bancária e finalmente, antes de vir definitivamente para Porto Alegre, tive uma farmácia, como meu pai tivera e perdera (...) Meu pai acabou perdendo tudo em Cruz Alta. Em 1930, a revolução getulista o levou para São Paulo.” VERÍSSIMO, Érico. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*, p. 87-94.

Vicente, o personagem-autor de Jorge Andrade sobre o qual, como temos visto, recaem as projeções do autor, confessa esse fato histórico em *O Sumidouro*: “Em 29 minha avó tirou o relógio da fazenda. Presenciei tudo! Foi quando comecei a procurar em toda parte... e em mim mesmo. Aí, nasceu o sentimento de mundo perdido, agora reencontrado”. ANDRADE, Jorge. *Op. cit.*, p. 587. O reencontro com o “mundo perdido em 29” só foi possível a Vicente quando jogou o passado no palco, a exemplo do que fizeram seu criador e o de Floriano Camará

jogando, no grande mural pintado com pistola automática, o passado dos Terra Cambará.

Ainda que sem perda de fazendas, a crise afeta também Oswald: “1929: (...) Sofre as conseqüências da crise do café. Ruína financeira.” ANDRADE, Oswald. *Marco Zero II*, p. III.

BRAGA, Rubem. *O boi velho*. In: *200 crônicas escolhidas*. Rio: Record, 1998, 13ª ed., p. 297.

Tanta resistência às Artes lembra-nos a posição de Rousseau em *Discurso sobre as Ciências e as Artes*: “nossas almas se corromperam à medida que nossas ciências e nossas artes avançaram no sentido da perfeição”. In: *Rousseau 2*. Os pensadores. São Paulo: Abril, 1999, p. 193.

ANDRADE, Oswald. *Marco Zero I*, p. 258.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 1995, 45ª ed., p. 32.

ANDRADE, Jorge. *Op. cit.*, p. 525.

“Vicente não quer o nome do pai e Jorge Andrade é o nome literário de Aluísio Jorge Andrade Franco, no qual foi conservado o sobrenome materno e omitido o paterno.” MAGALDI, Sábado: “À procura de *Rasto Atrás*”. In: ANDRADE, Jorge. *Op. cit.*, p. 661.

ANDRADE, Oswald. *Marco Zero II*, p.133.

Idem. *Marco Zero I*, p.47.

É na visita do militante comunista Leonardo Mesa à Fazenda Formoso que mais perto o leitor de *Marco Zero I* conhece o pai de Quindim, porquanto na visita Leonardo – no fundo desejando obter informações para ajudar a organizar uma “célula rural” do partido comunista – se passa por repórter e o entrevista. O expediente da entrevista é selecionado por Oswald para apresentarmos o seu personagem. No entanto, antes mesmo dessa visita, já sabemos dos hábitos literários do Major através de uma fala do seu afilhado: “Meu padrinho é o Major Dinamérico Klag. Está escrevendo um livro há mais de dez anos em cima da serra. Quer tirar o prêmio Nobel. O Graça Aranha, que era amigo dele, chamava-o Iluminado (...) Estudou em Oxford, na Inglaterra, tirou o curso de filosofia, mas aqui ninguém o compreende”. Ibidem, p. 34. Vê-se, a partir dessas informações, o quanto o filho apoderou-se dessas insígnias paternas para com elas constituir-se sujeito. Até a incompreensão – “mas aqui ninguém o compreende” – foi repetida na história do filho.

“Mas, ao cabo de contas, foi no velho que começou o desvio da linhagem rural. Não citavas o teu Virgílio, pai Belarmino? Na verdade, estavas mais próximo dos clássicos (lembro-me de tua predileção, um tanto tendenciosa, para o Horácio...) do que da tua gleba. *Words... Words*, como diria Prudêncio, esclarecendo que a exclamação foi do Hamleto. Bem me recordo de que, a rigor, também não funcionavas na fazenda. Por qualquer pretexto, lá ias, na tua besta, rumo à Vila, para trocar dois dedos de prosa com o provisionado Loiola. Confessa, Borba velho, foi aí que começou a traição à gleba...”. ANJOS, Ciro dos. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, 2ª ed., p. 21.

“E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o *Carlos Magno*” (p.8). Mais adiante no romance, o legado literário do pai é esclarecido pelo próprio narrador: “Os partos de Sinha Germana perderam-se: escapou apenas Camilo Pereira da Silva, que parafusou no romance e me transmitiu esta inclinação para os impressos” (p.117), uma

explicação desnecessária, pois a indicação da p. 08 já era suficiente para compreendermos de onde provém sua “inclinação para os impressos”.

No desfecho da peça, Mariana fica em Pedreira das Almas, o que já fora indicado ainda no Ato I: “MARIANA: (*Agarra-se a Urbana e repete as palavras num desespero crescente*). Gabriel é tudo na minha vida. Para mim... bastará saber que ele vive. Não sairei de Pedreira. Morrerei aqui. Ficarei, aconteça o que acontecer. Juro, Mamãe!”. ANDRADE, Jorge. *Op. cit.*, p. 90.

Ibidem, p. 475.

É por desconhecer flauta mas entender das coisas práticas que o general ateniense Temístocles é elogiado por Rousseau. Atenas “possuía uma marinha formidável devida à providência daquele rústico Temístocles que não sabia tocar flauta”. *Discurso sobre as Ciências e as Artes: última resposta ao Sr. Bordes*. ROUSSEAU, *Op. cit.*, p. 271. De novo, o desapareço à Arte remete-nos a Rousseau.

“ISOLINA:Você (Vicente) me lembra muito papai. Ele nos compreenderia! Papai era lindo. Parecia um poeta. Tinha alma de poeta. Era inteligente, nobre, sensível... sentia pena de todo mundo. ‘A humanidade é muito sofredora’, dizia. E recolhia todo mundo em casa. Ao entardecer, sentava-se no alpendre e tocava músicas para nós. Ele também gostava de olhar as estrelas. Contava uma história linda sobre a luta da Terra com a Lua por causa do sol. A lua perdia e, envergonhada, ocultava a face iluminada, mostrava a face obscura. Era assim que nos explicava as fases da lua”. Ibidem, p. 506.

Ibidem.

ANDRADE, Oswald. *Op. cit.*, pp. 60 e 148.