

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
SECRETARIA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO-SENSU***

**ANDRÉIA FRANCO**

***TERNO DE REIS, DE RICARDO RAMOS, E O HERÓI PROBLEMÁTICO: A  
REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO NUM MUNDO EM DECADÊNCIA***

**TANGARÁ DA SERRA/MT  
2013**

**ANDRÉIA FRANCO**

***TERNO DE REIS, DE RICARDO RAMOS, E O HERÓI PROBLEMÁTICO: A  
REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO NUM MUNDO EM DECADÊNCIA***

**TANGARÁ DA SERRA/MT  
2013**

**ANDRÉIA FRANCO**

***TERNO DE REIS, DE RICARDO RAMOS, E O HERÓI PROBLEMÁTICO: A  
REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO NUM MUNDO EM DECADÊNCIA***

Dissertação apresentada à Secretaria de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Mato grosso – UNEMAT, Campus Universitário de Tangará da Serra-MT, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto.

**TANGARÁ DA SERRA/MT  
2013**

Nome: FRANCO, Andréia.

Título: **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos, e o herói problemático: a representação do sujeito num mundo em decadência.

Dissertação apresentada à Universidade do Estado de Mato grosso – UNEMAT, Campus Universitário de Tangará da Serra, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovado em: Mestrado em Estudos Literários

### **BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto      Instituição: UNEMAT

Julgamento: favorável      Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Dante Gatto      Instituição: UNEMAT

Julgamento: favorável      Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof (a). Dr(a). Lilian Reichert Coelho      Instituição: UNIR

Julgamento: favorável      Assinatura: \_\_\_\_\_

Tangará da Serra-MT, 01 de março de 2013.

*“Pode-se dizer que Ricardo  
Ramos se afirma como  
demonstração literária de  
que a plenitude da palavra é  
o silêncio”*

Tristão de Athayde

## RESUMO

Pesquisa empreendida junto ao acervo de Ricardo Ramos – disponível na Universidade do Estado de Mato Grosso/UNEMAT, Campus de Alto Araguaia –, este trabalho realizou um estudo crítico-reflexivo sobre a configuração do herói problemático nos contos “Terno de Reis”, “Viagem Noturna”, “Agreste”, “O Dia de Genuíno” e “História de Empregada”, selecionados entre as doze narrativas ficcionais que compõem a obra **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos (1957). Para atingir tal objetivo, nos ancoramos inicialmente em Mário de Andrade (1974), José Paulo Paes (1999), Lukács (1965) e outros, a fim de dar conta da problemática do herói na moderna ficção brasileira. Mais especificamente, buscamos analisar as narrativas à luz da crítica e da fundamentação teórica estudada, com a intenção de compreender as características que cercam o texto ficcional do escritor. Constatamos que o herói presente nos contos em análise pode ser ora o sujeito indefeso e fracassado – mergulhado no caos que é a vida em sociedade e preocupado com as coisas corriqueiras do dia-a-dia –, ora um sujeito que se recusa a ser um “pobre-diabo” nessa sociedade que oprime e massacra a alma humana. Partimos do pressuposto de que a batalha do herói ricardiano inserido nesse mundo moderno é justamente pelo desvelamento da relação opressor-oprimido, instaurada pelo capitalismo. Não há acontecimentos grandiosos dentro dos textos analisados; pelo contrário, há o pormenor. O sujeito é uma vítima das circunstâncias a que é submetido. O herói, apesar de não se conformar com as normas e valores estabelecidos, também não se rebela contra o sistema. Enfim, os contos de Ricardo Ramos se mostram esteticamente elaborados justamente pelo que deixam entrever. Para completar o trabalho, buscamos, no acervo do escritor, textos críticos publicados em periódicos sobre a referida obra e pudemos observar que estes, com raras exceções, dão conta apenas de elementos da camada mais superficial das narrativas, não chegando a mencionar a questão do “herói problemático” levantada neste trabalho.

Palavras-chave: conto, Ricardo Ramos, literatura brasileira contemporânea, herói problemático, representação.

## ABSTRACT

Research undertaken with Ricardo Ramos – available at the University of Mato grosso/UNEMAT, Campus of Alto Araguaia – , this work is a critical-reflective study on configuring of problematic hero in the stories “Terno de Reis”/ “Suit Kings”, “Viagem Noturna”/”Night Journey”, “Agreste”/”Wasteland”, “O Dia de Genuíno/The Genuine Day” and “História de Empregada”/”History of a Maid”, selected among the twelve fictional narratives that compose the work **Terno de Reis** by Ricardo Ramos (1957). To achieve this goal, we initially anchored in Mário de Andrade (1974), José Paulo Paes (1999), Lukács (1965) and others, in order to present the problematic of hero in modern fiction in Brazil. More specifically, we try analyze the narrative structures in the light of critical and theoretical study in order to understand the characteristics surrounding the writer's fictional text. We note that the hero in these stories, in this analysis can be a helpless and failed subject – propulsed in chaos which life in society is and busy with day-to-day mundane things – or a subject which refuses to be a “poor devil” in a society that oppresses and massacres the human soul. We assume the thesis that the hero’s Ricardian battle entered in this modern world is precisely to show the oppressor-oppressed relationship, established by capitalism. There are not great events within the analyzed texts, on the contrary, there are details. The subject is a victim of circumstances in that he is submitted. The hero, although he is not conform to established norms and values, nor is a rebel against the system. Anyway, the stories of Ricardo Ramos are aesthetically designed precisely for that allow to understand. To complete our work, we seek, in author’s writings, critical texts published in journals on his creation and we can observe that these, with rare exceptions, are concerning only superficial elements of the narratives, not enough to mention the question of “problematic hero” presented in this work.

Keywords: story, Ricardo Ramos, contemporary Brazilian literature, problematic hero, representation.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	9
<b>I – ENTRE O PRÁTICO E O ESTÉTICO: UMA REFLEXÃO SOBRE A CONFIGURAÇÃO DO HERÓI PROBLEMÁTICO</b> .....	13
1.1 – Questões preliminares: em direção a alguns conceitos .....	13
1.2 – O herói problemático e o caos da modernidade.....	18
1.3 – Entre o feio e o belo: o sofrimento alheio como objeto de fruição estética .....	24
1.4 – A modernidade: contrapondo ideias .....	32
<b>II – ENTRE O DITO E O NÃO-DITO PELA CRÍTICA DE <i>TERNO DE REIS</i></b> .....	39
3.1 – Permeando os caminhos da crítica: aspectos gerais.....	39
<b>III – <i>TERNO DE REIS</i>, DE RICARDO RAMOS E O HERÓI PROBLEMÁTICO EM TENSÃO COM A SOCIEDADE</b> .....	52
3.1 – Considerações adicionais à compreensão da análise.....	52
3.2 – “Terno de Reis”: um mergulho na arte .....	53
3.3 – “Viagem Noturna” e a fragmentação das relações humanas.....	66
3.4 – “Agreste” e os vazios da vida moderna .....	74
3.5 – “História de Empregada” e a crítica social .....	86
3.6 – “O Dia de Genuíno”: nos trilhos da vida ou da morte.....	92
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	102
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	107
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b> .....	109
<b>ANEXO</b> .....	112

## APRESENTAÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo o estudo crítico reflexivo sobre o herói problemático nos contos “Terno de Reis”, “Viagem Noturna”, “Agreste”, “O Dia de Genuíno” e “História de Empregada”, de Ricardo Ramos.

Inicialmente, optamos em levantar um suporte teórico que dê conta do tema proposto a fim de compreendermos como se dá a configuração do herói problemático na moderna ficção brasileira. Logo depois, buscamos na crítica da obra elementos que nos ajudassem a ter uma visão mais clara sobre os contos analisados para, finalmente, nos debruçarmos sobre os mesmos.

Ainda que brevemente, lembramos que nosso trabalho propriamente dito está vinculado ao que podemos chamar de crítica da literatura, pois, de acordo com Candido (1993), é preciso partir “de uma impressão para chegar a um juízo” (p. 32). Essa impressão, segundo o crítico, seria a aceitação ou refutação do objeto estético – o que poderia nos causar estranheza, tristeza, alegria, resignação, dentre outros. Em seguida, cada estudioso usará de sua percepção crítica a fim de adotar uma perspectiva teórica para estudo.

Entre impressão e juízo, o trabalho paciente da elaboração, como uma espécie de moinho, tritura e impressão, subdividindo, filiando, analisando, comparando, a fim de que o arbítrio se reduza em benefício da objetividade, e o juízo resulte aceitável pelos leitores. A impressão, como timbre individual, permanece essencialmente, transferindo-se ao leitor pela elaboração que lhe deu generalidade; e o orgulho inicial do crítico, como leitor insubstituível, termina pela humildade de uma verificação objetiva, a que outros poderiam ter chegado, e o irmana aos lugares-comuns do seu tempo. (CANDIDO, 1993, p. 31).

Como vimos, entre a “impressão e o juízo” está o trabalho árduo de análise e elaboração da crítica literária, a fim de que o resultado final possa ser considerado aceitável a um suposto leitor. Por sua vez, tal tarefa envolve o que Candido (1993) chama de “(...) Perceber, compreender, julgar” (p. 31), uma vez que esse tipo de estudo começa pela fruição estética e termina na sua avaliação significativa.

A discussão aqui levantada está vinculada ao que Murry (1968) denomina de papel do crítico, que provém da insatisfação do sujeito quanto à maneira de se “olhar” um dado objeto. Por exemplo, o crítico da literatura preocupa-se em definir seu objeto de análise e, a partir daí, instrumentaliza-se para dar conta do mesmo. Na prática, isso significa dizer que o estudioso poderá lançar mão de uma série de argumentos a fim de defender a importância de sua tese. E

mais, de que aquela obra pode ser vista à luz da fundamentação teórica em discussão.

No que tange ao assunto, Antonio Candido (2000) acredita que é relevante observar a dimensão social de uma obra de arte como fator de sua própria construção artística, com a finalidade de chegar a uma compreensão estética da mesma. Essa ideia faz com que a crítica literária se aproprie dos elementos *externos* ao texto como algo *interno* à obra, o que a exclui de se preocupar com aspectos periféricos da sociologia, psicologia, história, filosofia, etc. Isso não quer dizer que a sociologia da literatura venha a menosprezar toda gama de conhecimentos que gira em torno dessas áreas, mas que ela venha a se ocupar de uma linha de pesquisa direcionada à avaliação estética do objeto em análise. Também frisamos que o texto literário é calcado por questões ora particulares ora históricas do ficcionista.

Considerando que a vida social faz com que venhamos a aceitar ou refutar fatos e fenômenos acerca do mundo, nos pautamos em Eco (1968) para falar sobre a alienação. Para o autor, viver na alienação não quer dizer que venhamos a aceitá-la ou anulá-la, mas significa que ao tomarmos consciência da alienação estaremos aceitando uma série de relações que, se observadas por uma intenção secundária, funcionam como elemento de desmascaramento social. Para o crítico, isto não quer dizer que o ficcionista irá contra o sistema de regras e normas de uma sociedade, mas que, mesmo rejeitando-as, utiliza-se de uma sequência ordenada de regras para exprimir a desordem. Tomando para si a problemática social, o autor se compromete a inventar novas formas de expressar a linguagem. Desse modo, a crise por ele rejeitada passa a ser redefinida a partir dos velhos modelos de ordem. Isto faz com que o autor plasme, na realidade, o homem de ontem que, na forma de o ficcionista estruturar a sua obra de arte, nos dá a impressão de atualidade, rompendo com as barreiras do tempo. Portanto, à medida que distorcemos o sentido de algo, o *estranhamos*.

Como já dissemos, nosso intuito é fazer crítica da literatura. Para isso, buscamos compreender como se dá a configuração do sujeito na moderna ficção brasileira, bem como sistematizar informações mais pontuais quanto ao termo: herói problemático (o homem comum, representante de uma sociedade decadente). Para isso, nos ancoramos em **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos, de Candido (1993), **Uma história do romance de 30**, de Bueno (2006), no capítulo: “Reflexões sobre o romance moderno”, de Rosenfeld (1973), publicado em **Texto/Contexto**, entre outros.

A consulta do material teórico nos possibilitou observar como característica marcante nos contos em estudo a condição do herói enquanto entidade terrena que, sem a proteção divina, encontra-se mergulhado no caos que é a sociedade capitalista. A aflição do herói está na sua busca por sobreviver num mundo cada vez mais decadente de valores, o que o

isentaria, em alguns casos, de sua própria identidade – fato que anula a sua condição de cidadão, desumanizando-o ou igualando a sua miserável condição à de um animal peçonhento. Destacamos que o termo “herói problemático” não foi abordado pela crítica de **Terno de Reis** na época de publicação da obra.

Sendo assim, no primeiro capítulo levantamos algumas noções básicas para delimitação do *corpus* de pesquisa, com base em Bueno (2006), em **Uma história do romance de 30**; Mário de Andrade (1974), em “A elegia de abril” (*In: Aspectos da literatura brasileira*); José Paulo Paes (1999), com “O pobre-diabo no romance brasileiro”; Candido (1993), em **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos, e outros, com ênfase aos vários pontos de vistas, destacando a problemática do herói na moderna ficção brasileira.

Já no segundo capítulo, observamos de modo crítico os elementos e características apontadas pela crítica de **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos. No mesmo, buscamos preencher os brancos deixados pela crítica, já que ela se preocupou em dar conta apenas da camada mais aparente do texto. Os poucos comentários que encontramos a respeito dos contos analisados foram inseridos no próximo capítulo, a fim de darmos mais consistência teórica às análises.

Quanto ao terceiro capítulo, nos dedicamos à análise propriamente dita dos contos “Terno de Reis”, “Viagem Noturna”, “Agreste”, “O Dia de Genuíno” e “História de Empregada” e constatamos que a luta de classes ou de poder está presente em todos os textos, em alguns com mais ou menos intensidade. O conflito do herói recai sobre questões recorrentes dentro da literatura universal, tais como: o eu e o mundo, o ser e o ter, a sensação de fracasso do sujeito para agir num sistema opressor, a tensão entre o dominador e o dominado, e outros. Também frisamos que a ordem de análise dos contos foi trocada, uma vez que buscamos priorizar os de maior relevância para nosso estudo.

Fechamos esta dissertação, concluindo que nos contos “Terno de Reis”, “Viagem Noturna”, “Agreste”, “O Dia de Genuíno” e “História de Empregada”, de Ricardo Ramos, temos a coroação do homem comum enquanto herói de sua própria história que, sem a proteção divina é, por sua vez, uma vítima dos perigos e diversidades que cercam a vida em sociedade, o que torna o seu sofrimento objeto de gozo e entretenimento para aqueles que se aventuram a desvendar os mistérios e segredos escondidos por trás das palavras.

Antes, porém, de iniciarmos tal discussão, vale dizer ainda que nosso interesse em estudar as produções literárias de Ricardo Ramos ocorreu em função da vinculação, no ano de 2008, ao projeto “Organização do Acervo de Ricardo Ramos” – aprovado pelo CPNq em 2007, onde atuamos como bolsista. No projeto, o contato com materiais e documentos do acervo do referido autor nos despertou a curiosidade em explorar tais documentos, pois

víamos ali um campo vasto para futuras pesquisas. Inicialmente, elegemos para estudo **Os Caminhantes de Santa Luzia** (1959) que, numa primeira impressão, é uma novela marcada pela verossimilhança.

No acervo também tivemos contato com documentos originais da crítica, o que veio a resultar, à época, no capítulo intitulado “Violência e fé em **Os Caminhantes de Santa Luzia**, de Ricardo Ramos”, sob a orientação do Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto e co-orientação da Prof. Me. Shirlene Rohr de Souza, publicado em **Ricardo Ramos: mestre do silêncio**, pela Editora Arte e Ciência. Neste trabalho, fizemos um apanhado de como a novela em discussão foi acolhida pela crítica no ano de sua publicação.

A fim de darmos continuidade às pesquisas que começavam a germinar com a iniciação científica, concluímos no ano de 2010 o curso de Especialização em Língua Portuguesa e Literaturas em Língua Portuguesa – na Universidade do Estado de Mato Grosso / UNEMAT –, com a monografia intitulada “**Os Caminhantes de Santa Luzia**, de Ricardo Ramos: conjecturas sobre os valores da modernidade nela contidos e a percepção da crítica sobre a novela”, também orientada pelo Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto e co-orientada pela Prof. Me. Shirlene Rohr de Souza. Naquele estudo, buscamos enxergar a crítica da obra à luz dos fundamentos básicos apontados por Perrone-Moisés (1998), já que a autora expõe valores próprios da modernidade, como a síntese, completude e fragmentação e outros.

Víamos um campo fértil para difundir a pesquisa e sua repercussão crítica no país, fato que nos motivou a ir mais além e traçar novos horizontes de estudo, resultando na presente Dissertação de Mestrado.

Consideramos que tais discussões podem colaborar no sentido de se repensar a concepção de cânone brasileiro e também na forma de se ensinar literatura na escola, uma vez que as mesmas possuem características relevantes que podem fazer com que a verdadeira função da literatura seja praticada dentro da sala de aula, que é contribuir – pelo viés literário – na humanização de nossos alunos, bem como despertar neles o gosto e o prazer pela leitura.

# I – ENTRE O PRÁTICO E O ESTÉTICO: UMA REFLEXÃO SOBRE A CONFIGURAÇÃO DO HERÓI PROBLEMÁTICO

## 1.1 - Questões preliminares: em direção a alguns conceitos

Para melhor esclarecimento das questões que norteiam o presente *corpus* de pesquisa, optamos por fazer um apanhado – ainda que brevemente – de alguns conceitos que nos acompanharão até o término de nosso trabalho.

Estudos que permeiam a estética de Ricardo Ramos nos induzem a tratar aqui de uma questão bastante ampla na literatura, que é a discussão sobre autores não canonizados pela crítica. Para levantarmos essa discussão, nos é interessante pensar que o fato de um ficcionista ser o mais lido na literatura não significa que ele seja o “melhor”, pois sempre

(...) é possível romper o círculo dos “principais” autores, sempre confundidos com os “melhores” autores, e voltar os olhos para escritores cuja obra, embora possa ser vista num determinado momento como falhada, representou esforço significativo e, mesmo, muitas vezes, definidor de letras de seu tempo. (BUENO, 2006, p. 13)

Por isso, considerando que a concepção de cânone é algo que varia de um período para outro, nos propusemos nesta dissertação, como sugere Bueno (2006), a romper com esse círculo vicioso e dar espaço e voz a autores pouco estudados, como é o caso de Ricardo Ramos. Para Bueno (2006), restringir o estudo da história literária aos “favoritos” seria condenar a nossa historiografia a um “repisar das mesmas ideias sobre os mesmos autores” (p. 13).

Além das nuances supracitadas, Bueno (2006) também destaca que para quem pretende fazer história da literatura é preciso, antes de tudo, fazer escolhas num campo amplo e vasto de autores e obras. Além disso, tais escolhas devem estar orientadas por uma linha de pesquisa que norteará os possíveis estudos a serem realizados. Em se tratando dessa questão, partimos de alguns pressupostos básicos referentes a essa discussão, que seria distinguir

(...) *literatura* propriamente dita, considerada aqui um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um

mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob a este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 1993, p. 23, grifos do autor).

Como vimos a literatura é formada por um conjunto de obras ligadas por um denominador comum: a linguagem pertinente a cada estilo de época, fato que nos permite situá-la entre um e outro período histórico. Pensar a obra de arte é como pensar nos elementos internos e externos a ela. É com base nessa perspectiva que Candido (1993) discute a literatura como sistema, pois há uma série de elementos no plano da emissão – produção – recepção que cercam esse assunto. Quando falamos em emissão podemos pensar a obra de arte enquanto criação literária consciente do autor, que visa transmitir valores e costumes de uma dada época. Do contrário, falar em recepção é fazer referência a um virtual leitor. Desse modo, ao mesmo tempo em que autor e leitor estão situados em momentos sócio-históricos distintos, eles compartilham – por intermédio do texto literário – de uma mesma experiência. Forma-se, desse modo, uma trilogia que funciona como um sistema, pois a função humanizadora da literatura só é possível caso a mensagem emitida pelo suposto autor seja decodificada por um virtual leitor. Caso contrário, não houve fruição estética.

Outra questão é a problematização do que se entende por herói. O conceito em discussão, de acordo com Cirlot (1984), nos remete às grandes tragédias gregas, já que a sua existência se justificava em razão das guerras e combates que teria ele de enfrentar. Um herói era um ser dotado de virtudes que poderiam ser comparadas às de um grande rei. Tal fato nos é pertinente, ainda com base em Cirlot (1984), já que “(...) Todas as qualidades heroicas correspondem analogicamente às virtudes necessárias para triunfar sobre o caos e a atração das trevas” (p. 299). Lembremos que, neste caso, o autor se remete ao termo em destaque ao fazer referência às grandes tragédias gregas, cujas considerações são relevantes para a compreensão do tema em discussão.

Ao longo dos anos, a estrutura das narrativas vai se modificando, assim como a noção do que se entende por herói. De acordo com Cirlot (1984), a figura do herói é convertida em cavaleiro, fato que nos faz lembrar o nosso glorioso Dom Quixote<sup>1</sup>. Tal informação nos é pertinente porque o herói é uma entidade simbólica que cerceia a natureza humana.

---

<sup>1</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo; Notas de José Maria Castro Calvo, traduzidas por Fernando Nunes Rodrigues. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

Do ponto de vista do esoterismo muçulmano, ainda com base em Cirlot (1984), a definição de homem é pertinente para olharmos tal entidade enquanto “símbolo da existência universal (...) [ou] ‘mensageiro do ser’” (p. 302, grifos do autor). Desse modo, imaginemos que o homem, enquanto ser passível de ser representado tem sua categoria elevada ao *status* de herói ou rei.

A noção de herói na literatura grega era vista enquanto entidade com a proteção divina, de forma que eram sempre representantes da aristocracia – famílias importantes. As transformações oriundas das mudanças sociais e culturais transformaram o nosso herói em cavaleiro – sujeito frágil, refém dos perigos e diversidades do mundo.

Tais apontamentos exigem que nos esforcemos em compreender outro conceito, que é o da representação. Para nos debruçarmos sobre o mesmo, é preciso que recorramos a Reis & Lopes (1987): “(...) Quando uma representação funcionar como representação, ela não é entendida como representação, mas como o próprio objeto representado” (REIS & LOPES, 1987, p. 347). Noutros termos, diríamos que a criação literária caminha entre os limites de uma suposta realidade e a fantasia que nos propicia essa viagem rumo ao desconhecido. Além disso, também destacamos que a forma de representação varia ora de acordo com o tempo/espaço que o autor estaria inserido, ora com a forma como ele enxerga as coisas que o cercam, o que influenciaria na sua forma de escrever.

Também destacamos o herói burguês que, na literatura brasileira, conforme aponta Flavio Felicion Botton<sup>2</sup> (2010) pode ser notado em razão da “substituição dos temas nacionalistas pelos que envolvem a chamada célula mãe social burguesa, a família” (p. 150). O crítico ainda menciona a vida familiar como centro da sociedade burguesa, cuja preocupação seria a busca por se representar valores morais e sociais dessa classe.

Para realizarmos tal abordagem, nos pautamos em Luís Bueno (2006), ao afirmar que a literatura contemporânea brasileira é fortemente marcada por questões sócio-históricas que “contaminariam” as artes em geral. Para que compreendamos tais noções é preciso, de acordo com Bueno (2006), pensar que assim como houve a ascensão da burguesia, também houve a sua queda. A modernidade se caracteriza pela decadência desse grupo minoritário – questões estas manifestadas no Brasil, embora que tardiamente, como uma resposta do proletariado ao sistema ditador da época. Em decorrência disso, percebe-se que há, nas artes em geral, modificações no modo de se representar a figura do herói, que passa a retratar os anseios dessa classe que tinha seus interesses reprimidos por conta do sistema que estariam inseridos.

---

<sup>2</sup> BOTTON, Flavio Felicion. “A Face trágica de um herói burguês: o teatro de José de Alencar”. Universidade Federal da Grande Dourados. *Raído*: Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 149-157, jan./jun. 2010.

Enfim, para o autor, compreende-se por arte proletária ou anti-burguesa toda produção que esteja de acordo com os interesses do povo. Frisamos que embora Luís Bueno (2006) trate da especificidade do romance de 1930, suas considerações são importantes para a compreensão da problematidade do herói moderno brasileiro.

Desse modo, podemos frisar que uma das características marcantes da modernidade é a relação: opressor (capitalismo) X oprimido (sujeito massacrado pelo sistema). Enxergamos **Terno de Reis** (1957), de Ricardo Ramos como produção literária que aspira a representação das ideologias do período histórico em que a obra teria sido escrita, por seu caráter realista e plástico, como forma de elevar simples experiências de vida ao *status* de objeto esteticamente significativo. O antigo se opõe ao novo, assim como o estético se opõe ao prático, a forma de representação de Ricardo Ramos faz com que coisas aparentemente banais ganhem vida e movimento por intermédio do discurso literário. Entende-se por romance moderno brasileiro, um discurso que diga respeito aos

(...) camponeses e até mesmo mendigos e vagabundos, ou seja, os pobres. Mergulhar no mundo da pobreza e trazer de lá uma imagem fiel, eis mais uma das funções do artista empenhado em fazer o romance proletário. (BUENO, 2006, p. 163-4)

Deixamos claro que não classificamos **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos como narrativas proletárias, pois nosso objetivo com este enfoque é compreender aspirações que cercam a narrativa. Por conseguinte, o termo “imagem fiel” usado por Bueno (2006) diz respeito ao verossímil, àquilo que se entende como representação de uma suposta realidade que, como muito se confunde, não é a realidade. Apreende-se, desse modo, elementos histórico-sociais de uma dada época e utiliza-se desses dados a fim de se representar o caos que se tornou a vida moderna, a do indivíduo que, ao mesmo tempo que se encontra entre tantas pessoas, ele se vê, contudo, sozinho, pois os valores morais e sociais foram reduzidos a meras ideologias materialistas.

De acordo com os pressupostos básicos acima destacados, pensamos na figura do herói. A modernidade é fortemente marcada pela decadência não só da burguesia, como também pelo surgimento da classe C. O herói ricardiano é marcado por um olhar sem destino, preso nas armadilhas da vida, melancólico, triste ou até mesmo o sujeito dominador, pois estas questões variam conforme a narrativa. A problemática do sujeito se funda na sua relação com o que lhe é externo. O “eu” entra em conflito com o “mundo” porque o sistema capitalista devora e massacra a alma humana. O herói moderno é uma

entidade sem a proteção divina, o que o torna frágil e, portanto, passível de ser fracassado e de não conseguir alcançar ascensão alguma. A sua problemática está na busca pela própria sobrevivência, no pormenor, nas pequenas coisas do dia-a-dia que constituem o campo de batalha do sujeito. A vivência diária é marcada, muitas vezes, pela não aceitação dos valores que cercam o mundo capitalista, de modo que o caos da vida moderna é justamente a ausência de valores e a insatisfação do sujeito com o sistema opressor, daí a melancolia e tristeza que assola o herói ricardiano.

Além do que já foi discutido, frisamos a relação entre o herói e a representação. Como sabemos, o sujeito consiste, dentro da literatura, objeto de representação. Porém, o modo e a forma com que a obra de arte é trabalhada eleva o discurso a um plano estético da linguagem e a torna objeto de emoção sublime. Como exemplo, destacamos o paralelo entre o prático e o estético mencionado por Burke (1931 e 1953), já que é por meio do estético que o ficcionista prova a beleza de algo. O autor também cita outro exemplo: o burguês-boêmio. Ora, em primeiro plano temos o prático que faz com que o burguês seja substituído e, em outro plano, temos o estético, com toda a zombaria e ineficiência de um boêmio. Este confronto entre ambos faz com que reforçemos uma série de valores que permanecem inalterados, como “o prático: patriotismo – o estético: traição” (p. 117). O estético é o avesso ao prático. O estético procura desencorajar e estabelecer uma confusão por meio da fantasia naquilo que é prático, desestabilizando os valores de uma suposta ordem. E mais,

(...) A forma não é um simples meio de manipular o conteúdo; em certo sentido, ela própria é o conteúdo: a experiência gera a forma, mas a forma gera a experiência, e é nos delicados cruzamentos entre as pretensões de totalidade formal e da contingência humana que encontramos algumas das principais táticas e estéticas da ficção modernista. (BRADBURY & McFARLANE (Org.), 1999, p. 325)

Como vimos, é preciso estar ciente de que forma e conteúdo dependem uma da outra para que a obra se constitua enquanto arte. O conteúdo representado (experiências de vida) precisa estar materializado sob determinada forma que, por sua vez, adquire significação por intermédio da linguagem. A busca por se representar experiências verossímeis com o real fazem com que a obra de arte passe a representar experiências de ordem terrena, como se cada história fosse um fragmentado de nossa própria vida.

Sobre este assunto, Bakhtin (2002) comenta que o trabalho da poética contemporânea é tratar o material como algo independente de sua estética geral, construindo, assim, um juízo científico da arte. A autonomia da arte lhe é garantida por sua

singularidade. O material não deve ser tratado como algo isolado à estética geral, mas como um objeto pertencente a ela. Para Bakhtin (2002), só há uma posição artística (até mesmo do próprio autor) se há um *material dado e definido* (grifos do autor). A forma, como expressão de um estado psíquico – isolado e exterior ao indivíduo –, se torna um estimulador de emoções e sensações ao seu telespectador.

Em suma, permeamos por alguns dos conceitos indispensáveis para a nossa pesquisa, tais como a noção de herói, de representação, e outros. Mais adiante, nos esforçaremos em debater sobre a problemática do herói no caos da vida moderna.

## **1.2 - O herói problemático e o caos da modernidade**

Vimos no tópico anterior que a elevação do sujeito à categoria de herói ou rei se dá em razão do trabalho estético do ficcionista, já que cada indivíduo atua como personagem principal de sua própria história, daí surge a necessidade de se pensar, dentro dos limites da literatura, no sujeito enquanto herói ou rei. Por conseguinte, nossa discussão traz à tona a questão da problematidade do herói ou, mais ainda, porque a vida moderna seria um caos? O tópico em discussão buscará dar conta de questões que permeiam essa temática.

Como sabemos, a literatura moderna brasileira é percebida enquanto resultado do engajamento de escritores frente às transformações sociais que advém com o surgimento do capitalismo. Dentre as questões pertinentes ao assunto, destacamos Bueno (2006), ao afirmar que a década de 1930 é marcada pelo surgimento do romance social regionalista, cujo período se afirma como um movimento de intenso “estado de dúvida” (p. 15) no Brasil, devido à influência da literatura européia na nossa produção ficcional. Isso se explica em função da necessidade – desde o romantismo brasileiro – de se produzir uma literatura que contribua na construção de uma identidade nacional.

A concretização desse ideal moderno de construir uma literatura que assimilasse os interesses do país seria possível, conforme aponta Candido (1993), mediante uma “tomada de consciência” (grifos do autor) dos ficcionistas frente ao que se entende propriamente como nacional, pois seria necessário “(...) escrever para a sua terra, [até] mesmo quando não a descreviam” (p. 26). Noutros termos, seria preciso representar o sujeito nas suas diversas esferas, seja ele o homem fracassado, marginalizado, pobre-diabo, mas, que fosse ele: o homem brasileiro. Seria preciso representar a nossa terra, o local, o pitoresco, a rusticidade do sujeito e suas peripécias,

(...) Aparece no mundo contemporâneo como elemento da autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado as formas polidas, mas incharacterísticas. Ao mesmo tempo, compromete a universalidade da obra, fixando-a no pitoresco e no material bruto da experiência, além de querê-la, como vimos, empenhada, capaz de servir aos padrões do grupo. Para nós, foi auspicioso que o processo de sistematização literária se acentuasse na fase neoclássica, beneficiando da concepção universal, rigor da forma, contensão emocional que a caracterizam. (CANDIDO, 1993, p. 27)

A citação nos remete a um problema recorrente na literatura brasileira, que é o contraste entre os padrões antigos e novos ou relação Brasil X Europa, colonizador X colonizado e outros, a fim de se agregar aos novos ciclos que vão surgindo essa mescla de diversas culturas num mundo em constante transformação. É preciso que o antigo ganhe um aspecto inovador e que expressões de valores locais que, por serem pitorescas e pormenores, ganhem cor e elementos que venham a confirmar a obra de arte enquanto resultado da produção nacional de um povo. Como afirma o próprio Candido (1993), essa busca pelo regional pode vir a comprometer a universalidade da obra de arte. Porém, o regional é a cor local de um povo e tais elementos não devem ser tratados com descrédito por quem se aventure a fazer crítica da literatura. Os modos de representação de tais momentos sócio-históricos também são vistos como documentos para se estudar aspectos e elementos pertinentes a tais períodos. Em se tratando de literatura, podemos dividi-la em apenas dois tipos:

(...) a reacionária e a revolucionária. A primeira está ligada aos valores burgueses e está marcada pelos seguintes traços: ausência de uma tese social, amor à tradição, apego ao individualismo liberal e uma linguagem que agrade “os admiradores do sr. Laudelino Freire”. A segunda rompe com a linguagem canonizada pelas gramáticas e “procura levar às massas um sentido novo de vida, que só poderá se tornar realidade com a revolta dos explorados contra a minoria exploradora e depois do triunfo integral daqueles”. (BUENO, 2006, p. 167, grifos do autor)

Como aponta Bueno (2006), há duas vertentes opostas dentro da literatura, a de esquerda e a de direita, a ordem e a desordem, o tradicional e o inovador, o canônico e o não-canônico, o burguês e o boêmio, o prático e o estético. A insatisfação com o sistema capitalista faz com que os oprimidos engajados se manifestem, a fim de difundir e transformar seus interesses em objetos de fruição estética. Tal ideia aqui destacada nos faz pensar a

produção literária da época enquanto eco dessa classe marginalizada do país, como manifestação e, não só, como interesse de grupos que visavam encontrar na literatura uma forma de contribuir para a criação de uma identidade nacional brasileira e, por intermédio dela, fazer com que as máscaras caíam nesse imenso palco de teatro que é a vida em sociedade.

Contrapomos a ideia acima exposta com a postura adotada por Mário de Andrade (1974), ao discutir o modernismo brasileiro da geração de 1930, o estudioso se esforça em apresentar um panorama da efervescência política e intelectual da época. Para tal abordagem de cunho estético e ideológico, Andrade (1974) aponta como característica da modernidade o experimentalismo técnico, que resultaria na imperfeição da arte enquanto necessidade de se criar novos modos de expressão num período em que se predominava o liberalismo artístico e a visão de arte enquanto fenômeno social – conceito este arraigado junto aos demais movimentos literários como o cubismo, dadaísmo, e outros –, na intenção de integrar homem e natureza num só conjunto e numa só forma, como se os órgãos que sustentam o homem fossem a máquina capitalista, e vice-versa.

A fim de justificar tal hipótese, Andrade (1974) lança como argumento coerente o isolamento do artista com relação ao que se tem dado como padrão social. Isso ocorre porque, diferentemente do cientista – que se refugia em seu laboratório para estudar seu *corpus* –, o literato não pode se refugiar daquilo que se tem dado como padrão dentro da sociedade, o que não o impede de criar um “disfarce” para o seu refúgio por meio da criação literária. Ou seja, temos normas de boas condutas estabelecidas por uma instância maior: o Estado. O fato de haverem tais leis que, por vezes, se mostram contra ou a favor do homem comum, não impede que o literato, ao se deparar com as injustiças sociais, expresse o seu modo de pensar por intermédio da arte. A ideia de renovação estética provém dessa perspectiva, já que a literatura também se consolida enquanto produção de cunho social, como maneira de se compreender e interpretar a sociedade de uma determinada época. A noção de sujeito fracassado surge a partir daí, de que o indivíduo tem a sensação de fraqueza e impotência dentro desse sistema. Noutros termos,

Isto é, sofre sim! Me esquecia do sofrimento humano criado, ou pelo menos largamente desenvolvido na ficção contemporânea do Brasil, esse herói novo, esse protagonista sintomático de muitos dos nossos melhores romancistas atuais: o fracassado. De uns dez anos pra cá, sem a menor intenção de escola, de moda literária ou imitação, numerosos escritores nacionais se puseram cantando (é bem o termo!...) o tipo do fracassado.

Observo mais uma vez não estar esquecido de que para se dar entrecabo, há sempre um fracasso a descrever, um amor, uma terra, uma luta social, um ser que faliu. (ANDRADE, 1974, p. 189-90)

Como vimos, de acordo com Andrade (1974), uma das características da moderna ficção brasileira está justamente no fracasso do herói, na sua descrença com o mundo e com as coisas que o cercam. O campo de batalha do herói moderno é o seu próprio cotidiano, pois é neste espaço que ele se farda para ir a luta que lhe foi imposta: a de classes/poder ou até mesmo a luta pela própria sobrevivência.

Por falar na desgraça do herói moderno brasileiro, José Paulo Paes (1999) o denomina como “pobre diabo”. Quando se fala em “pobre”, temos a noção de alguém que seja privado de alguma necessidade básica como, por exemplo, pobre de espírito, de recursos financeiros, e outros. E mais, de que ele seria um indivíduo digno de pena, compaixão e lástima. Já o termo “diabo”, nos remete a alguém sem a proteção de um Deus superior, que estaria mergulhado em espaço semelhante às profundezas do inferno. Introduzir a ideia de “diabo” ao ser humano, conforme aponta o crítico, seria como metaforizar pessoas como se elas fossem de pouca índole moral, de maneira que a atenuação de tais defeitos pode chegar a se tornar cômicos e, conseqüentemente, objetos de crítica social e de riso.

Para fundamentar seu ponto de vista, Paes (1999) parte do pressuposto teórico apontado por Moysés Vellinho ao afirmar que o conceito “pobre diabo” serviria para designar o anti-herói da ficção. Logo adiante, Paes (1999) se fundamenta em Lukács ao fazer um paralelo entre o herói da epopeia e o herói do romance burguês.

No mundo burguês do romance, o divino é definitivamente expulso do real, o que corresponde à denominação deste: onde não haja divindade auxiliadora, fica o campo inteiramente livre para a impeditora, a divindade demoníaca. Não se trata mais, como no mundo épico, de achar o lugar que cabe ao indivíduo numa totalidade orgânica. Agora, a incoerência estrutural do mundo ameaça a serenidade das formas artísticas e o próprio indivíduo se problematiza. Ele já não tem uma essência definitiva, pronta a atualizar; esta se irá constituindo ao longo do processo histórico da existência dele. (...) o rompimento do pacto épico entre o herói e o mundo abrirá uma brecha intransponível entre o real e o ideal, do que dá testemunho o primeiro dos romances, o **Dom Quixote**, de Cervantes. Doravante, à juvenil confiança do herói épico na sua vocação ou destino, sucederá a ironia melancólica do herói romanesco, que bem conhece o “baixo revés que representa o fato de se adaptar um mundo para quem todo o ideal é uma coisa estranha e, para triunfar sobre o real, de renunciar à irreal idealidade da alma”. (PAES, 1999, p. 67, grifos do autor).

Como se percebe, a fragmentação do herói entre um e outro período se justifica pela

necessidade em se buscar novas formas de expressão que representassem os interesses e ideais de ambas as épocas. No que tange à sociedade moderna, vimos que a figura do herói nesse período teria passado a triunfar no espaço do verossímil, trazendo consigo a problemática do “eu” e sua relação com o “mundo” (coletivo). Neste caso, a idealidade da alma se tornaria uma “coisa estranha” ao sujeito, pois seria preciso a sua renúncia a tal postura. Como afirma Paes (1999), o herói passa a ser representado como uma entidade demoníaca e, portanto, como um pobre diabo mergulhado num mundo suburbano que disseca, consome e corrói a alma humana. Mas isso só seria possível mediante a elevação do discurso a um nível estético da linguagem, cedendo espaço ao feio, à animalização do homem – como se ele pudesse ser comparado a um bicho peçonhento, como um rato – e, não só, fundindo nas formas artísticas homem e natureza. E mais,

(...) A tensão entre o herói e o mundo, tensão que supunha certo equilíbrio de forças, desaparece. Forçado, como o herói desiludido, à aceitação das “formas de vida” que lhe são impostas pela sociedade, o pobre-diabo já não tem mais a força daquele para recuar sobre si e conservar intacta na alma, ainda que frustrada, a interioridade dos seus ideais. (PAES, 1999, p. 68)

Como observamos, não há na narrativa contemporânea harmonia entre homem e natureza. Pelo contrário, o sujeito se vê forçado a aceitar as leis impostas pela vida em sociedade, daí a noção de caos proposto neste tópico. O pobre-diabo (sujeito frustrado e fracassado), não se rebela contra o mundo, pois se rebelar seria em vão, fato que daria margem para o romance introspectivo e para os conflitos íntimos do sujeito com ele mesmo, como se o seu presente estivesse fundido junto às perspectivas de passado e futuro. O espaço habitado pelo sujeito fracassado é, justamente, o

(...) “o mundo dos médicos sem clínica, dos advogados sem clientela, dos padres sem vigarias, dos engenhos sem empresas e sem obras, dos professores sem discípulos, dos escritores, dos jornalistas, dos literatos sem leitores, dos artistas sem público, dos magistrados sem juizados ou até com eles, dos funcionários públicos mal remunerados”. (ROMERO *apud* PAES, 1999, p. 73, grifos do autor)

Fragmentou-se nas diversas perspectivas a ideia de herói, já que as transformações oriundas do capitalismo trouxeram novas possibilidades ora de ascensão das camadas baixas ora de queda de *status quo* da burguesia, cuja posição do indivíduo é algo instável e relativo – que pode variar. A ascensão não seria uma característica pertinente ao herói problemático, mas sim a representação de alguém que faz parte desse sistema e, como tal, está sujeito a permear

entre as diversas esferas sociais – de que o *status* de herói moderno seria conferido a um sujeito problemático com relação às diversas situações do dia-a-dia.

É com base em tais argumentos que nos pautamos para conceituar o herói moderno enquanto sujeito problemático. Para chegar a essa conclusão, contrapomos as ideias propostas por Andrade (1974) e Paes (1999), já que ambos falam do herói moderno, vistos, é claro, de pontos de vista diferente. De um lado, somos forçados a pensar no sujeito fracassado, cujas lutas e batalhas jamais foram vencidas. Noutro lado, pensamos no indivíduo pobre e, por vezes, considerado de má índole, cuja miserável vida pode chegar a ser comparada à de um animal peçonhento. Neste caso, a animalização do homem ocorre enquanto crítica social, a fim de rebaixar sua condição à de qualquer outro animal, o que nos serve de riso e entretenimento.

Desse modo, temos um herói que se farda para vencer as batalhas que lhe foram impostas – o cotidiano, a luta de classes ou sua própria relação com mundo – mas, enquanto sujeito fracassado, ele não vence, assim como também não se rebela contra o seu trágico destino. O drama do herói, neste caso, está na sua própria insatisfação com o mundo e as coisas que o cerca. Além disso, em alguns casos a moral (instinto) da personagem não aceita os valores que giram em torno do sistema, tais como a desvalorização da própria vida humana.

Sendo assim, percebemos que a personagem, enquanto representação do real reflete o estado de espírito de toda uma sociedade. Em razão disso, nota-se que há, na literatura, certa busca de ficcionistas em trazer à tona valores perdidos em razão do sistema opressor, o que induz literatos a se utilizarem das artes em geral a fim de manifestarem o seu ponto de vista sobre o mundo e as coisas que o cercam.

Tais argumentos nos auxiliam a pensar na problemática do herói ricardiano, que estaria justamente na relação do sujeito com o que lhe externo. O silêncio e o não-dito marca a escrita do ficcionista, já que a humanização de nossos leitores começa, de início, pelo texto literário. O herói moderno não se rebela contra as coisas e o sistema, o que não o torna menos ou mais importante que o herói da literatura grega. Pelo contrário, são aspirações que marcam a escrita de Ricardo Ramos e outros literatos engajados com o seu ofício da escrita.

Apesar de o sujeito não se conformar com os valores e normas impostas pelo sistema, ele aceita-as, o que faz com que as personagens entrem em constante contradição, pois o indivíduo se vê sufocado e angustiado em razão do ter e, por conta disso, materializa sua fuga de diversas formas. O elo que se estabelece entre o que estamos discutindo e os

contos que analisaremos no capítulo três é justamente o inconformismo do herói ricardino. Muitas vezes, ele vai à busca de melhores condições de vida, mas suas lutas são fracassadas e, por vezes, acabam sendo a razão de sua própria morte. Neste caso, a sua ausência de forças/poderes o torna refém das “armadilhas” do cotidiano e, por sua vez, desprotegido. A noção de caos e decadência proposta nesta dissertação provém dessa perspectiva, de que a sociedade prega valores que, na verdade, não são cumpridos. Inserido num mundo em que quem pode mais chora menos, a personagem quer mudar de vida, mas, constantemente é barrado e impedido em razão das circunstâncias.

Em suma, a condição do homem é elevada ao *status* de herói por meio de um discurso esteticamente significativo. O autor utiliza-se de tais recursos da linguagem a fim de ridicularizar e/ou criticar a sociedade. De modo geral, todos nós estamos sujeitos a ser objeto de chacota, pois a literatura atinge diversos alvos e, um desses, podemos ser nós mesmos. Vejamos no próximo tópico como tais noções podem ser mais aprofundadas.

### **1.3 – Entre o feio e o belo: o sofrimento alheio como objeto de fruição estética**

No presente tópico buscaremos observar como o feio (sofrimento do herói) vem a se tornar objeto de emoção sublime.

É no cotidiano que a tragédia moderna se consolida por isso nos ancoramos em Schiller (1964), cujas considerações nos são pertinentes para discutirmos o herói na literatura brasileira: “(...) é com a natureza, ou melhor, com o seu Autor, que as belas artes têm o fim comum de prodigalizar entretenimento e tornar felizes as pessoas” (p. 13). Conforme aponta Schiller (1964) o livre entretenimento é função da arte. As alças que a sustentam é a própria natureza humana. A moral pode ser considerada, dessa forma, um meio de o autor atingir o público leitor.

(...) Todas as representações, pois, mercê das quais experimentamos concordância e organização final, são fontes de um entretenimento livre e, assim, aptas a serem utilizadas pela arte com esse propósito. Limitam-se elas às seguintes categorias: o bem, o verdadeiro, o perfeito, o belo, o comovente e o sublime. O bem entretém a nossa razão; o verdadeiro e o perfeito, o entendimento; o belo, o entendimento mais a imaginação; o comovente e o sublime, a razão mais a imaginação. (SCHILLER, 1964, p. 17).

As nuances acima elencadas por Schiller (1964) nos fazem pensar a literatura enquanto arte que pode nos causar duas impressões contrárias: o desprazer e o prazer. A

elevação do discurso a um nível estético da linguagem permite que o desprazer – as lutas nunca alcançadas do herói, o seu fracasso e miserável vida nos sirvam de entretenimento. Entre o prazer e o desprazer está a arte, responsável pelas diversas impressões que temos quando estamos diante dela. O teatro que se encena no palco é o da nossa própria vida, porque ele

(...) põe o espelho ante a grande turba dos estultos, envergonhando-a, através de salutar escárnio, com as mil formas que assume a tolice. (...) O escárnio e o desprezo ferem mais sensivelmente o orgulho humano do que o terror lhe tortura a consciência. Ante o medonho, esgueira-se a nossa covardia, mas justamente essa covardia nos põe à mercê do aguilhão da sátira. (...) Só o teatro pode ridicularizar as nossas fraquezas, porque poupa a nossa suscetibilidade e é benevolente para com os estudos, dignos de censura. Sem enrubescer-nos, vemos a nossa máscara tombar de seu espelho e, às escondidas, agradecemos pela suave advertência. (SCHILLER, 1964, p. 36).

É nos palcos do teatro que as máscaras caem e a verdade vem à tona, contribuindo não só para a nossa formação moral, como também para que possamos enxergar o outro lado das coisas antes de fazermos qualquer julgamento alheio. Schiller (1964) também frisa que o teatro diz respeito ao espírito de toda uma nação porque reúne num só palco grupos de diferentes classes e religiões, atingindo, em grau elevado, as mais diversas esferas do conhecimento humano. O atrativo dessa viagem rumo ao desconhecido é o bizarro e a desordem imposta no mundo terreno, como forma de criticar a moral das coisas e preparar a alma humana para o mais puro entretenimento, abalando as estruturas sociais e colocando à prova a suposta ordem imposta pelo Estado e pela religião. Como vimos Schiller (1964) trata do tema em debate com enfoque à especificidade do teatro, mas isto, o efeito, cabe para a arte de maneira geral, bem como, é claro, para a literatura.

(...) O patético é uma desgraça fictícia, e, a exemplo da genuína desgraça, põe-nos em *direta relação* com a lei dos espíritos que impera em nosso peito. Mas nem sempre a genuína desgraça escolhe bem o seu homem e o seu tempo. Muitas vezes nos surpreende indefesos e, o que é pior, muitas vezes nos *torna indefesos*. A desgraça fictícia do patético, ao contrário, encontra-nos inteiramente armados, e, dado que é apenas produto da imaginação, toma lugar em nosso coração o princípio autônomo, a fim de afirmar a sua absoluta independência. (SCHILLER, 1964, p. 61, grifos do autor).

Conforme aponta o autor, todos nós estamos sujeitos a ser objeto de chacota e de crítica. O patético fictício nos pega desprevenido e se arma dos nossos defeitos, escancarando-

os. A desgraça alheia é vista como algo artificial, fazendo com que o sofrimento do outro se torne objeto de emoção sublime. O belo depende do sublime para se constituir enquanto arte. O patético é elevado ao plano estético da linguagem. O homem, na condição de espectador, se vê diante de seu próprio espelho, como se o teatro ali encenado fosse a imitação de sua própria vida, criando uma aparência de verdade ou proximidade com o real.

De acordo com Schiller (1964), a literatura – que atua em função do prazer ora da felicidade ou alegria, ora do medo, horror ou espanto – se dá no plano imaginativo, nos causando uma impressão sobre os fatos narrados. O narrador nos propicia um contato afetivo com as personagens e o desenrolar das ações, bloqueando o sentimento necessário à compaixão. O leitor passa a atuar como agente co-participativo dentro da história preenchendo os brancos do texto, constituindo a trilogia autor-texto-leitor. É preciso que a emoção vivenciada pelo outro atinja o nosso estado de espírito e, em consequência disso, que possamos sentir a intensidade do sofrimento alheio de forma igual ou parecida.

De acordo com Schiller (1964), tais experiências, quando compartilhadas por um suposto leitor, despertam nele as impressões da dor e do fracasso do herói, anulando o sentimento de compaixão e elevando o seu estado de espírito a um plano transcendental. É preciso que nos sintamos presos às formas de representações e à intensidade das impressões que nos proporcionam o texto literário. O dramaturgo busca expor a luta do herói contra seu próprio sofrimento e é justamente na forma de representação de tais fracassos que reside o prazer estético causado pelas emoções dolorosas. Schiller (1964) propõe a observação de

(...) condições que se encontram no fundamento da emoção trágica. Primeiramente, o objeto de nossa compaixão tem de pertencer à nossa humana espécie no sentido integral do termo, e a ação, da qual devemos participar tem de ser moral, isto é, compreendida dentro do âmbito da liberdade. Em segundo lugar, o sofrimento, as suas origens e seus graus, têm de nos ser transmitidos completamente numa sequência de acontecimentos interligados. E, terceiro, tais acontecimentos devem ser produzidos sensivelmente, não indiretamente pela descrição, mas sim diretamente, representados pela ação. A arte reúne todas essas condições e as remata na tragédia.

(...) A epopeia, o romance, a simples narrativa, já pela sua forma, deslocam a ação para a distância, pois intercalam o narrador entre o leitor e as personagens. No entanto, como se sabe, o distanciado, o passado, enfraquece a impressão e o afeto co-participantes; o presente reforça-os. Todas as formas narrativas transformam o presente em passado; todas as formas dramáticas tornam atual o passado. (SCHILLER, 1964, p. 95-6)

Como notamos, conforme aponta o autor, para que uma narrativa seja considerada trágica é preciso que tais experiências façam parte da natureza humana; a origem e o grau de

sofrimento do herói precisam estar interligados a uma dada ordem ou sequência de acontecimentos, de modo que estes devem fazer parte das ações das personagens.

Tomando as questões acima destacadas para uma perspectiva atual de análise, pressupomos que a tragicidade do herói ocorre pela busca em se considerar o romance enquanto epopeia burguesa. Tal conceito nos é apresentado por George Lukács (1965) que, baseado em Hegel, frisa que “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática” (p. 55). Tendo em vista os apontamentos do autor, destacamos que ao longo dos anos a problemática do herói passa a serem os problemas corriqueiros do dia-a-dia, de modo que a sua angústia e aflição íntima se dá em função da individualidade da vida moderna, pois “quem dá as cartas do jogo” é o capitalismo. Por sua vez, o sujeito se vê indefeso e massacrado pelo sistema opressor. Apesar de as perspectivas teóricas de Lukács serem consideradas como ultrapassadas por alguns estudiosos, acreditamos que elas são de suma importância para a compreensão do tema em estudo.

É por intermédio da literatura que o poeta, situado numa determinada época, pinta a cultura e os valores de seu povo, a fim de que seus escritos perdurem ao longo dos anos e nos sirvam de entretenimento para que possamos conhecer os “(...) demônios maus, e homens que a ele se assemelham” (SCHILLER, 1964, p. 99). A perfeição da arte está na sua própria estrutura, como forma de nos fazer padecer da desgraça vivida pelo herói e, ao mesmo tempo, que possamos elevar a nossa alma a um estado de espírito que imita a nossa realidade.

A busca por se representar o sofrimento “(...) não é nunca objetivo da arte, mas, como meio a serviço de seu objetivo” (SCHILLER, 1964, p. 101). Percebemos, dessa maneira, que a finalidade da arte nunca será a representação do sofrimento alheio. Pelo contrário, este será uma fonte de entretenimento da qual depende a arte para se constituir. O sofrimento alheio só é patético quando há uma resistência moral do ser que sofre quanto a este sofrimento. O que se exige de um herói é que seus valores morais suplantem a dor que lhe foi causada pelo sofrimento, fazendo com que ele resista ao caos de sua miserável vida. O sofrimento em si não é digno de representação, mas a resistência moral do indivíduo quanto à dor causada por esse sentimento é que transcendentaliza o sujeito à categoria de herói. A luta do sujeito não é contra o seu próprio sofrimento, mas contra a causa – por um viés contemporâneo, podemos considerar a luta de classes, a desigualdade social, a aflição íntima da personagem em função dos problemas diários, e outros – responsável por essa dor.

É preciso que o herói consiga controlar seus instintos naturais para que não venha a sofrer sanções da sociedade. Ou seja, ele precisa ter auto-controle sobre suas atitudes e ações,

já que o sistema social impõe limites à nossa liberdade. E assim é instalado o conflito do herói com os problemas terrenos, pois ele precisa agir de acordo com os limites que lhe foram impostos, se utilizando de sua razão para ser aceito dentro do meio em que vive.

(...) É certo, portanto, que o instinto por si só não determina de forma absoluta todos os fenômenos no homem arrebatado pelo afeto, mas que, graças à vontade humana, pode ser-lhe imposto um limite. Se o instinto determinar sozinho todos os fenômenos no homem, desaparecerá o que poderia lembrar a *pessoa* e o que tivermos ante nós será apenas um ser da natureza, um animal, porque animal denominamos todo ser natural sob o domínio do instinto. Portanto, é a pessoa que deve ser representada, devem manifestar-se no homem alguns fenômenos que são contrários ao instinto ou que pelo menos não foram determinados pelo instinto. (SCHILLER, 1964, p. 112, grifos do autor)

Como observamos o ser humano nos deve ser apresentado enquanto *pessoa* (grifos do autor) e não enquanto animal, pois há toda uma relação de leis e normas que regem a sociedade. Se agirmos de acordo com nossos instintos, nossa pessoa seria elevada à categoria de um animal. E assim o discurso estético ganha outra “roupagem” e atinge o plano da significação, como forma de crítica social e, enfim, para causar entretenimento e nos fazer rir das mais bizarras situações.

Tal assunto nos faz permear, conforme aponta Bergson (1987), na comicidade das palavras. De acordo com o autor, o cômico vem para atenuar os nossos defeitos e torná-los motivo de riso, nem que seja para rirmos do narrador, de nós mesmos ou de terceiros, o importante é que o riso venha a eclodir de nosso interior, como se a vida fosse uma comédia, cuja “mola” que sustenta esse teatro são os acontecimentos do nosso dia-a-dia, o que nos torna, portanto, objetos de riso.

Bergson (1987) frisa que o cômico é, por sua vez, inconsciente. Pode estar relacionado à necessidade de se captar movimentos que seriam imperceptíveis, cujo artista utiliza-se da matéria a fim de tornar essa expressão uma caricatura, deformando a expressão do objeto do riso, alongando um nariz ou exagerando na sua vaidade, nos seus defeitos, etc. Pensar na comicidade das formas é imaginar a diferença que se tem entre o belo e o feio. Assim como temos dificuldades em definir o belo, também há necessidade de se pensar no que seria o feio. O cômico pode ser indagado ora como a feiúra em excesso, ora como o escancaramento de nossos defeitos que se tornam, portanto, risíveis.

Assim como o riso é um mecanismo automático do ser humano, para Bergson (1987), o cômico imita a vida e, a partir dela, se faz vivo nas diversas situações. Imitar alguém é deixar de ser você mesmo e incorporar a personalidade do outro. A sociedade é viva, pois ela

é repleta de situações em que precisamos nos disfarçar. O cômico também está ligado a essa ideia de disfarce, de que num palco de teatro somos como marionetes cujo desvio das situações provoca as reações mais diversas nos telespectadores. Imitar a vida é como uma brincadeira que dá prazer e diverte, pois os momentos mais interessantes funcionam como se fossem uma comédia, da qual seríamos os seus atores. A “mola” que sustenta essa comédia são os acontecimentos do dia-a-dia, por mais simples que venham a parecer,

[...] A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. Exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos. (BERGSON, 1987, p. 50)

O cômico se dá, enfim, por intermédio da linguagem, considerando que para haver a compreensão devida de um dado enunciado é preciso que os símbolos linguísticos possam ser reconhecidos pelos falantes da língua. A comicidade também pode ser encontrada em particularidades de pessoas e de fatos, o que torna cômica a própria linguagem.

Segundo Bergson (1987), a espiritualidade da arte nos interessa do ponto de vista dramático ou, mais ainda, dos palcos teatrais. O risível está nos lábios de quem pronuncia o enunciado, é o desvio da linguagem que nos faz captar o poder metafórico da linguagem e, ainda, é a expressão que, por vezes, deixara o enunciador perdido nas próprias armadilhas da língua. Para que o texto seja cômico é preciso que ele seja pronunciado de forma automática e que nos traga um signo, que sejamos capazes de reconhecê-lo. Veja: *“obteremos uma expressão cômica ao inserir uma ideia absurda num modelo consagrado de frase”* (BERGSON, 1987, p. 61, grifos do autor).

A comédia, de acordo com Bergson (1987) tem como característica a proximidade com o real. Por trás do trabalho estético dado a ela há sempre uma segunda intenção, com a função de humilhar, corrigir, escancarar, narrar o homem desajustado que tenta se aventurar pelo mundo, cuja figura cômica (ou até mesmo ridícula) consiste numa representação quase real do homem na sua essência, passível de erros e falhas.

Partindo das reflexões acima elencadas, afirmamos que o herói moderno – com todo o seu fracasso e desgraça ali exposta, nos serve de entretenimento para satisfazer o nosso prazer ora de felicidade ora de horror ou medo. O sofrimento alheio faz com que venhamos a reconhecer o outro ou nós mesmos enquanto objeto de crítica social. A figura do herói

problemático – ou do “pobre-diabo” que seja – consiste numa forma de elevar o baixo para o alto e vice-versa, instalando o conflito terreno do homem com aquilo que lhe é externo: as leis que regem a natureza humana. O teatro a ser encenado é o da nossa própria vida e, o palco, é o cotidiano que nos cerca o que nos causa uma impressão de proximidade com o real. Além de provocar o riso e nos servir de entretenimento, a arte também pode funcionar como meio para se criticar e ridicularizar um determinado grupo social que, além dos outros, pode vir a sermos nós mesmos.

Tais observações envolvem noções de estética, tais como o dito e não dito. Dentro dessa perspectiva, Eco (1968) aponta dois conceitos: a *ordem* e a *desordem* (grifos do autor). A *desordem* é aquilo que vem antes da *ordem*, ou vice-versa. Como exemplo, podemos dizer que somos velhos com relação a nossos filhos e jovens no que diz respeito a nossos pais, etc. Tomando por base estes exemplos, observamos que a análise estética se preocupa mais com o não dito do que com o dito, ou seja, com a *desordem*. Noutras palavras, podemos dizer que o discurso estético rompe com a ordem (aquilo que se considera normal), o que faz com que esse tipo de discurso amplie nossas possibilidades de significação. É justamente o diálogo entre a obra de arte e sua plurissignificação que faz com que a *abertura* seja uma característica constante em sua estrutura. Essa *desordem* no discurso é transmitida por uma mensagem devidamente ordenada ou, ainda, uma *organização ordenada da desordem* (ECO, 1968, p. 127).

O termo *obra em movimento* proposto por Umberto Eco (1968) é usado justamente por fazer referência ao diálogo: emissor-receptor, já que o compartilhamento de experiências proporciona “movimento” no interior da obra. Uma obra aberta é, em si mesma, uma viagem à descontinuidade. Isto, com certeza, faz com que o leitor se sinta livre perante um texto ficcional e se engaje nas descobertas que o mundo da fantasia pode vir a lhe propiciar. Neste caso, o processo de fruição estética faz com que na obra (portadora de uma estrutura substancialmente fixa e imóvel) haja esse movimento em seu interior. A partir daí, o leitor seleciona e elege suas obras. Esse processo de escolha individual do leitor traz dois problemas na poética de “abertura” ou poética Informal: 1 – de fatos históricos, que tenta compreender as situações que a obra comporta; 2 – seria o que diz respeito à adequação da obra ao público leitor.

Desse modo, para o autor, a obra é “aberta” quando ela é válida, no sentido de que ela possa ser compreendida por diferentes intérpretes. Uma obra é “aberta” quando ela proporciona a possibilidade de acabamento ao seu intérprete, que a finaliza quando vivencia de sua fruição estética. A fruição estética é uma experiência que surge entre o sujeito que “vê”

e a *obra em movimento* (grifo do autor), uma vez que tanto o locutor quanto o interlocutor estão situados em diferentes situações espaço-temporal.

Sendo assim, Candido (2000) define três momentos essenciais na produção literária: “autor, obra, público”. O *autor* se utiliza de experiências individuais que, por sua vez, adquirem caráter social e coletivo à medida que essas experiências são compartilhadas por determinado grupo. Na *obra*, o conteúdo e a forma são unidades inseparáveis, visto que um é condicionado por valores e ideologias socialmente impostas e, o outro, pelos meios de comunicação de massa. O *público* é o receptor da obra e pode ser influenciado por questões etnográficas, sociais e culturais. Logo, podemos dizer que o *autor* é aquele que dá sentido e vida à *obra* – materializada por meio de símbolos linguísticos, constituída de uma *forma* e um *conteúdo* esteticamente trabalhado –, com a finalidade de atingir um *público* alvo.

Por falar em conteúdo e forma, Bakhtin (2002) afirma que ambas são grandezas inseparáveis dentro de uma obra de arte, mas que para uma avaliação estética as duas vertentes podem abranger proporções distintas. Desse modo, a forma só existe se o conteúdo representado que a envolve tiver “peso extra-estético” (p. 37).

No que diz respeito ao conteúdo e à sua contemplação, o autor destaca três problemas:

1 – distinguir o objeto estético do conteúdo;

2 – estar ciente de que o conteúdo abrange elementos ético-cognitivos e de que toda e qualquer avaliação implica uma correlação com o momento da produção literária e da consciência do agente.

3 – o acontecimento do ato só é ético quando ele vem do lado de dentro do agente e funciona na obra de arte como um elemento externo à forma.

Logo, podemos dizer que o conteúdo de um texto ficcional está ligado à capacidade de o artista se utilizar da linguagem a fim de nos fazer imaginar sons, ruídos, paisagens, etc., porque o trabalho estético só é possível através de/por meio da linguagem. É justamente a técnica que faz com que a literatura atinja o plano da significação e, portanto, espiritual.

Ainda de acordo com Bakhtin (2002), é na forma que eu encontro a mim mesmo, pois é lá que expesso as minhas desilusões, os amores perdidos, a saudade do que não volta mais, etc. É na forma que o autor criador se expressa, dá asas ao personagem, ao narrador e, por intermédio do conteúdo, transmite a sua mensagem a um leitor co-criador que, por meio dela, mergulha numa experiência axiológica que circula entre o real e o surreal.

Em resumo, vimos que o conflito vivido pelo herói problemático é justamente o seu drama da vida em sociedade, de forma que as suas virtudes morais não estão em sintonia com os valores pregados pelo sistema que ele supostamente estaria inserido. Uma vez instalada a

desarmonia do sujeito com a coletividade, a vida do herói se torna um verdadeiro caos, já que ele não pode agir contra o sistema. Isto faz com que o herói se sinta impotente e fracassado para lutar, aceitando as normas e condições que lhe foram impostas. Logo, a fim de que venhamos dar sustentação teórica para as discussões pertinentes ao nosso *corpus* de estudo, nos esforçaremos mais adiante em definir – ainda que de modo parcial – o que se entende por modernidade, já que **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos se situa no período em destaque.

#### 1. 4 – A modernidade: contrapondo ideias

Em razão de a modernidade se tratar de um conceito bastante complexo dentro da literatura, apresentaremos uma série de argumentos relevantes para a compreensão do tema proposto neste estudo. Lembramos ainda que tais perspectivas serão observadas a luz da ficção moderna brasileira.

Primeiro, cabe-nos frisar, conforme aponta Friedrich (1991), que o estilo moderno surgiu na França com Baudelaire na segunda metade do século XIX, cuja literatura agrega não somente a presença do herói e seus problemas existenciais, mas também elementos que surgem com força para a formação de uma identidade nacional, como o maquinismo, o tecnicismo, a criança sem pai, a empregada doméstica, e outros. Certamente, isto causa desarmonia entre o padrão e o não padrão dentro da sociedade, gerando tensão entre ambas as instâncias. No escritor, essa tensão provoca angústia interior que, convertida em silêncio, influencia na sua produção literária.

Segundo Friedrich (1991), é com Baudelaire que se pode falar em renúncia da idealização romântica, cedendo espaço para novas formas de expressão nas artes em geral. Essa ruptura, na literatura contemporânea, passa a ter como resultado a angústia e a evasão do escritor frente o vazio da vida moderna, tais como o individualismo. Na paisagem descrita pelo ficcionista, passa a serem inseridos elementos que tencionam o satânico e a idealidade, o natural e o artificial, o asfalto, o animalesco, a ferrugem dos metais, etc.

A estética do belo, ou seja, do feio, é a ruptura com a idealidade. Para Friedrich (1991), o feio se deforma em bizarro, se converte em algo espantoso e rompe com o mistério. O homem passa a expressar aquilo que mais repudia por meio do riso, o que legitima o absurdo. Essa ruptura da antiga estética com o novo fez com que o mundo moderno viesse a empregar “[...] seu poder técnico – na forma de fotografia – para a reprodução do real, este real positivo, limitado, consumiu-se mais depressa e as forças artísticas dirigiram-se mais

energicamente ao mundo não objetivo da fantasia.” (FRIEDRICH, 1991, p. 56). Como veremos no próximo capítulo, uma das características no texto ficcional de Ricardo Ramos, conforme aponta a crítica da obra, é justamente a criação de imagens como se fosse fotografias, o que situa a obra em estudo na moderna ficção brasileira.

A modernidade cede espaço a uma literatura mais voltada para o artificial, para o não dito. As perspectivas de tempo-espaço foram invertidas, o presumível e o sonho se confundem, causando uma noção de proximidade com o real. O eu artificial é desumanizado e passa a vestir as máscaras sociais, como forma de atuar no mundo frente as mais diversas situações. O feio é o belo, como o verdadeiro é o falso, as barreiras entre um e outro se contrastam.

Dentre outras noções que cerceiam a narrativa contemporânea, também nos ancoramos em Lukács (1999) no capítulo “O romance como epopéia burguesa”. O crítico da literatura faz um paralelo entre o romance da literatura antiga (grega) e o romance novo (que supostamente assimilaria os interesses da burguesia). Percebemos, desse modo, que as mudanças tanto na forma quanto na estrutura das narrativas teriam sido decorrentes em função das transformações sociais que ocorreram ao longo dos anos.

De acordo com Lukács (1999), a burguesia buscou na literatura clássica um modelo de arte para se pensar numa produção ficcional que melhor assimilasse seus interesses e ideal, encontrando no romance uma “arma ideológica” (p. 88) adequada para este fim. Para fundamentar o seu texto, o autor busca em Hegel explicações que dariam sustentação teórica para justificar o seu ponto de vista:

(...) Quando Hegel define o romance como “epopeia burguesa”, coloca uma questão que é estética e histórica: ele considera o romance como o gênero literário que no período de desenvolvimento da burguesia corresponde à epopeia. O romance apresenta, de um lado, as características estéticas gerais da grande poesia épica; de outro lado, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, cujo caráter é extremamente original. (LUKÁCS, 1999, p. 89)

Como se pode ver, na forma e na estrutura do romance moderno há uma série de aspectos relevantes que dão sustentação a um novo tipo de narrativa, pois, na sua própria composição, perdura-se a existência de elementos essenciais para o desenvolvimento dessa arte de narrar: personagem, ação, cenário, etc. Mas o dado novo nesta arte não se limitaria a isso, pois a burguesia necessitava aspirar seus próprios interesses e torná-los objetos de representação, daí a ideia de romance como epopeia burguesa, de que este conceito estaria

relacionado a questões históricas e ideológicas no momento de sua produção. O autor ainda frisa:

(...) o romance é o produto da dissolução da forma épica que, com o fim da sociedade antiga, perdeu a base para o seu florescimento. O romance aspira aos mesmos fins a que aspira a epopeia antiga, mas nunca pode alcançá-los, porque nas condições da sociedade burguesa, que representam a base do desenvolvimento do romance, os modos de realização das finalidades épicas são tão diferentes dos antigos que os resultados são diametralmente opostos às intenções. A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica. (...) O romance abre caminho para um novo florescimento da epopeia, de cuja dissolução ele nasce, e revela possibilidades artísticas novas, que eram desconhecidas na poesia homérica. (LUKÁCS, 1999, p. 93)

Lukács (1999), ao adotar tal perspectiva, revela que a narrativa contemporânea consiste no resultado das transformações ocorridas na literatura ao longo dos anos, como forma de se pensar na arte enquanto meio de cunho estético e ideológico. Além disso, a diferença entre elas ocorre pelo fato de pertencerem a momentos sócio-históricos diferentes, fato que influenciaria no modo de se representar o real e, enfim, na forma de se pensar a arte enquanto identidade nacional de um povo. Tanto na epopeia quanto no romance há um elemento incomum: a luta de classes.

A passagem de um período para outro, de acordo com Lukács (1999), faz com que a realidade cotidiana impregne a narrativa moderna. De início, o foco seria a sociedade burguesa e as sociedades de engenho. Em função da decadência desses pequenos grupos, o proletariado passa a ser visto como objeto de análise e compreensão, fato que daria impulso ao surgimento do monólogo interior ou romance introspectivo. Lukács (2000) afirma:

(...) a forma exterior ao romance é essencialmente biográfica. (...) o personagem principal da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideais que lhe é superior, mas este, 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 problemático. (LUKÁCS, 2000, p. 77-9)

Desse modo, percebemos que, para o autor, ao mesmo tempo em que a obra de arte consiste num objeto fechado, único e insubstituível, a experiência da personagem é, por sua vez, um fragmento/recorte da vida. Assim, a literatura passa a ocupar-se da problemática do

herói e torná-la objeto de emoção sublime. A insatisfação do sujeito se dá em razão de que os valores pregados no mundo capitalista se chocam com os ideais da personagem, pois

(...) Ao pôr as ideias como inalcançáveis e – em sentido empírico – como irreais, ao transformá-las como ideais, a organicidade imediata e não-problemática é rompida. Ela se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, o que faz de sua vida uma vida verdadeira, mas não a título de posse ou fundamento de vida, senão como algo a ser buscado. (LUKÁCS, 2000, p. 79)

Dessa forma, para o autor, o mundo da personagem se funda entre a “realidade do ser e ideal do dever-ser” (LUKÁCS, 2000, p. 79). O mundo exige que a personagem se comporte de uma determinada forma, mas os seus ideais parecem não concordar com o que é socialmente imposto. Instala-se no mundo terreno o conflito entre o individual e o coletivo. Para Lukács (2000), o perigo do ser ocorre quando os valores do mundo exterior entram em choque com os seus ideais, o que lhe causa impressão de insatisfação e fracasso frente as suas batalhas.

Noutro ponto de vista, apresentamos Rosenfeld (1973), que objetiva refletir sobre o romance moderno. O crítico parte de um princípio básico calcado na história da literatura, de que os diversos movimentos literários estariam ligados ao que denomina de *Zeitgeist*: “espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato” (p. 75). Supostamente, estes movimentos comunicariam, a nível nacional e internacional, as seguintes esferas culturais: “ciências, artes, filosofia” (p. 76), de que haveria um espírito de época que impregnaria todas essas atividades.

Logo em seguida, Rosenfeld (1973), a fim de defender o seu ponto de vista, lança a seguinte hipótese: de que a “desrealização” seria um fenômeno que ocorre devido à recusa dos artistas modernos em se reproduzir as coisas de forma mimética, como se fossem cópia. Integrou-se, desse modo, aos campos acima elencados, diversas correntes figurativas – por exemplo: o cubismo, expressionismo, surrealismo e outros –, como se a expressão moderna resultasse da junção de todas essas formas de expressão, fundidas num só tempo e num só espaço. Sobre tais mudanças, sugerimos a leitura da seguinte citação:

(...) o ser humano, na pintura moderna, é dissociado ou “reduzido” (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não-figurativismo). *O retrato desapareceu*. Ademais, a perspectiva foi abolida ou sofreu, no surrealismo, distorções e “falsificações”. (ROSENFELD, 1973, p. 77, grifos do autor)

Cria-se, desse modo, a “ilusão de que o mundo seria um espaço relativo, tridimensional e absoluto, projetado a partir da consciência do indivíduo”. Esse é o resultado, para Rosenfeld (1973), de questões que dizem respeito ao antropocentrismo, de que as leis de tempo e espaço estariam ligadas à forma com que a consciência projeta a realidade sensível das coisas. Em contraposição a tal abordagem, Rosenfeld (1973) propõe mais uma hipótese: de que a modernidade viria para pôr em dúvida a “visão” de mundo projetada no renascimento, ou seja, de que a pintura moderna seria como um jogo cênico onde se deforma o indivíduo, cuja representação tende para o teatro, para a magia do disfarce e, portanto, para o risível ou bizarro.

A fim de lançar possibilidades de resposta para o problema em questão, Rosenfeld (1973) propõe outra hipótese: de que essas manifestações também teriam influenciado na forma do romance moderno, mas que infelizmente muitos leitores não se tenham dado conta de tais influências, fato que teria causado mais impacto na arte visual por sua relação direta com o telespectador. Para esclarecer a relação entre um e outro, o autor explica:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. (ROSENFELD, 1973, p. 80, grifos do autor)

Abalou-se a cronologia do tempo, o mundo figurativo passou a desmontar a pessoa humana e a fragmentar o seu retrato individual. Criou-se o inverso ao prático, ao oficial. O fluxo de consciência passa a ser narrado como um mundo às avessas, como se os elementos estéticos dentro do texto literário fossem suficientes para pintarmos uma tela, composta por palavras – na voz do narrador ou personagens.

A distância entre homem e mundo foi abolida e volta-se a um ponto zero de partida, na tentativa de expressar a “consciência infeliz” (ROSENFELD, 1973, p. 88) do homem moderno mergulhado neste mar de angústia, que é a individualidade do ser enquanto personagem de sua própria história. Ao mesmo tempo em que ele está conectado a diversas redes e grupos sociais, ele está só, isolado. Assim como a sua presença se confirma por meio da tecnologia, também se confirma a sua ausência e imaterialidade junto aos demais. Fragmentou-se o universo dos homens, assim como também se fragmentou a sua existência. É preciso juntar cada experiência para formar a totalidade de uma vida.

Como vimos a noção de romance enquanto epopeia burguesa, conforme aponta

Lukács (1999), veio a se fragmentar, já que a decadência da burguesia fez com que a literatura passasse a representar o proletariado. Também se faz pertinente destacar que o proletariado nasceu com a burguesia. A independência implica tornar-se burguês, uma vez que no fundo todos almejam se tornar burguês. Na atualidade, *status* social se tornou uma coisa relativa e a luta de classes perdeu sua força.

Contrapondo as nuances acima apresentadas por Lukács (1999) – (2000) e Rosenfeld (1973), observamos que a narrativa contemporânea tem como característica a fragmentação tanto na forma quanto na estrutura; de que a queda da burguesia fez com que os literatos encontrassem na classe proletária um povo digno de representação. Além disso, não podemos deixar de frisar a influência que a burguesia exerce sobre o operariado, o que faz com que essas classes se choquem constantemente. É nestes meandros que não devemos ver a arte somente como fonte de entretenimento, mas também como fonte de crítica social que está a serviço do povo.

Falamos em épica e romance, devemos lembrar também do conto, pois o gênero existe antes mesmo do surgimento da escrita. Para abordarmos esse tema, nos pautamos em Magalhães Júnior (1972), ao frisar que diversas civilizações primitivas se utilizavam da narrativa oral para contar histórias de seu povo, bem como seus mitos, lendas e costumes.

Como afirma o autor, o conto é uma narrativa popular que pode ser breve, longa, simples ou complexa. De princípio, a diferença entre conto, novela e romance era definido por sua extensão: curto, médio ou longo. Dentre as várias denominações de conto, temos a de Mário de Andrade (*apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 12): “conto é tudo o que o autor diz que é conto”. Dentre as particularidades do gênero, o autor, com base em Aristóteles, destaca:

- cenário: onde as ações se desenrolam;
- tipo ou “*caráter* das personagens, suas motivações, sua psicologia, sua personalidade, atitudes. Isso deve constituir a preocupação máxima do autor, pois o seu objetivo é *imitar* as ações humanas”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 16, grifos do autor).
- enredo: a estória deve ser um todo coerente, coesivo e único.
- peripécia: “a ação deve conter um *conflito*, uma *peripécia*, uma *descoberta*, ou *revelação*, uma *resolução* ou *desfecho*” (grifos do autor, p. 16)
- Dicção: neste tópico incluem-se questões referentes ao estilo, que dizem, mais propriamente, ao modo e à forma que o autor se utiliza de artifícios da linguagem para tornar o seu texto um todo coesivo e coerente;
- O ponto de vista: o autor-criador utiliza-se da voz de um narrador ou personagem

para contar a história;

- Ritmo: esse elemento não é apontado por Magalhães Júnior (1972) como um aspecto extremamente importante para o conto, mas que consiste numa ferramenta que pode ser usada pelo ficcionista;

- Pensamento: seria uma forma de o autor utilizar-se de aspectos particulares e, por intermédio de sua forma e modo de representar tais elementos, universalizar sua obra.

- Epifania: para falar deste termo, Magalhães Júnior (1972) faz referência a James Joyce, que seria o momento em que se descobre o segredo da narrativa;

- Imagens: seria o pormenor, o valor conotativo das palavras e sua plurissignificação que faz com que uma personagem adquira relevância universal.

Para falar em conto, Magalhães Júnior (1972) frisa que o assunto consiste num mero pretexto para que haja um “fio” condutor ao longo da narrativa, uma vez que o que faz a diferença mesmo ao se tratar um texto literário são justamente o modo e a forma de representação.

Em suma, vimos que a epopeia se fragmentou em romance que, por sua vez, teria influenciado também na densidade e complexidade do conto moderno. Tais reflexões desenvolvidas neste capítulo nos ajudarão a compreender a visão que a crítica lança sobre **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos e os diversos olhares lançados por nós nos contos eleitos para análise.

## II – ENTRE O DITO E O NÃO DITO PELA CRÍTICA DE TERNO DE REIS

### 2.1 – Permeando os caminhos da crítica: aspectos gerais

Após nos determos sobre reflexões que marcam a presença do herói problemático na moderna ficção brasileira, frisamos que nossa intenção preliminar foi reunir e analisar textos críticos sobre **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos, publicados em periódicos, revistas e outros meios de informação, o que justificaria o modo e a forma com que nos debruçamos sobre tais documentos. Como observaremos ao longo das discussões, o termo “herói problemático” não foi mencionado pela crítica da obra, mas, ainda assim, nos servem de base para compreendermos, ainda que de modo parcial, particularidades no estilo do escritor.

Para iniciar tal discussão, destacamos Alcantara (1957) ao abordar como assunto o fato de Ricardo Ramos conseguir manter em **Terno de Reis** a mesma qualidade de **Tempo de Espera**. Segundo o estudioso, o ficcionista “não só conservou suas qualidades manifestadas no primeiro livro como, o que é mais importante, deu-lhes seiva, corpo, e principalmente segurança”. Alcantara (1957) também faz uma classificação dos contos de **Terno de Reis**. Veja:

(...) em primeiro lugar “O Trole”, “Viagem Noturna” e “Terno de Reis”; em segundo “Maçaguera” “Agreste” e “Terra Velha”; em terceiro “Um Casamento”, “Irmãos”, “O Dia de Genuíno” e “História de Empregada”; e finalmente “As Certezas do Seu Otávio” e “A Hora do Agricultor”. Mas, nota-se que isso não quer dizer que as peças apresentadas não tenham o seu valor próprio. Elas valem por si mesmas como o que de melhor se tem escrito, pelo menos nestes últimos tempos, em matéria de contos brasileiros.

Como vimos, o crítico fala da diversificação da trama dentro da obra, da invenção dos contos enquanto arte, a fim de tratar o homem enquanto ser que precisa ser dissecado e analisado.

Outro crítico que discute sobre **Terno de Reis** é Rizzini (1957) ao frisar que a obra se apresenta como narrativa moderna, pertencente à geração pós-1945. Para justificar tal abordagem, Rizzini (1957) informa que a mesma é composta de 12 contos, classificados em três partes.

1 – “contos nordestinos: “O Trole”, “Maçaguera”, “Irmãos””;

2 – contos com elementos psicológicos: “histórias que poderiam ser vividas tanto no Norte como no Sul”: “As certas de seu Otávio”, “Viagem noturna”, “O Dia de Genuíno”,

“História de empregada”, “A hora do agricultor” e “Um casamento””;

3 – contos com “histórias nordestinas desenroladas com cenários sulinos”, na grande metrópole: “Terra Velha”, “Agreste” e “Terno de Reis”. Essa terceira categoria é considerada por Rizzini (1957) como a de maior importância.

A primeira abordagem levantada por Rizzini (1957) diz respeito à tentativa de Ricardo Ramos utilizar-se do rústico, banalizando dramas íntimos e sociais das personagens. Já na segunda, encontramos as narrativas introspectivas, uma vez que os dramas representariam o conflito do “eu” com o “mundo”, do interior e do exterior, do dentro e do fora. Propõe-se, desse modo, uma literatura que busca no silêncio das palavras uma resposta para preencher os vazios da vida moderna. Quanto à terceira categoria, pensamos na representação dessa constante locomoção a que estamos submetidos ao longo de nossa caminhada: a vida, de que a arte de contar histórias nos propicia essa transcendência de um plano (verossímil) para outro (surreal).

Cabe-nos elencar que **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos é, na realidade, uma mescla de tudo o que foi exposto por Rizzini (1957), já que as situações representadas nos contos partem de um princípio: a verossimilhança. A partir daí, integra-se o mítico ao racionalismo, o tradicional ao inovador, o feio ao belo, o prático ao estético, etc. A fim de não prolongar sua discussão sobre o tema, Rizzini (1957) frisa que:

Nunca, em nossa terra, teve o conto cultores tão capacitados, nunca teve este gênero um movimento tão amplo e sadio no sentido de renovação. E o sr. Ricardo Ramos, com seu novo livro, veio reafirmar sua posição entre os mais vigorosos e os mais lúcidos. Reafirmar uma posição privilegiada que lhe cabe por direito.

Noutro artigo, D'Elia (1957) procura afinidades entre o estilo de Graciliano e de Ricardo, na escolha de temas e situações, ao afirmar que o filho teria herdado algumas das qualidades do pai, como o temperamento, o intelectual e a moral. O crítico faz uma distinção entre ambos, afirmando que Graciliano faria parte de uma família de artesões que preparam seus filhos para sucederem o ofício da escrita, de que seria injusto a Ricardo fazer um julgamento da sua obra a partir da influência do pai. Mais adiante, D'Elia (1957) fala de **Terno de Reis** e menciona o conto “O trole”. Veja:

(...) a apreensão felicíssima da psicologia do infeliz brasileiro desterrado em sua própria terra, marginal (provisório, afortunadamente) numa sociedade que está sendo reconstruída ao mesmo tempo em que, sobre os terrenos onde imperava o rococó e o “art nouveau” de uma burguesia que se espreguiçava nos nascedouros dos engenhos, dos cafezais e dos campos gerais.

Neste caso, o brasileiro infeliz e bem nascido descrito por D'Elia (1957) seria a personagem Major Camilo, cuja situação financeira é totalmente desestabilizada quando a oposição do seu partido ganha as eleições. Mais adiante, D'Elia (1957) trata o caso de Lurdinha como o “lamuriar de Julietas perseguidas”, por seu desfecho infeliz e trágico.

Góes (1957) relata que Ricardo se afirma como escritor desde a publicação de **Tempo de Espera**. Ao discutir sobre a produção literária do ficcionista, Góes (1957) frisa que **Terno de Reis** funciona como peças de um quebra cabeça, como se fossem fragmentos da vida a serem juntados para formar um todo coesivo e coerente, de que

A melancolia perpassa por todas elas, são histórias tristes ou de tristezas, o ângulo em que se coloca o autor sendo, como é, o da parte da vida em que os homens têm mais motivos de desencanto que de felicidade, uma menina que se emprega como doméstica, o dia de um soldado, cenas de infância de um menino que vive longe dos pais, as certezas dolorosas do pai de uma moça de nossos dias... Essa história – “As certezas de seu Otavio”, é um dos pontos altos do livro, o tom cinzento em que o autor soube deixar os fatos, as reticências e as meias palavras mal levantando o véu do drama pungente. História belíssima que vale pelo que insinua, pelo que deixa entrever, já que o autor deixa as coisas no ar, numa narrativa enevoada e sonambúlica que lhe revela uma extraordinária força de sugestão. “Viagem noturna” encarta-se na mesma pauta que Ricardo Ramos abandona logo em seguida em “Agreste”, no “Dia do Genuíno”, na breve “História de empregada”, crônica do cotidiano, dolorosa, amarga, na sua simples verdade. E é preciso não esquecer, ainda, o “suspense” com que ele mantém em “O Trole” – a viagem do major Camilo e do negro Valério em duas ou três páginas admiráveis pela firmeza de escritura e pela segurança que não o abandona nunca, até o desfecho.

Como afirma Góes, uma das marcas presentes em **Terno de Reis** são a melancolia e tristeza que assola a vida moderna, de que o materialismo pode ter trazido conforto e luxúria para o homem, como também trouxe ao mundo uma nova concepção de vida, a do homem que mergulha neste oceano de desilusões e se vê perdido no descaso. Por intermédio das personagens, Ricardo Ramos busca resgatar tais valores perdidos em função do materialismo e, com isso, fazer com que o leitor perceba que a vida humana está além de qualquer bem material, de que as personagens da nossa própria história somos nós mesmos e de que o homem quando nasce se vê perdido num labirinto cuja única saída seria a morte. Juntando os fragmentos da vida humana estaríamos tentando montar as partes desse todo – a nossa existência – para se adquirir uma formação mais humana e que valorize mais o “ser” que o “ter”.

Em suma, Góes (1957) trata o homem como predador de sua própria espécie, questão

que não contaminaria o texto de Ricardo Ramos, cuja proximidade com o real nos serve, justamente, para que possamos enxergar a vida do lado de fora, cujas lacunas deixadas por uma experiência vão sendo preenchidas por outras, e assim sucessivamente.

Também destacamos Lopes (1957), ao frisar que a referente obra viria para confirmar os elogios formulados sobre o autor no lançamento de **Tempo de Espera**. O crítico elogia a segunda obra do escritor e afirma que

Em “Terno de Reis” não se percebem as hesitações habituais em escritores novos que parecem ainda tatear, à procura de caminho definitivo. O tom, a segurança da frase, o emprego dos epítetos, o cuidado em evitar a vulgaridade e o mau gosto literário e outros predicados evidentes alçam o A. ao posto de contista moderno, sem romantismos ou pieguices escusadas, capaz de insuflar vida e energia a meia dúzia de personagens interessantes.

Como se percebe, para Lopes (1957), apesar de Ricardo Ramos ser um ficcionista jovem, ele não tateia em “hesitações habituais” como alguns dos nossos novos romancistas. Pelo contrário, consegue agregar à sua palavra o tom, a metáfora, evitando termos vulgares, fato que confirmaria o seu *status* de contista moderno brasileiro.

Logo em seguida, o estudioso da literatura parte para uma camada mais específica da obra ao afirmar que não há nada de extraordinário dentro dos contos, já que eles tratam de experiências de vida de pessoas comuns.

Nos contos intitulados “Agreste” e “Macaguera”, por exemplo, quase nada acontece de notável, nem sequer em “Um casamento”, singela narrativa duma vida obscura, em que, a não ser o matrimônio da órfã, pouco houve que relatar. No entanto, em duas ou três pinceladas, como em “O Trolley”, que abre a coletânea, fixando o realismo brutal da cena da surra de rebenque, no pobre negro Valério, ou em “As certezas de seu Otávio”, quadro ao mesmo tempo trágico e irônico dum amor desastroso, em família burguesa, o sr. Ricardo Ramos revela-se conhecedor da natureza humana, com suas deficiências morais, explosões de instintos ou reservas de ternura.

Acreditamos que os dois primeiros contos teriam sido mencionados por Lopes (1957) de forma proposital, já que em “Agreste” temos a representação do cotidiano de um menino que mora com seus tios, cujo espaço da narrativa ocorre entre o ambiente escolar e familiar, com ênfase às experiências do mundo infante-juvenil.

Já com relação a “Um casamento”, frisamos que, em primeiro lugar, temos o casamento visto de um ponto de vista negativo, já que ele representa o rompimento do laço que une mãe e filha. Segundo Lopes (1957), temos “o matrimônio da órfã”, ou seja, de que a mãe fica órfã da filha. Neste caso, o casamento – ocasião comemorada sempre com alegria –

significa para D. Eulina o inverso: a tristeza e o desgosto de estar, novamente, só.

A próxima narrativa mencionada pelo crítico é “O Trole”, cuja cena destacada é a que Valério leva uma surra de seu patrão, momento que o narrador deixa o leitor apreensivo, temendo que Valério se rebelde contra seu patrão, coisa que não faz com medo perder regalias na fazenda do Major Camilo.

No que tange ao próximo conto frisado por Lopes (1957), “As certezas de seu Otávio”, elencamos o escancaramento da desvalorização da vida humana, de que o individualismo da sociedade moderna faz com que o outro não se preocupe com a vida alheia, pois o homem com que Lurdinha se envolveu não teve o mínimo de pena da personagem ao tirar-lhe a vida. Como vimos no capítulo anterior, o sofrimento do herói não é digno de qualquer sentimento de pena ou compaixão, é preciso que os fatos e acontecimentos nos sejam apresentados enquanto objeto de gozo e entretenimento, uma vez que, por intermédio das memórias da personagem Otávio tem-se a noção do sofrimento causado em razão da perda da filha.

Como afirma o crítico: “Cada conto difere do precedente e do seguinte pelo feitio, o local, as atitudes, as ideias, os sentimentos e até a própria fala das personagens.” Partindo desse pressuposto, cabe-nos frisar que os mesmos divergem entre si nos termos acima destacados, mas que a arquitetura da obra os ligaria pelo viés da representação de um herói mergulhado na problemática social que gira em torno da luta de classes ou de poder, alguns contos com menos, outros com mais intensidade. Dentre os resultados dessa relação nada amistosa, o sujeito se sente desprotegido e, por sua vez, fracassado em razão da força do sistema opressor sobre ele. Enfim, Lopes (1957) deixa o seu discurso em aberto a fim de que o leitor vá até a obra e formule seu próprio juízo de valor.

Por falar em juízo de valor, Luiz Augusto de Medeiros (1957) destaca que Ricardo Ramos, com a publicação de sua segunda obra, consegue se situar “entre os melhores contistas da nova geração de modernos ficcionistas brasileiros”.

O crítico também comenta que, na referente obra, o artista estaria mais seguro de si no desenvolvimento e na condução da temática dos contos, assim como também no desdobrar das cenas, na psicologia das personagens, na forma de expressar o seu estilo de modo simples, claro, direto e enxuto. Medeiros (1957) ainda ressalta:

A humanidade que o autor de **Terno de Reis** nos mostra em seus contos vem, em geral, da gente simples do meio rústico nordestino do proletariado das grandes cidades e da pequena burguesia suburbana. Tirando dos fatos o essencial, o contista alagoano penetra fundo na alma das personagens e, numa linguagem correta e límpida, traça das suas tragédias, dos seus dramas e das suas perplexidades um retrato que a transfiguração estética não despe

das marcas que a raiz social dos seus problemas condiciona.

Quando se fala em humanização da arte, podemos pensar no texto literário como meio de informação que transmite valores e ideologias de uma determinada época, já que a sua materialidade, por intermédio da linguagem, nos propicia isto.

É pensando no conteúdo representado e na forma de representação que Ricardo Ramos se preocuparia em expor situações verossímeis com a sociedade que o cerca, como o interior e a metrópole, com ambientes e personagens rústicos, já que o próprio contista nasceu e cresceu no nordeste brasileiro e, mais tarde, foi passar a outra parte de sua vida no Estado de São Paulo, onde ganhou destaque em determinada vertente da crítica. É claro que a influência do Velho Graça pesaria na acolhida de suas obras, mas, ainda assim, conseguira se sobressair, como aponta a própria crítica do autor.

Desse modo, quando Medeiros (1957) afirma que Ricardo Ramos se preocuparia em descrever o povo simples e rústico do nordeste brasileiro. Poderíamos comparar tal afirmação a uma expressão usada pela personagem Lula no conto “Agreste”, de que o mundo estaria dividido entre pessoas comuns e pessoas agrestes. Essa expressão impõe uma distinção entre dois tipos de pessoas, de que a primeira faz referência aos conformados (comuns) e a outra categoria diz respeito àqueles que possuem sabedoria e valores a cultivar, fato que nos induz a pensar na rusticidade das personagens de Ricardo Ramos, de que o ficcionista estaria preocupado em representar o trabalhador marginalizado, como o personagem Genuíno (genial e espirituoso) de “O Dia de Genuíno”, dentre outros.

A tragédia descrita por Medeiros (1957) seria o próprio caos que se tornou a vida em sociedade, num meio em que o individualismo e a hipocrisia predominam, gerando repulsa e indignação do sujeito com aquilo que lhe é externo. Quanto aos dramas descritos por Medeiros (1957), frisamos a introspecção das personagens, de que às vezes quando se está sozinho cria-se a ilusão de que o outro estaria ali presente, como exemplo a personagem principal do conto “Viagem Noturna”, fato que confirmaria **Terno de Reis** como “uma autêntica obra-prima”.

Medeiros (1957) também frisa que a paisagem descrita em “Maçaguera” se “impõe num despotismo de beleza”, situação em que Ricardo Ramos usa de seu poder criador a fim de trabalhar pela arte e pela descrição do belo.

Medeiros (1957) conclui ao frisar que Ricardo Ramos mostra suas qualidades de novelista em “Agreste” e destaca que espera que o ficcionista aprimore sua capacidade na criação de romances para o público leitor.

Noutro artigo publicado na **Tribuna dos Livros**, Macedo Miranda (1957) destaca que o estilo de Ricardo Ramos estaria marcado por uma linguagem simples, clara e enxuta. Também frisa que o ficcionista se mostra “contista inato” por sua vocação em trabalhar com o texto literário.

Miranda (1957) aponta uma qualidade incomum entre Graciliano Ramos e Ricardo: a sobriedade, cujo traço seria adquirido por experiência com o trato com a linguagem, e não por herança genética. O crítico ainda afirma que Ricardo Ramos não teria recebido de seu pai “qualquer influência que lhe distorça a expressão própria do poder criador”, de que o fato de ser filho de Graciliano não passa de um “acidente que nada tem a ver com literatura”.

Tangenciando apenas a camada mais aparente do texto de Ricardo Ramos, o crítico passa a comentar sobre os contos: “Agreste”, “As certezas de seu Otávio”, “Um Casamento”, “O dia de Genuíno”, “Maçaguera”, sem se preocupar em dar conta da obra como um todo e, logo mais, começa a se preparar para o encerramento de seu discurso ao fazer um comentário geral sobre **Terno de Reis**:

Sua literatura é direta e reta, sem qualquer pretensão a profundidade artificial. Conta suas coisas como essas coisas tinham de ser contadas para soarem autênticas. Haverá quem veja nisso pobreza de recursos. Preferimos ver um equilíbrio que só nos espanta por existir em criatura tão jovem, num meio tão propício ao fogo de artifício.

Tal postura adotada pelo crítico sobre o texto ficcional de Ricardo Ramos se dá pelo uso do discurso indireto livre dentro da narrativa, como se a história fosse contada em uma conversa normal do dia-a-dia, para que venha a soar como “autêntica”. Miranda (1957) deixa a questão em aberto sobre este tipo de discurso, afirmando que o seu uso propicia “equilíbrio” dentro da narrativa.

O autor conclui ao afirmar que Ricardo Ramos lida bem “com a realidade, dando-lhe a deformação necessária para torná-la obra de arte”.

Moreira (1957), ao tratar o tema da solidão em **Terno de Reis**, destaca que a obra possui um estilo conciso, pendendo para a análise e dissecação das personagens, cujos temas variam do “cotidiano rotineiro ao introspectivo angustiado”, descritas de forma desembaraçada e madura.

Em seguida, Moreira (1957) adota um ponto de vista generalizante sobre os contos da obra, ao apresentar, de forma breve, “O Trole”, “Maçaguera”, “Irmãos”, “Terra Velha”, “Terno de Reis”, “Viagem Noturna”, “Agreste” e “O Dia de Genuíno”, destacando que a temática da solidão estaria bastante presente nos mesmos. Antes disso, o crítico lembra que a

paisagem descrita em **Terno de Reis** é “pintada a cores vivas”, com ênfase ao cenário narrado e ações das personagens. Mais adiante, Moreira (1957) aponta uma divisão na

(...) temática de **Terno de Reis** entre contos do norte e contos do sul, independente algumas histórias sem importância de espaço, nela domina a linha da angústia, muitas vezes proveniente da insatisfação ou dúvida, mas como decorrente, num sentido mais amplo, de um termo comum – a solidão.

Como se percebe, a postura assumida pelo crítico da literatura diz respeito ao fato de que em alguns contos temos a presença de marcas regionalistas na linguagem do escritor. Como exemplo, citamos o cenário narrado de “Maçaguera”, dentre outros. Em contraposição às marcas interioranas no estilo do escritor, destacamos a presença de elementos que dizem respeito ao capital ou, mais especificamente, ao local “Copacabana” presente no conto “Terno de Reis”. Alterna-se, desse modo, o espaço dos contos de **Terno de Reis**, assim como o tipo de narrador e de personagens.

A próxima postura adotada por Moreira (1957) é a de apresentar argumentos relevantes para a defesa da hipótese proposta, que é a temática da solidão nos contos acima mencionados. Nessa perspectiva, temos: a insatisfação do Major Camilo com a perda de sua candidatura no conto “O Trole”; o olhar idealizante da personagem Juventino em “Maçaguera” frente um mundo ainda desconhecido por ele; a solidão e melancolia da personagem Valda em “História de Empregada”; o isolamento das personagens em “Agreste” e “O Dia de Genuíno”; os encontros e desencontros em “Irmãos”; a solidão na velhice em “A hora do Agricultor”; a introspecção da personagem principal em “Viagem Noturna”; a intensidade do estado de solidão da personagem Otávio em “As Certezas de Seu Otávio”; a consolidação do vazio de estar só no mundo em “Terra Velha” e “Um Casamento”; a variação de espaço entre o norte e o sul em “Terno de Reis”.

Enfim, o autor conclui afirmando que Ricardo Ramos em **Terno de Reis** se consolida como um “contista da solidão”.

Tais aspectos também são apontados por Sales (1957), que traça um breve panorama dos principais contistas modernos brasileiros ao citar escritores como João Guimarães Rosa, João Alfonsus, Mário de Andrade, Alcantara Machado e, mais especificamente, o seu objeto de crítica, Ricardo Ramos com **Terno de Reis**.

Em se tratando do ficcionista em destaque, Sales (1957) destaca que Ricardo em sua segunda obra teria se mostrado um ficcionista com uma linguagem mais “madura”, já que na referente consegue representar com maestria “a vida do povo nordestino” nas suas diversas realizações. O autor ainda frisa:

A técnica de Ricardo Ramos consiste, como já foi observado, no que, talvez, se pudesse qualificar de psicologia cotidiana. Isto é, o autor procura dissecar os elementos insignificantes da vida cotidiana dos personagens, desprezando quase que acintosamente o impacto do fato – base clássica do conto. Para Ricardo Ramos a significação mais profunda das coisas e da vida, reside naquilo cuja aparência é insignificante.

Como podemos observar, o herói ricardiano é, simplesmente, o homem comum, aquele que se vê mergulhado num sistema caótico e desiludido com relação às perspectivas de futuro frente um mundo em constante transformação, fato que poderia ser observado pela tristeza e melancolia das personagens criadas pelo escritor. Dessa forma, situações e personagens aparentemente “insignificantes” ganham destaque no texto do autor, cuja tragédia se desencadeia no próprio cotidiano das personagens, representando os diversos caminhos trilhados pelo indivíduo ao longo de sua vida, repleto de decepções, tristezas, sofrimentos, precariedade de recursos, etc.

Dentre os contos assinalados por Sales (1957) temos “O Trole”, cuja temática se consolida nas relações tensas entre fazendeiro e empregado em cidadezinhas aparentemente pacatas. Sales (1957) toma essa questão como fenômeno de cunho histórico (externo ao texto), já que os conflitos oriundos das diferenças de classes também se manifestam com força na literatura engajada.

Em seguida, Sales (1957) preocupa-se em fazer breves comentários sobre “Agreste”, “Terno de Reis” e “O Dia de Genuíno”, sem dar conta das nuances pertinentes a cada texto.

Sales (1957) conclui ao afirmar que **Terno de Reis** “é livro sóbrio e equilibrado de escritor que sabe o que faz e para onde vai”.

Em texto cujo autor identificado apenas pelas iniciais S. M. (1957), o crítico destaca que **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos possui “grande equilíbrio de composição, muita sobriedade na linguagem e uma ausência de influências acentuadas de bom augúrio”. Noutro artigo, o mesmo crítico afirma que Ricardo Ramos em **Terno de Reis** seria “mais realista, mais preocupado com a verdade do pormenor”.

Também destacamos Olinto (1957), ao anunciar que Ricardo Ramos estaria estreando com **Terno de Reis**, cuja narrativa concentra “a ação mais fundamente nos personagens com traços nítidos e rápidos do mundo que os circunda”. Olinto (1957) conclui ao afirmar que os escritores brasileiros têm encontrado nas “coisas da vida” um campo fecundo para a criação literária, já que a materialização do texto por meio da linguagem nos propicia um encontro com as mais diferentes formas de expressão.

Martinho Lutero dos Santos (1957) destaca que Ricardo Ramos teria revelado o seu dom de escrever bastante cedo, tendo se mostrado “um contista da melhor linhagem” (grifos do autor).

Uma das observações destacadas por Santos (1957) é a linguagem de Ricardo Ramos, denominada por ele de “regionalismo temperado”. As nuances significativas referentes a este termo nos atentam ao fato de o ficcionista se utilizar de elementos próprios do nordeste brasileiro. O adjetivo temperado nos remete a algo que estaria na medida certa, como o poder de síntese do autor, a mescla de elementos regionais e modernos, a utilização de cenas aparentemente banais – o pormenor que, por vezes, atingem um alto nível de significação. Santos (1957) ainda declara:

Esse nivelamento em que se alternam cenas alpestres e urbanas, episódios rurais e citadinos, pacificados, sem o relevo dos conflitos primitivos – o campo e a cidade não se agridem ostentando essenciais antagonismos – trai indícios de superação da vassalagem a um tipo de literatura unicamente preocupado com acentuar a exclusiva predominância dos aspectos agrários da realidade nacional.

Como se percebe, um dos aspectos levantados pelo crítico vem a ser o cenário narrado nos contos de **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos, que alternam entre o rústico e o moderno. Acreditamos que Santos (1957) ao se referir sobre a vassalagem estivesse se remetendo ao conto “O Trole”, já que é possível visualizar na personagem Valério a figura de um vassalo e na personagem Major Camilo a figura de um suserano, considerando que a relação de ambos seria exclusivamente materialista. Quando o crítico fala que a vassalagem foi superada, supostamente, ele estaria se remetendo à queda da burguesia. Tal fenômeno histórico-social (externo ao texto literário) pode ser observado na figura da personagem Major Camilo, já que ele perde as eleições e, em consequência disso, o poder. Essas questões configuraram Ricardo Ramos na literatura produzida no cenário nacional a fim de se explorar o campo fértil e simbólico que cerca a realidade de nosso país. Santos (1957) ainda destaca:

O negro Orlando, seu Antero e Severino são a face evoluída, industrializada de Valério – a sucessora do paternalismo da chibata, uma e outro subsistentes no latifúndio e na grande indústria. Mas enquanto o preto ofendido recalca a vingança, prelibando a ruína do engenho e o desvalor das terras do major, os operários do edifício de Copacabana desabafam em folguedo e cantoria, de *terno de reis*. É a reação psicológica dos seres – imprevisível, insuspeitada – apoiando-se na coexistência de situações sociais bastante definidas.

O comentário supracitado de Santos (1957) se justifica pelo fato de que as

personagens Orlando, Antero e Severino fariam parte de uma geração que o crítico chama de “evoluída” se comparadas com a geração de Valério, pois de um lado temos os operários em êxtase de cantoria num edifício de Copacabana (conto “Terno de Reis”), de outro temos a ruína de um senhor de engenho e os pensamentos vagos de Valério (conto “O Trole”).

Outra questão a ser destacada por Santos (1957) são os tipos criados por Ricardo Ramos, de que eles são “conquanto marginais, revelam-se sujeitos conformados, quase que sucumbidos sem protesto, pacientes com os seus dramas”. Com relação a esse comentário do crítico, diríamos que o herói problemático em Ricardo Ramos é o herói sem Deus – sem a proteção divina –, mergulhado num sistema à qual se vê sem forças para se rebelar, tendendo para a conformidade com relação a sua triste realidade, isolando-se em seus próprios dramas íntimos e sociais. Santos (1957) conclui afirmando que Ricardo Ramos consegue penetrar na alma das personagens na tentativa de compreender as coisas que cercam a existência humana.

Alcântara Silveira (1957) – em *Humildade e Ternura. Diário de São Paulo*, São Paulo – destaca que em **Terno de Reis** o ficcionista inspira segurança e desenvoltura. O crítico frisa que na referente temos a presença de elementos característicos do nordeste brasileiro e que a Festa de Reis no conto “Terno de Reis” pode simbolizar o saudosismo do escritor do tempo que ele morou no nordeste brasileiro. Com relação aos contos que não refletem tão fortemente a paisagem regionalista, Silveira (1957) afirma:

Há também histórias cujo cenário poderia ser qualquer localidade de São Paulo ou Rio de Janeiro, como “Viagem noturna”, “Um casamento” ou “A Hora do Agricultor” que, talvez pela circunstância de não refletirem o Nordeste, são as menos expressivas do livro.

No que tange ao comentário acima exposto, acreditamos que Silveira (1957) tenha se equivocado ao mencionar “Viagem Noturna” como um dos contos menos expressivos da obra, pois há todo um trabalho estético do escritor na organização da estrutura da narrativa, cujos elementos significativos dentro do conto teriam passado despercebidas pelo crítico, uma vez que ele preocupa-se em expor apenas uma noção geral sobre **Terno de Reis**. Silveira (1957) também destaca que os cenários descritos na obra se passam entre o ambiente rural e urbano, o interior e a capital. O crítico afirma:

Os personagens de Ricardo Ramos são criaturas resignadas que, embora reconheçam a pobreza em que vivem, não se revoltam contra Deus ou contra o patrão. Qualquer novelista “participante” aproveitaria estes personagens para escrever um libelo contra o capitalismo e a alta burguesia, sacrificando, a arte à política. E com isto não conseguiria despertar a simpatia que Ricardo Ramos consegue para seus heróis anônimos, com o relato singelo que faz de

trechos de suas vidas.

Como vimos os “heróis anônimos” descritos por Ricardo Ramos são criaturas pacatas, pois não se rebelam contra o sistema que estaria inserido. Pelo contrário, eles se encontram mergulhados num labirinto em que a única saída seria a morte e, enquanto ela não chega, o sonho – memórias – seria o abrigo mais adequado para refugiar a alma, pois nela estariam guardadas as recordações vivas de um passado vindouro que servem para amenizar as tristezas e melancolias trazidas com a eclosão dos valores capitalistas e, por isso mesmo, tornam-se tão significativas. Silveira (1957), ao categorizar **Terno de Reis** aponta outro fator negativo presente na obra: os contos longos não seriam os mais “intensos” do escritor. Veja:

Ricardo Ramos pertence ao grupo dos contistas de histórias curtas, pois seus contos mais fracos são aqueles em que ele se alonga em demasia. “Agreste” e “Dia de Genuino” são exemplos típicos do que afirmo. O autor não se realiza nos murais, mas nas telas pequenas, nas quais homem e natureza se completam, formando um conjunto harmonioso.

Apesar da afirmação, o tom geral é positivo e mais adiante Silveira (1957) discute sobre outras obras que não se fazem oportunas para a presente pesquisa.

Também destacamos Carpeaux (1999), que traça um panorama dos principais ficcionistas modernos brasileiros. Para introduzir tal discussão, Carpeaux (1999) aborda a questão da autenticidade da obra de arte, de que é tarefa do crítico verificar quais autores se adequariam a tal critério no cenário da literatura nacional. Nessa perspectiva, Adonias Filho (*apud* CARPEAUX, 1999) elenca uma série de romancistas da época. Veja:

São 27 curtos artigos críticos, agradavelmente despretensiosos, que aparecem, à primeira vista, notas à margem da leitura de obras de Otávio de Faria, Cornélio Pena, José Lins do Rego, Herberto Sales, Geraldo Ferraz, Ascendino Leite, Lúcia Miguel Pereira, Josué Montello, Armindo Pereira, Ernani Sátiro, Graciliano Ramos, Antônio Callado, Ricardo Ramos, Fernando Sabino, Lígia Fagundes Telles, Osman Lins. Etc. – os melhores nomes e alguns outros. (s.p.)

Adonias Filho (*apud* CARPEAUX, 1999) aponta uma característica incomum na narrativa contemporânea produzida tanto dentro quanto fora do Brasil: a destruição da figura do herói. Desse modo, todos os moldes fixos e pré-estabelecidos que categorize determinados tipos de personagens é eliminado, fato que dá margem ao surgimento da narrativa psicológica ou social. Apesar de Carpeaux (1999) defender a destruição da figura do herói na literatura moderna brasileira, nossa opinião é contrária, já que toda a fundamentação teórica discutida no primeiro capítulo nos direciona para a presença do herói problemático.

Como aponta Carpeaux (1999), o modo de representação do herói enquanto ser sem a proteção divina mergulha a personagem na problemática social, de que a linguagem enquanto forma de expressão contribui para a transmissão de valores moralizantes perdidos com a eclosão do capitalismo que exclui, degenera e reprime o indivíduo. Ou seja, a sociedade moderna prega o cumprimento de valores que não são respeitados dentro do próprio sistema, de maneira que a literatura assume o papel de resgatar tais valores e torná-los objeto de reflexão. Utiliza-se, desse modo, de um dado esteticamente significativo a fim de dar vida e voz a personagens que, por sua vez, passariam despercebidos pela ótica materialista. Essa observação pode ser esclarecida logo abaixo:

Está certo. Em tese, um romance sempre é uma pesquisa de moralista. Mas o resultado dessa pesquisa tem de ser uma “obra”, uma estrutura que resiste à aplicação de critérios estéticos. Nem estes últimos nem os critérios morais tem valor absoluto. Antes se diria: o critério estético é o limite do critério moral, e vice-versa. A crítica do Sr. Adonias Filho compreende o romance como expressão estética de uma crise moral. As obras que satisfazem a essa dupla exigência são satisfatoriamente numerosas na ficção brasileira moderna, que se tornou desse modo uma potência literária no país e – graças à relativa facilidade de traduzir romances – poderá sê-lo no estrangeiro. Mas nem sempre foi assim. (CARPEAUX, 1999, s.p.)

Como se pode ver, dentro de uma obra de arte, o estético e o moral se confundem. Conforme Carpeaux (1999), as produções literárias que sintetizariam tais elementos colocam a literatura produzida no Brasil em posição de destaque no cenário internacional, cujo critério de autenticidade seria o declínio tanto da sociedade semifeudal do Nordeste quanto da burguesia da região Sul do país, fato que marca o momento histórico vigente como um período de decomposição do antigo sistema.

Enfim, a literatura moderna no Brasil é marcada pela queda do regime semifeudal (Nordeste) e burguês (Sudeste) e pela representação do herói sem Deus, já que a obra de arte consiste num objeto não só de cunho estético, como também ideológico.

Portanto, a crítica dá conta apenas da camada superficial de **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos e não chega a mencionar o termo herói problemático.

### III – *TERNO DE REIS*, DE RICARDO RAMOS E O HERÓI PROBLEMÁTICO EM TENSÃO COM A SOCIEDADE

#### 3.1 – Considerações adicionais à compreensão da análise

Como vimos no primeiro capítulo, a problemática do herói moderno se ancora não só na luta de classes, como também nas diversas situações que giram em torno das relações do sujeito com o mundo que lhe rodeia. Tais situações, como aponta a própria crítica da obra (vistas no segundo capítulo), influenciam na personalidade das personagens criadas por Ricardo Ramos que, por sua vez, se revelam melancólicas, tristes e indignadas com o sistema opressor.

Além das reflexões já discutidas anteriormente, julgamos pertinente frisar outras considerações que acrescentem na compreensão de nosso *corpus* de estudo. Dentre elas destacamos Rizzini (1957) – artigo publicado em *A Gazeta: São Paulo* –, que parte de um ponto de vista generalizante do conto ao fazer um paralelo entre os que foram criados antes e depois da geração de 1945. Para o crítico, as narrativas produzidas antes desse período tinham uma estrutura clássica de linha horizontal: com começo, meio e fim. Do contrário, nos contos produzidos depois da década de 45 percebe-se que houve abandono dessa antiga estrutura, passando a integrar um viés vertical, pelo fato de a narrativa apresentar-se como um todo mais complexo, tanto na forma quanto na psicologia das personagens. Tais apontamentos mencionados pelo crítico nos ajudarão a compreender os textos ficcionais de Ricardo Ramos, já que eles se concentram na segunda categoria acima apresentada.

Também citamos Antonio Olinto (1957) que discute sobre o conto enquanto gênero literário. Para isso, o autor se apropria do seguinte discurso de Mário de Andrade: “Conto é o que parece conto”. Em seguida, Olinto (1957) procura levantar características pertinentes ao gênero em destaque, de que seria marcado, geralmente, por apresentar-se como narrativa curta, com palavras descritas de forma sintética e precisa.

Noutro texto, autor identificado pelas iniciais S. M. (1957) frisa que a vivacidade do conto estaria na “contínua revisão para se adaptar a novos fins, ajustar-se a novos conceitos” (s.p.). Essa fala do crítico pode ser tomada enquanto reflexão para se pensar a literatura enquanto constante busca pela renovação das artes, como forma de reinventar, reajustar, reorganizar e adaptar a vida humana aos diversos modos de expressão. À luz de tais apontamentos, enxergamos **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos enquanto tentativa de o

ficcionista trazer para a sua atualidade valores socialmente constituídos e fazer com que o antigo ganhe outra “roupagem” ao modo contemporâneo de se narrar.

Uma das questões a serem levantadas ao longo de nossos estudos seria o fato de Ricardo Ramos utilizar-se da canção popular em alguns de seus contos, fato a ser questionado por Bueno (2006), já que o crítico destaca que seu uso na literatura moderna assume “o caráter funcional da arte” (p. 27). Considerando tal enunciado proposto por Bueno (2006), nos vemos na obrigação de frisar que em alguns dos contos de **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos, há a presença de letras musicais da época, cantadas na voz das personagens. Tais questões serão apresentadas no decorrer das análises, com ênfase as características que sejam mais pertinentes a cada narrativa.

Também destacamos que Ricardo Ramos nasceu e cresceu no nordeste brasileiro, mudando-se para o Estado de São Paulo. Tais observações nos permitem comentar que a convivência do ficcionista nas regiões Nordeste e Sudeste teria influenciado na sua produção literária. Como exemplo citamos o conto “Terno de Reis”, cujo espaço narrativo abraça as duas regiões destacadas.

Além das questões supracitadas, ressaltamos que optamos por fazer uma prévia seleção dos contos a serem analisados, já que para nos debruçarmos sobre as demais narrativas teríamos que dispor de mais tempo, o que não é possível no momento. Primeiramente, elegemos “Terno de Reis” e “Viagem Noturna”, que se destacam pela alternância entre o verossímil e a divagação do narrador. No que diz respeito aos demais contos a serem trabalhados na presente dissertação, temos “Agreste”, “História de Empregada”, e “O Dia de Genuíno”, cujo enfoque recai sobre a proximidade dos fatos e acontecimentos narrados com imagens do cotidiano.

Em resumo, Ricardo Ramos se apropria do aparentemente banal como algo que está a serviço do belo, como veremos logo adiante.

### 3.2 - “Terno de Reis”: um mergulho na arte

O conto “Terno de Reis”, de Ricardo Ramos tem como núcleo de ação dramática um mergulho nas imagens que a literatura nos possibilita, já que o ficcionista utiliza-se da “Festa de Reis”<sup>3</sup> – uma festa do calendário cristão católico – e o traz para sua obra.

---

<sup>3</sup> Segundo Beatriz Viégas-Faria (*apud* SHAKESPEARE, 2011) o Dia de Reis é uma festa comemorada no dia

Miranda (1957), em artigo publicado na **Tribuna dos Livros** comenta sobre a adjetivação do texto em destaque que, segundo o crítico, seria “um pouco fora da medida, um pouco além do estritamente necessário, embora, reconheçamos, jamais inadequadamente” (s.p.). Sobre isso, diríamos que o uso dos adjetivos por Ricardo Ramos seria uma marca presente no seu estilo, já que ele busca em poucas palavras adquirir um número máximo de efeito.

Noutro artigo, D’elia (1957) frisa que “Terno de Reis” tem como foco a representação do homem em si mesmo, considerando que as personagens são de expressão simples e rude, vistas pelo cantar de Severino.

A ideia proposta neste debate também se ancora em Bueno (2006, p. 25), de que “(...) A língua do pobre pode ser tomada com liberdade e reinventada”. Essa afirmação do crítico nos induz a pensar na literatura enquanto matéria que está em constante movimento, já que é comum essa retomada de temas e características de uma época para outra.

Retomando a narrativa, a dança é um elemento fundamental dentro do conto, já que é por meio dela que as personagens são convertidas ao *status* de herói ou rei. A dança cantada na voz de Severino os insere uma roupagem que lhes é estranha. Passemos a camada mais aparente do texto ficcional em análise. Vejamos como o conto começa:

Na última laje do edifício, a camisa enfunada pelo vento morno, o homem interroga a noite, o mar, as sombras próximas. A vista descansa nos elementos da paisagem, move-se lenta, baralha os contornos fugidios. E Copacabana se estende como severa plantação de arranha-céus.  
– Pra que insistir nas lembranças? (RAMOS, 1957, p. 259)

Como vimos a narrativa se inicia quando a personagem Severino (profissional da construção civil) se encontra na última laje de um edifício localizado em Copacabana, observando os prédios que se misturam e se embaralham à imagem do entardecer na grande metrópole, fato que o narrador descreve como “plantação de arranha céus”. Tais elementos nos permitem observar o contraste entre o feio (vida severa e dura de Severino) e o belo (Copacabana).

Também frisamos que quando a personagem se pergunta: “–Porque insistir nas lembranças?” (RAMOS, 1957, p. 259) temos um indicativo dentro do texto de que há um passado a ser rememorado na narrativa, o que de fato acontece. Tal acontecimento, nos é relevante ao observarmos que houve uma emigração da personagem do Nordeste para a região

---

06 de janeiro. Na tradição britânica, nesta data encerra-se o ciclo das tradições natalinas, como um período fértil para fazer reinar a mais completa harmonia entre as pessoas, cujo costume seria a troca de presentes entre patrão-empregado, e outros.

Sudeste do Brasil, de modo que a impossibilidade do herói retornar ao tempo passado não o impede de tornar viva e presente a festa que, como diz Pinto (s.n.t – sem notas tipográficas), “não é de Reis”, mas sim de sujeitos marcados pelo espaço penoso e árduo que convivem.

A importância de tais elementos para a construção do herói fracassado se dá em razão da emigração da personagem Severino de um estado para outro na intenção de mudar sua situação econômica e social. Porém, notamos que ele não consegue ascensão alguma, já que continua fazendo parte da classe baixa, fato que consagra o fracasso de Severino no caos da vida moderna.

Coincidentemente com a história da personagem, Ricardo Ramos nasce no nordeste brasileiro, mas, ainda jovem muda-se para a região Sudeste. Medeiros (1957), em artigo publicado na **Tribuna da Imprensa**, afirma que Ricardo Ramos se preocupa em descrever o povo simples e rústico do nordeste brasileiro. Desse modo, Severino seria a representação deste sujeito descrito por Medeiros (1957). Acrescentamos que a personagem é frágil, angustiado e solitário. Vejamos a seguinte passagem:

Severino passeia entre as vigas, baldes e tábuas soltas, fugindo à visão dos blocos alinhados, da areia que a franja de luzes torna ainda mais branca. Sim, por que desfiar lembranças? Gostaria de afastá-las, deseja embrulhar a solidão na companhia ruidosa, prolongar o convívio da obra. Mas não é questão de vontade. Espera que o trabalho se cale, e sobe ao terraço da construção para ficar horas em silêncio. (RAMOS, 1957, p. 259)

Na presente citação, notamos a presença de elementos da literatura contemporânea. É preciso “embrulhar a solidão na companhia ruidosa, prolongar o convívio da obra” para que o herói não sofra, mas, ao contrário, a imagem é de um mergulho em si mesmo, porque estar naquele local “não é questão de vontade”. Em vez do riso como entretenimento, temos o herói que padece de solidão e que espera o silêncio para fugir de sua realidade.

A narrativa se passa em uma semana posterior às festividades de natal e ano novo. Num diálogo entre Severino e Antero, eles se dão conta de que estavam em pleno Dia de Reis, comemorado a cada dia seis de janeiro. Há toda uma construção do cenário de uma festa que dura até o amanhecer do dia. Logo depois, o tempo-espço narrado é desconstruído e o cotidiano das personagens volta à sua normalidade. De um lado, temos o tecer/construir por palavras as imagens que estão na mente de Severino e, de outro, temos o fato de ele estar situado num prédio em construção, já que passeia entre vigas, baldes e tábuas. A construção e desconstrução do cenário da suposta “Festa de Reis”, em contraste com o espaço de trabalho das personagens, nos é apresentado como a arte de tear, de modo que a palavra é o fio

condutor que nos permite vivenciar tais experiências significativas e o articulista o ourives responsável por sua criação. Severino transita entre dois espaços.

À luz da fundamentação teórica estudada sobre a comicidade das palavras, vistas com Schiller (1964) – capítulo 1, tópico 1.3 –, observamos no conto em análise o sofrimento da personagem Severino enquanto objeto que nos serve de gozo e entretenimento, veja:

O rosto de Severino contrai-se, a mão grossa tem um gesto sem rumo. Pouco a pouco vai adivinhando o que está à sua frente, as imagens antigas se esfumam, dão lugar ao balaústre de cimento, ao elevador que é uma prancha de madeira, suspensa de cabos visíveis. Os olhos abarcam a roldana, as pernas se movem. Sair, procurar gente, esquecer a noite e o resto do mundo. Segura-se à corda, põe-se a mover a trave de ferro, começa a descer o espinhaço dos andares vazios. Uma parede enorme e lisa, os telhados mais altos, depois o teto das árvores. Agora são os pilotis esguios. E após um baque ligeiro sente o fofo, o revolvido terreno, anda pelo *hall* imenso, descampado, na direção do tapume. (RAMOS, 1957, p. 260-1)

A realidade dura e rústica do sujeito se mescla e se embaralha às suas memórias antigas, de modo que a melancolia e sentimento de solidão fazem com que ele busque sair dali e ir ao encontro de pessoas, momento que Severino se depara com Antero, seu companheiro de serviço. A triste vida da personagem também pode ser observada pelos seguintes elementos: “balaústre de cimento”, “prancha de madeira”, “cabos”, “trave de ferro”, “espinhaço dos andares vazios”, “parede” e “baque ligeiro”. Tais elementos nos servem de entretenimento a fim de que venhamos assistir, na posição de expectadores, a esse enorme teatro que se inicia.

Dentre os recursos presentes na narrativa, podemos contrapor o claro (luzes) e o escuro (noite), o passado (lembranças) e o presente (momento atual). O narrador pratica onisciência seletiva e visão sobre tudo que ocorre dentro da narrativa, mas as memórias são atribuídas à personagem. Neste caso, o narrador nos fornece o reflexo da visão interiorizada da personagem como se ela fosse refletida num espelho. O narrador escolhe Severino para ser o centro da narrativa, já que ele se identifica mais com essa personagem: “eu estou 'com' aquele que assim compreendo” (POUILLON, 1946, p. 55). Quanto às demais personagens (Antero, Orlando, Rosália, e outros) não há como fazermos julgamentos sobre o caráter delas, uma vez que toda a narrativa está fixada na personagem principal e o narrador centra seu discurso na imagem de um “outro” sujeito, que não é ele.

As ações desenroladas dentro da narrativa parecem ocorrer do entardecer para o período noturno, momento propício para a transcendentalização das personagens, pois é na penumbra onde geralmente acontecem as cenas mais peculiares, em que o vazio ganha sentido e cujas

lembranças são retomadas pelo narrador. Sem contar que há uma profusão de imagens que se coadunam, formando um todo que pode, ao mesmo tempo, remeter para dois espaços distintos: o da memória da personagem e o da situação que ele vivencia naquele momento.

Vejamos:

Não faz muito que a noite varria o chão crestado, e o canto dos grilos escondia as plantas murchas, o céu despejado, os aboios inúteis. Plantados na terra vermelha, os pés enrijeciam, cansavam-se a desejar nuvens, que um dia cobririam de chuva a planície. Mas os corpos enxutos, os moirões de cercas derrubadas, os animais de olhos compridos não eram mais promessa. Restava o caminho, além da porteira. Então, descalçou as sandálias e atravessou o leito do rio, direito, para sempre. (RAMOS, 1957, p. 260)

Um dos apontamentos que gostaríamos de fazer é que, no início da narrativa, tínhamos representações de um espaço situado na região metropolitana, observadas pela presença do local – Copacabana. Entretanto, como se pode observar no fragmento em destaque, é o relato da fuga das agruras da seca e, portanto, a explicação da fuga para a cidade grande. Há a caracterização da seca, mas também a personificação das fragilidades do homem rústico, a melancolia e o saudosismo. No início da narrativa predomina-se a tristeza e falta de perspectiva futura das personagens. Tais nuances ganham significação e movimento por intermédio das memórias de Severino, pois as lembranças de sua terra natal consistem numa forma de “colorir” aquela triste realidade. Os contrastes entre um e outro espaço vão se firmando e se consolidando, narrados numa linguagem simples e direta.

Outro elemento presente no conjunto da obra é o primitivo, visto pela imagem do cantar dos grilos, da terra vermelha e do próprio caminho que se esconde além da porteira, simbolizando a incerteza e indefinição dos caminhos trilhados pelo herói. Severino segue com os pés descalços, fato que mescla a natureza humana com a terra – o barro, como se homem e natureza compusessem um só quadro e uma só fotografia.

Como vimos no capítulo 2 – tópico 2.1 – Silveira (1957) chama as personagens de Ricardo Ramos de “heróis anônimos”: criaturas pacatas que não se rebelam contra o sistema, pois se encontram mergulhados num labirinto em que a única saída seria a morte. Enquanto ela não chega, os sonhos e as memórias (recordações vivas de um passado honroso) seriam o abrigo mais adequado para o refúgio da alma do sujeito, a fim de amenizar as tristezas e melancolias trazidas com a eclosão dos valores capitalistas.

O narrador pratica onisciência seletiva por intermédio do discurso indireto livre, que nos oferece uma visão interiorizada da personagem, como se o víssemos “através do sentimento

que um outro experimenta por ele, captá-lo como um correlativo desse sentimento, o qual passa então a constituir aquilo que vemos diretamente” (POUILLON, 1946, p. 58). O narrador sente/vê *com* a personagem.

À medida que as personagens entram em estado de “embriaguez” o espírito trágico do texto vai se consolidando, fazendo com que o verossímil e o sonho se misturem e se embaralhem: “(...) À frente das lembranças, Severino revia o mestre-sala diante do grupo, dançando só, depois em trio, finalmente com os demais. O emblema do rancho brilhava na sua cabeça. E as fileiras se deslocavam ao ritmo do ganzá.” (RAMOS, 1957, p. 264). O tempo pretérito perfeito tem a função do “Era uma vez...” no texto. Veja: “Era uma coisa antiga” (RAMOS, 1957, p. 266), a fim de o narrador “dissimular” uma distância entre o presente e o passado narrado, o que nos causa uma noção de proximidade com o fato.

Em seguida, há toda uma estruturação de imagens na representação do espaço, a fim de tornar a narrativa o mais verossímil possível e, ao mesmo tempo, criar uma atmosfera que remete o leitor para o quão efêmera é a vida. Neste caso, podemos citar o fato de Severino e Antero irem ao encontro de Orlando e se depararem com “cavacos miúdos” – pedaços de pau que remetem para a fragilidade da vida que se esfacela. Orlando está fazendo esquadrias. Severino, Orlando e Antero começam a conversar sobre diversas coisas e, por acaso, comentam sobre as festividades do ano, pois havia se passado o dia de Natal e Ano Novo – culturas interiorizadas pelo capitalismo. Para a surpresa deles, era o sexto dia do mês de janeiro, momento que Severino revela a importância daquela data:

– Dia de Reis...

Os outros apenas ouviram, sem entender. Mas agora tomava corpo aquela saudade funda, que o vinha sujigando ao cair da tarde. E precisava falar:

– Pois na minha terra hoje é dia de um festão. Com música de charanga, muita dança e muita cantiga. Uma beleza, mesmo.

– Que festa?

Levantou-se, o rosto moreno e espantado. Não conheciam? A gente saía em rancho para a igreja, ia ver a lapinha, os reis do Oriente. Depois era a visita às casas de família.

– E o terno voltava de madrugada. (RAMOS, 1957, p. 263)

O Dia de Reis é lembrado como o dia que o menino Jesus recebe a visita dos três Reis Magos<sup>4</sup>: Gaspar, Belchior e Baltazar, que trouxeram presentes para reverenciá-lo. Retornando ao texto ficcional de Ricardo Ramos, observamos que há três personagens, “Um negro, um moreno, um branco.” (RAMOS, 1957, p. 268). Severino é tratado pelo narrador como homem

---

<sup>4</sup> **Bíblia sagrada.** Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

de cor morena, provavelmente o mais jovem por se lembrar da festança de Reis como algo tão recente. A personagem se assusta ao perceber que seus colegas não sabiam que era dia de Reis: “Levantou-se, o rosto moreno e espantado.” (p. 263); por sua vez, Antero é um senhor de idade e de origem portuguesa. Supomos que ele seja de cor branca em razão de sua origem. Já Orlando é negro, de aproximadamente 40 anos e tem um filho que ainda está na escola: “– O meu menino também é muito animado.” (p. 271). Temos, em resumo, assim como na lenda dos reis magos, uma personagem de cor morena, uma de cor branca e outra de cor negra, além de cada um pertencer a uma idade diferente.

Logo depois, Antero e Orlando começam a lembrar-se da Festa de Reis. A cena vai frontalmente de encontro ao processo de aculturação inerente ao modo de produção capitalista, em que os esquemas de sobrevivência implicam morte à cultura. As imagens da construção vão se apagando para dar lugar às imagens da festa. O homem engolido pelo capitalismo sobrevive em sua essência apenas nas lembranças.

Também destacamos que Ricardo Ramos se preocupa com a criação de imagens dentro do discurso ficcional instituído pela visualidade e sonoridade. Esta questão é bastante clara em: “(...) A visão apareceu nítida, moveu-se o cortejo, animado e sonoro” (p. 263). Como podemos notar, a cena apela para os nossos órgãos dos sentidos, buscando a adesão do leitor.

Além das questões acima expostas, percebemos que há uma alternância frequente de tempo-espço na narrativa. A tragédia no conto em análise se firma pela presença da música e da dança que elevam as personagens a um estado de embriaguez a ponto de o surreal invadir e tomar conta do espaço verossímil. Mas, como já dissemos, essa foi uma forma de Ricardo Ramos “colorir” a triste realidade das personagens. O capitalismo é uma máquina que engole e devora o ser. O herói se vê, porém, fragilizado. O mundo que Severino vive é construído à base de água e cimento, é preciso colorir este cenário para que ganhe vida e significação. O herói sai de sua terra natal para mudar de vida, mas nem isso ele consegue. A embriaguez toma conta das personagens, criando a ilusão de que elas estariam, supostamente, num outro lugar: a terra natal de Severino. O canto de Severino evoca Rosália e todo um cortejo que segue na festa de Reis. Tudo isso é possível graças à arte milenar do contar/rememorar.

No início do conto, esse constante deslocamento que o narrador insiste em retomar não nos dá uma noção precisa de tempo-espço. Não é possível a Severino voltar ao tempo passado, mas é possível, por intermédio do sonho, ir e vir aos lugares um dia habitados por ele e, ainda, propiciar a Orlando e Antero que eles também compartilhem dessa mesma experiência. Por falar em movimento, vejamos a seguinte passagem: “E Severino pôs-se a

contar. Era uma coisa antiga, do tempo do avô, do tempo mais longe, o Terno de Reis.” (RAMOS, 1957, p. 266).

Por conseguinte, notamos que o autor, por intermédio do narrador, prepara o seu leitor para a acolhida da voz da personagem Severino, de modo que o antigo ganhe um aspecto inovador no discurso narrado. Quando falamos em festa, nos remetemos a uma comemoração em que se encontram pessoas de diversas culturas, independentemente de cor, raça ou religião. Tal observação pode ser frisada na seguinte passagem: “[...] Entre as colunas, em meio às sombras do *hall*, os três homens dançavam. Um negro, um moreno, um branco” (p. 268). Sendo assim, podemos ver que o texto literário de Ricardo Ramos segue uma ordem inversa aos valores capitalistas, primeiro o negro, depois o moreno e, por último, o branco.

Outra questão relevante dentro da obra é a instauração do cenário, já que há toda uma preocupação de Ricardo Ramos com o caráter estético do texto. Percebemos a construção do cenário para a realização da festa que se inicia na seguinte passagem:

(...) Severino parara afogueado, não punha tento nas palavras, revendo uma figura de pastora, os enfeites de velbutina, cestinha no braço e o pandeiro de folha a rir brincalhão. Ele de branco, ouricuri, castanholas de jacarandá. E o violão casando-se à flauta, o povo nas janelas, os dois andando em compasso miúdo, floreado. (RAMOS, 1957, p. 263-4)

Neste caso, o narrador traz para a descrição do espaço elementos para a realização da Festa de Reis, como os instrumentos musicais e até mesmo a presença de outras personagens, como a pastora e todos os demais que nos ajudam a formar a ideia de um cortejo. Dentro da narrativa, tudo ocorre de tal forma que a música reproduzida por Severino reflete a ideia de que ele estivesse, ao mesmo tempo, cantando e participando das cenas. Além de estar acompanhado por seus companheiros, “(...) o negro Orlando tinha a sensação de se encontrar no terreiro distante” (p. 270).

Ao permear as entrelinhas da narrativa, notamos que as experiências vivenciadas por esses “heróis anônimos” ocorrem durante a noite, marcadas pela intenção de Severino “Sair, procurar gente, esquecer a noite e o resto do mundo” (p. 260). Assim, invertem-se as imagens. À noite, acontece o momento de luminosidade, a alegria momentânea das personagens toma conta da construção do cenário da festa e, ao amanhecer, todo este cenário se desconstrói e eles voltam a sua rotina, como podemos observar no fragmento a seguir:

E quando se esperava ainda a quadra seguinte, houve um corte brusco e tudo parou. Severino tinha as mãos caídas, a visão de Rosália se esfumara. Um

silêncio pesado zumbia nos ouvidos do negro Orlando, latejava nas têmeoras de Antero. (...) Aos poucos foram encontrando os objetos em volta, os limites do pátio, o começo da escada. (...) Orlando apanhou um cavaco de madeira e pôs-se a quebrá-lo... (RAMOS, 1957, p. 270-1)

O fato de as personagens saírem do plano do imaginário e voltarem para o espaço verossímil fica mais evidente pela presença do vocábulo “esfumara”, ligado à personagem Rosália. Justificamos nossa afirmação pelo fato de Rosália aparecer pelo menos quatro vezes ao longo do conto: a primeira na construção do cenário da Festa de Reis; a segunda como pastora que canta no cortejo da festa; a terceira quando o narrador (ou personagem) fala das fitas vermelhas e das flores de algodão que enfeitavam as moças da festa; a quarta, na desconstrução do cenário. Como vimos, além de significar o vínculo saudoso e feliz de Severino com o passado, Rosália surge tanto na construção quanto na desconstrução do cenário narrado. Não é só o cenário que desaparece aos poucos, se desfaz também a humanidade das personagens que se faziam ali presentes e, assim, a materialidade de Rosália e dos demais se dissipa como toda a esperança e alegria que contaminava aquela festa. Ao final, Antero, Orlando e Severino voltam a sua dura realidade.

Do mesmo modo, a caracterização das festividades populares no conto “Terno de Reis”, de Ricardo Ramos, ocorre mediante a materialização das representações possíveis no texto literário. O ficcionista parece apreender fatos e acontecimentos do seu cotidiano e inseri-los no seu texto literário, de tal modo que, no caso do conto em análise, o dado apreendido – a Festa de Reis, uma festa tradicional da igreja católica – ganha contornos bem mais amplos. O processo de consecução da arte se dá de modo que o ficcionista se utiliza de uma festividade comemorada em diversas regiões do país, atualizando-a aos olhos do leitor contemporâneo.

Curiosamente, os três Reis Magos<sup>5</sup>, ao chegarem ao presépio onde estaria o Messias, curvam-se e o presenteiam com prendas da realeza. Diferentemente ocorre no conto, de modo que a comemoração é do aniversário do filho do negro Orlando, mas este não recebe nada de presente e tudo que consegue é por meio de seu esforço pessoal.

Então o negro Orlando apanhou um cavaco de madeira, pôs-se a quebrá-lo, e começou a dizer:  
– O meu menino também é muito animado. Está hoje com dez anos, esperto chegou ali. O diabinho também gosta do pagode...  
Um sorriso mostrava os dentes brancos. Seu Antero e Severino prestavam atenção. O carpinteiro olhou os amigos e continuou:

---

<sup>5</sup> Dados contidos no site: <http://www.portaldafamilia.org/datas/natal/reismagos.shtml>. Acessado em 22/02/2012, às 09hs43min.

– Pois é... um garoto esperto. Nunca me deu o que pensar. Começou desde cedo, anda acabando o primário, e não pára de trabalhar. Engraxa sapatos, faz mandado para as madamas, pega carroto na feira. E todo mundo gosta dele. É presente, é agrado, uma porção de coisa. A mulher de um capitão já prometeu arrumar uma vaga pra ele entrar no colégio. (RAMOS, 1957, p. 271)

A alusão, portanto, é clara às festividades católicas que simbolizam a imortalidade e divindade do Rei Messias. A intertextualidade entre a história dos Reis Magos e o texto de Ricardo Ramos também pode ser observada noutras passagens. Porém, há sempre a inversão ou inserção de imagens e o texto ganha outra “roupagem”, como ocorre no fragmento abaixo em que uma cantiga é entoada, resgatando todo um lirismo na representação da cena.

E Severino pôs-se a contar. Era uma coisa antiga, do tempo do avô, do tempo mais longe, o Terno de Reis. Do tempo em que a vila nem mesmo existia. Folgado e charanga, o povo dançando, vestido com enfeites. O avô lhe dizia: “–Pra mais de cem anos, que vem sendo assim.” Visita ao presépio, a volta no passo, o assalto no fim. Os donos das casas sorrindo espiavam, e logo na entrada o terno rompia.

*Vinde abrir a vossa porta,  
se quereis ouvir cantar...*

(...)

*Acordai se estais dormindo  
que vos rimos festejar* (RAMOS, 1957, p. 266, grifos do autor)

(...)

*Abra já a vossa porta,  
pois temos muito que andar,  
Antes que o dia amanheça,  
queremos a Belém chegar.*

(...)

*Cavalheirismos,  
briosas canções,  
são dotes que esmaltam  
vossos corações* (p. 267, grifos do autor)

(...)

*Xô-xô, bichinho  
xô-xô, ladrão,  
cadeado no meu peito,  
chave do meu coração.*

(...)

*Bota a burrinha pra dentro  
pro sereno não molhar  
o selim é de veludo  
a colcha de tafetá.*

(...)

*Xô-xô, bichinho  
xô-xô, ladrão...* (p. 268, grifos do autor)

(...)

*A dona da casa  
é boa de dar  
garrafa de vinho,  
doce de araçá.*

(...)

*... bolacha e café,  
que saco vazio  
não se põe em pé.*

(...)

*Xô-xô, bichinho  
xô-xô...* (p. 269, grifos do autor)

(...)

*Cambrainha, é rem, é vem,  
cambrainha é vem da banda de lá,  
é vem da banda de cá.*

(...)

*... é vem, é vem...*

(...)

*... é vem da banda de cá.* (p. 270, grifos do autor)

Como vimos, a história dos Três Reis Magos e a Festa de Reis, também conhecidas como “Terno” de Reis ou “Folia” de Reis servem como pano de fundo para a narrativa, bem como para dar um “tom” primitivo e rústico às personagens criadas por Ricardo Ramos. Do mesmo modo, a festa nos parece ser um mote visando criar um efeito pretendido por ele de confrontar um modo de vida citadino com tradições arraigadas em determinada sociedade e que são esquecidas pela vivência massificada nos grandes centros. O Natal é festa popular absorvida pelo capitalismo, mas a tradição do “Terno de Reis” ainda não virou mercadoria e guarda a simplicidade própria das manifestações populares.

O narrador se mostra ciente de que Severino apropriou-se de versos que pertencem a um tempo longínquo: “Severino lembrava-se de que isto fazia parte de um outro rancho, versos trazidos de fora e aceitos pelo mestre” (RAMOS, 1957, p. 268). Quando o narrador fala que os versos são trazidos de fora, podemos supor ora outra região e/ou país ora outro tempo-espço.

Como se percebe, há uma mudança contínua de tempo-espço dentro da narrativa, já que a Festa de Reis consiste numa comemoração tradicional. Contudo, as personagens Severino, Antero e Orlando encontra-se em espço localizado num grande centro do país, fato que não os impede de adentrar outro plano por intermédio do imaginário.

Em seu conjunto, no conto, prosa e poesia se mesclam; o antigo ganha um aspecto inovador à medida que se cria novas formas de se olhar um dado objeto, impregnando o mítico com elementos da modernidade e vice-versa. Arte, cultura, história e religião se confundem e se fundem no texto ficcional de Ramos, demonstrando que os verdadeiros protagonistas da moderna ficção brasileira são, na verdade, o carpinteiro, o construtor, o guarda, enfim, a classe marginalizada. Insatisfeito com o sistema, o indivíduo procura respostas para o não-dito e para o silêncio das palavras.

Esse diálogo de um texto com outros textos deve ser considerado pela crítica literária, já que uma das características constantes na literatura é trazer para a atualidade fatos e acontecimentos já consagrados na cultura popular, como forma de revivê-los. Tem-se, neste caso, o antigo que se mescla ao novo, o tradicional ao contemporâneo. Enquanto isso, conteúdo e forma se confundem num só corpo e num só conjunto, como se a obra estivesse à espera de um leitor para dar vida e significação às experiências ali presentes.

No que tange ao discurso dentro do conto, notamos que as barreiras tempo-espço são rompidas a ponto de criarmos uma perspectiva presente da Festa de Reis – característica que situa a obra em discussão na moderna ficção brasileira.

O narrador cria a ilusão de que as personagens deixaram seu universo exterior e ocuparam um mundo que não lhes é estranho. Cada parte do conto é um fragmento ou partícula de um teatro que se encena nesse imenso palco: a vida. O conto invoca o leitor para que ele participe na posição de ator a esse teatro.

Esse tipo de narrativa também pode ser vista como um mergulho no interior das personagens, na tentativa de captar experiências que se assemelham a um contexto completamente estranho ao cotidiano massificado dessas personagens. Como diz o próprio Pouillon (1946), o ficcionista nos apresentará algumas personagens “(...) como aparições que serão precisadas e penetradas na medida em que ele desejar, mas que permanecerão sempre

como 'aparições' do 'eu' (...) e não como outros tantos centros de irradiação; caso contrário, desqualificar-se-ia a perspectiva inicial”. (p. 56). Partindo de tal perspectiva, frisamos que Rosália e todo o cortejo que acompanha Severino estão ali para compor o cenário da festa. Quando o sonho se desfaz e Severino, Antero e Orlando saem de seu estado de embriaguez, os demais simplesmente desaparecem.

Também é relevante destacar a busca de Ricardo Ramos por produzir uma literatura que silencia, mas sem se calar. Noutras palavras, por intermédio do discurso eleito há um tom crítico do narrador, pois é como se após a construção e desconstrução do cenário, o tempo cedesse espaço para o não-dito, a fim de que o leitor busque preencher os brancos do texto e volte a participar da festa que se inicia com o abrir das cortinas: “Despediram-se. Na calçada larga os passos rangeram ainda, foram se afastando, apagaram-se. Por cima das árvores, detrás das janelas altas, o morro chamava.” (RAMOS, 1957, p. 273). Severino mora no morro.

Conforme já dito, a dança e o canto de Severino elevam as personagens a um estado de embriaguez, criando a ilusão de que eles ocupassem outro tempo-espaço. As imagens se misturam e se embaralham e passado e presente se fundem num só discurso. Na narrativa, é preciso que Severino retorne a sua terra natal para que a tragédia se consolide.

Encerrando as reflexões sobre o conto, frisamos que falar em Festa de Reis é discutir sobre manifestações populares. Esse fato pode ser observado enquanto tomada de consciência do escritor a fim de representar o seu povo e a sua terra, contrastando cenários distintos, principalmente o Nordeste e o Sudeste, ou o interior e a metrópole, dentre outros.

O espaço onde supostamente acontece a festa das personagens é relativamente aberto, porque se trata do *hall* de um prédio, fato que poderia significar a busca pela liberdade de expressão dessas classes, mas, como sabemos, o capitalismo reprime e/ou oprime o indivíduo. Assim, no conto, esse sentimento de liberdade é passageiro e não passa de uma ilusão, pois o homem está em tensão com o mundo que o cerca.

Podemos dizer, no caso de “Terno de Reis”, que o ficcionista utiliza-se de um fato interiorizado na cultura nacional brasileira e, por meio dele, aproveita-se do seu potencial a fim de criar um texto ao modo contemporâneo de se narrar.

Temos, na figura da personagem Severino, um representante da classe operária. A sensação de Severino por estar só num edifício demonstra, a nosso entender, como as relações humanas vão se fragmentando ou já se fragmentaram na contemporaneidade, pois o edifício, ao mesmo tempo em que reúne muitas pessoas, também as separa. Do mesmo modo, Severino, Antero e Orlando só participam desse espaço enquanto empregados; eles foram engolidos pela máquina desenvolvimentista.

O canto da personagem Severino pode ser observado como meio de transportar as personagens de um palco real para um mundo (im)possível. Como sabemos, para se cantar é preciso elevar a voz. Num palco de teatro, o cântico pode significar um convite para que venhamos a participar da peça que estaria para ser encenada. Assim acontece com Severino. Ele se utiliza do seu canto para convidar o seu espectador para a festa que se inicia. Assim como a função do canto de Severino é o entretenimento, na cerimônia festiva, as personagens tem sua alma elevada a um estado lúdico, o que os proporciona momentos de alegria e felicidades.

É nas artes que as barreiras entre o real e o sonho se rompem. O eu busca se libertar dos problemas e ceder espaço para o mundo (im)possível da fantasia. Assim acontece com Severino, ele quer vivenciar experiências num outro plano e que alegrem a seu espírito. Quando a personagem retorna para a sua deprimente realidade, percebe que tudo aquilo não passou de uma ilusão momentânea, que desaparece com o clarear do dia. Essa ilusão transitória da personagem pode ser observada como uma aparência (ou espelho) que ele cria de forma prazerosa de um tempo passado. O fato de Severino sair de um espaço fechado – o apartamento – e ir para um espaço aberto – a rua – contribui para que ele usufrua de um sonho momentâneo de liberdade, o que torna aquela vivência uma verdade fundada num mundo sensível.

Enfim, concluímos que no conto em estudo a construção da arte se dá em razão da tentativa de Ricardo Ramos dar forma e significação a experiências de vida. Conteúdo e forma se fundem num só corpo, num só conjunto, pois um depende do outro para se constituir enquanto arte. Severino, Antero e Orlando adquirem o *status* de herói à medida que são coroados reis num outro plano. Em suma, acreditamos que Ricardo Ramos se utiliza de uma situação socialmente aceita a fim de representar personagens em conflito com seu tempo.

### **3.3 – “Viagem Noturna” e a fragmentação das relações humanas**

Como vimos no primeiro capítulo, mais especificamente no tópico 1.3 do presente trabalho, a tragédia moderna se consolida nas relações do sujeito com o mundo. Em “Viagem Noturna” fica evidente a sensação de impotência e fracasso do herói pela falta não só de forças para lutar, como também da artificialidade das relações sociais que, por sua vez, se fragmentaram. Em razão da ausência do outro, a personagem cria a ilusão de que o outro estaria ali presente e, ainda, há toda uma série de situações que se desenham e se delineiam

devido à existência da dança, da música e do estado de embriaguez da personagem principal, despertando o espírito trágico dentro do conto.

Dentre as reflexões já discutidas que nos ajudariam a compreender o texto em análise também destacamos o segundo capítulo – tópico 2.1 – dessa dissertação, pois lá observamos que as personagens criadas por Ricardo Ramos são criaturas marcadas pelo sentimento de solidão e aflições íntimas. Tais elementos nos ajudarão a compreender, ainda que de modo parcial, nuances que cercam o texto ficcional em estudo.

Antes de nos debruçarmos sobre a análise propriamente dita do conto “Viagem Noturna”, citamos Silveira (1957), que compara o modo de Ricardo Ramos contar histórias como se fosse uma “conversa ao pé-do-fogo”, cuja obra – **Terno de Reis** – seria marcada pela simplicidade na linguagem, precisão de detalhes e fluência dentro da narrativa. Para o crítico, “Viagem noturna” estaria entre os contos “menos expressivos do livro”.

Já para Miranda (1957), em artigo publicado em **Tribuna dos Livros**, “Viagem Noturna” se destaca pela dramaticidade das cenas e episódios. Este comentário do crítico se dá em função da tensão vivenciada pela personagem principal, já que ela cria retratos fragmentados de pessoas que supostamente estariam ao seu lado, fato que alterna o tempo-espço na narrativa, pois o conto seria

Aquela “Viagem” [que] arrasta-nos irresistivelmente para os “bas-fonds” da loucura e do vício, contagia-nos com a vertigem duma alucinação feita de sensações imprecisas, fluídicas, obsessivas, propícias à angústia, ao terror. É um conto sem princípio nem fim lógico, na veemência crispante duma realidade toda feita de absurdos dum mundo sobrenatural e fantástico. É a visão plástica dum mundo impalpável, talvez... (LOPES, 1957)

A alucinação mencionada pelo crítico diz respeito ao fato de a personagem principal ver vultos, assim como também o espaço e as demais personagens não passarem de uma vertigem. Nada é concreto no conto. A alternância entre o verossímil e o sonho é evidente a ponto de confundir o leitor sobre o que seria um e outro.

Considerando que as relações sociais se fragmentaram no mundo moderno, há indícios presentes na narrativa que nos induz a presumir que Carlos (personagem principal), sem forças para agir, demonstra seu desejo em retroceder a outro tempo-espço: “Mas gostaria de rever a mulher e seu choro, o homem da gola suja, os lugares que fizeram meu tio” (RAMOS, 1957, p. 81).

Numa camada mais aparente do texto, o enredo corresponde a uma viagem que Carlos faz durante a noite, mas, como veremos mais adiante, essa viagem é possível graças às memórias da personagem que, segundo ele, são antigas: “Assalta-me a velhice das casas,

imensa e constante. E também são velhas as recordações, e velhos os tremores passados, que voltam e se modificam” (RAMOS, 1957, p. 83).

A solidão é uma consequência da ausência do outro, Carlos não tem a presença do outro, o que não o impede de criar a ilusão de que o outro estaria ali presente e, desse modo, ele vai para uma casa noturna onde, supostamente, estariam lá garçons e pessoas dançando, o que não passa de uma ilusão. Em estado de embriaguez, Carlos nos apresenta seu olhar panorâmico, construindo cenas e ambientes cinematográficos. No plano do sonho, tal viagem é visível em: “Era meu tio que passava” (RAMOS, 1957, p. 83), momento em que a personagem vê seu tio – que já morreu – passeando por entre as covas do cemitério.

Como diz a própria personagem: “Sei que não é possível” (RAMOS, 1957, p. 81) sair dos lugares que estamos. Desse modo, notamos que a impossibilidade de agir não impede Carlos de sonhar e transcendentalizar para o mundo do (im)possível. Carlos não consegue sair do espaço que se encontra, mas, por meio do imaginário, habita os lugares um dia frequentados por ele: “Lá adiante deve existir uma praça. Meu tio gostava das praças, sabia mistérios que não me ensinou, tenho de solvê-los por mim mesmo.” (p. 84). Neste trecho, percebemos que a personagem sente necessidade em descobrir os mistérios não revelados por seu tio quando ele ainda era vivo.

A individualidade da personagem é bastante marcada pelo sentimento do “estar” só no mundo, pois, ao mesmo tempo em que ocupa um espaço no mundo, tem a sensação de não “ser” ninguém para o mundo. E assim o espírito trágico do conto vai se instaurando dentro do conto, pois Carlos tem a sensação de estar embriagado e, em razão disso, cria ilusões momentâneas.

Em determinadas passagens Carlos aparenta ser jovem. Por vezes, ele parece estar entre tantas pessoas, vê uma mão a estender-lhe, vê pessoas caminhando na rua, mas tudo não passa de uma vertigem. Em razão de o conto se tratar de uma narrativa psicológica, tal viagem ocorre somente no inconsciente de Carlos.

Ricardo Ramos, no conto em estudo, descreve o que seria, aparentemente, uma cena típica de alguém que vai para casas noturnas e, mais tarde, volta para sua casa. Porém, há momentos dentro da narrativa que Carlos parece dialogar com suas lembranças e, uma dessas personagens avulsas, o seu tio, torna-se por uma razão obscurecida, uma quase obsessão, o confunde. Seu tio já morreu: “As palavras contavam da infância e de meu tio.” (RAMOS, 1957, p. 74-5). A personagem, em estado de embriaguez, se perde em divagações. Percebemos que ele toma bebidas alcoólicas, é fumante e sedentário. Alcoolizado e sem conseguir distinguir direito as pessoas, Carlos sai de si, não há um rumo definido, ele caminha por entre

pensamentos num vaivém constante. O som do piano segue uma cadência grave, martelada e sombria, o que nos remete para a angústia vivida por ele. O que se sabe é que quando ele retorna da sua viagem as portas dos comércios ainda não abriram e as ruas estão vazias. Figurativamente, ele vira a esquina e não vê as portas e janelas abrirem.

No conto começa-se um novo dia. Muda-se o cenário, que passa a ser de uma lembrança avulsa da personagem. Devido à morte de seu tio, sente o desespero trazido pela perda do ente querido. Aflito, Carlos tem a sensação de esperança ao ver uma plantinha germinar por entre as covas e um bando de crianças abrirem as mãos. O sentimento e o estado de solidão da personagem podem ser notados por sua espera do dia da sua própria morte: “(...) Sei por exemplo que o meu bonde virá com o dia. Basta deixar a soleira e plantar-me neste largo chão” (RAMOS, 1957, p. 86). Acreditamos que se Carlos tivesse muito tempo de vida o narrador usaria “um dia” ao invés de “com o dia”, o que nos dá a entender que as horas de vida da personagem estariam marcadas.

A noção de herói aqui delineada permeia a sensação de impotência do sujeito em se movimentar por estar prostrado numa situação em um apartamento e sem alguém que possa ajudá-lo, o que supostamente confirmaria o seu fracasso e fragilidade perante o mundo. A personagem não tem sobrenome, o que poderia indicar a sua insignificância para o universo exterior a ele, já que as leis que regem o mundo moderno são fundamentadas no materialismo. O herói está isento de suas armas (forças para agir) e, no entanto, isto não o impede de transcendentalizar a sua alma.

Ao depreender as nuances do texto, percebemos que, quando a personagem menciona que não vê a orquestra e que o som da música é estridente, ele está fazendo menção ao vazio que sente por estar sozinho. O som da orquestra às vezes é denso, rígido e estridente. Cada compasso da música é como a imagem de uma marcha que segue uma dada sequência que, por vezes, pode ser lenta ou ligeira. Essa marcha pode ser vista como uma metáfora da vida do herói, que tem começo, meio e fim. A história é contada na voz de um narrador personagem ou narrador protagonista, como propõe Friedman (*apud* CHIAPPINI, 1994), uma vez que ele narra somente suas percepções e pensamentos. Vejamos:

Não vejo a orquestra. Acima das cabeças que se movem na sombra, um jato de luz fosca revela pedaços do homem gordo e do piano, envolve tudo em azulada fumaça. Os braços avançam para o teclado e o corpo se mistura à rajada fluida, sacode-se volumoso, nevoento, escorrendo no foco leitoso a sua melodia estranha. (RAMOS, 1957, p. 73).

Neste trecho, podemos visualizar vultos que se movem na escuridão da noite. Tem-se,

então, a imagem de um raio de “luz fosca”. Normalmente, a luz serve para iluminar, clarear algo. Porém, a luz é fosca; é como uma luz que vem para iluminar um disfarce que, no caso do conto em análise, não nos dá a imagem de um homem como um todo, mas de suas partes. Todo esse cenário está envolvido por uma “azulada fumaça”. Como sabemos a cor do céu é azul e da fumaça é cinza, fato que contrasta o dia e a noite, o céu e o inferno, o claro e o escuro. Tais elementos contribuem para que as personagens ali presentes sejam vistas como vultos. A figura disfarçada é gorda e não dá para distingui-la. Além disso, avança os seus braços para o piano, desliza os dedos sobre ele e, em seguida, se sacode. Logo, essa melodia é estranha e soa em tom rouco e profundo, configurando um ambiente carregado.

Como vimos não há uma noção precisa de um corpo, mas de suas partes. A imagem que se tem dessas partes é de algo iluminado por um foco de luz azulado, como se o enredo ali encenado compusesse uma peça teatral que precisa de refletores para realçar os elementos mais relevantes para que esse teatro realmente aconteça. São fragmentos alinhavados pela personagem. É como se a ausência de um corpo às mãos fosse suprida pelo piano, como se estivessem unidos pela sonoridade da música que toca com o martelar dos dedos dessas partes. Fundiu-se homem e natureza criada (o piano). Por intermédio dessa fusão, a personagem nos informa que o piano precisa de mãos que o faça tocar, de que o tempo de sua vida soa como uma canção e cabe a ele saber ouvi-la para apreciar da melhor forma possível esta orquestra que toca aos seus ouvidos.

A personagem diz: “Nova garrafa some-se a um canto da mesa, também vazia e sem rótulo” (RAMOS, 1957, p. 73). Essa citação parece representar uma cena típica de alguém que se encontra num bar tomando bebida alcoólica, o que leva a personagem a um estado de embriaguez. O que causa estranhamento na cena é que quando a personagem fala: “Nova garrafa”, fica claro que ela já tomou alguma bebida, mas, além da garrafa sumir de repente, ela é “vazia e sem rótulo”. Quanto a estes aspectos, podemos pressupor pela ausência de rótulo que a garrafa pode ter sido supostamente muito manuseada, mas também revela toda a falta de identidade e a própria inconsistência da personagem. A cada gole dessa bebida, a visão da personagem se multiplica: vê as curvas de vários rostos magros, cujos cabelos têm um aspecto pesado e carregado e, ainda mais, temos a cena em que a personagem escuta pessoas, além de pálidas, vomitando.

Noutra passagem, Carlos volta a falar do homem gordo: “[...] As molas do homem gordo martelam o seu vazio” (p. 74). Neste caso, as “molas” representam as mãos do homem sobre o piano e, como se percebe, o som do “martelar” é tão dolorido a ponto de machucar a alma da personagem que, em estado de extrema embriaguez, não consegue se levantar. Veja:

As pernas estão dormindo. Gostaria de movê-las, mas a dança vai longe, perco-me em lembranças rápidas e confusas. Uma notícia de jornal, a voz fraca ao telefone, que não se pode fazer nítida, nem clara, fugiu a caminho do impossível. O copo gelado fez-se quase irreal. No entanto as pernas estão mortas, a boca amarga, o piano sempre mais distante, mais rouco. Meus dedos se estiram na imensa pista redonda, tamborilam desgovernados, encolhem-se frios. Quantas já se foram? O garçom deu a resposta, que não ouvi, pois a orquestra mudou o rumo, agora navega tranquila. (RAMOS, 1957, p. 74)

A passagem acima descrita se dá, aparentemente, pelo fato de Carlos não conseguir movimentar as suas pernas, mesmo que queira. Por isso, ele se perde em divagações ao lembrar-se de coisas que antes fazia com tanta estima: como ler uma notícia de jornal, falar ao telefone, e outros. Tais memórias resultam numa sensibilidade imprevista a ponto de despertá-lo “lembranças vagas e confusas”.

A sonoridade dentro do texto pode ser observada pelo som do piano, metáfora do tempo vivenciado pela personagem, soa numa cadência cada vez mais lenta, em tom rouco e distante. Causa-nos certo estranhamento frases soltas como: “Meus dedos se estiram na imensa pista redonda” (RAMOS, 1957, p. 74). Tal fato nos leva a contrapor a pequenez do homem frente a imensidão do mundo e, também, nos dá a impressão de que o sujeito estaria com os pés descalços. Mais adiante ocorre o inverso, vejamos: “Vou incerto, carrego nos sapatos, ainda inteiro, o peso de vários degraus” (RAMOS, 1957, p. 77). Acreditamos que o peso atribuído aos sapatos poderia simbolizar a dureza e o sentimento de solidão da personagem.

Logo depois, a cena que se tem da personagem é a de uma simples conversa que se passa num bar. A personagem está só e, portanto, não há pessoas com quem possa dialogar. Ele sente uma mão tocar-lhe os braços e dizer: “–Vamos?” (RAMOS, 1957, p. 76). Porém, a personagem não consegue se levantar e se prende em si mesmo numa busca que seria sem esperança: “Para onde?” (p. 76). Ele escuta choros e vozes que se misturam que, por sua vez, pode ser tomado no plano das relações inconscientes, subjetivas. Por um instante, ele vê uma mulher chorando a um canto, mas ela foge. A personagem está só no mundo e, ao mesmo tempo, não consegue distinguir de onde vêm tantas vozes; não sabe o que fazer e que direção tomar. E mais: “[...] Realmente eu não podia responder, nem dançar no meio da gente nebulosa – não tinha culpa de que fosse incapaz de atravessar a cortina cerrada, feita de gestos, figuras e sons desgarrados” (RAMOS, 1957, p. 77). A personagem não tem as respostas que tanto procura.

Além disso, a cortina que ele deseja atravessar é cerrada e feita de gestos. Detrás das cortinas está tudo aquilo que ele vê como vultos: as figuras e os sons dispersos. As cortinas lembram um teatro. Quando o teatro começa, as cortinas se abrem. A personagem parece querer avançar para dentro desse teatro e abrir as cortinas, mas ele não consegue porque para isso teria que transcender para outro plano: o real. As suas pernas não o possibilitam ir até lá, mas isso não o impede de escutar o choro, os risos e as vozes das personagens que fazem parte desse teatro. Ele vê

O sorriso estranho, depois o aceno que apontou o cartaz próximo, no oitão do teatro. (...) Afasto-me sem ler o resto, ainda vejo pedaços de roupa escura, um nicho onde repousam formas de gesso. A calçada se quebra, apaga a estátua, o esboço do violinista. (p. 79).

O sorriso das pessoas que ele vê não é natural, explosivo, é estranho. Quem acena para ele é alguém que está no cartaz e não alguém real, vistos pelo oitão do teatro. Ou seja, há algo que separa a personagem do que está sendo encenado. Ele se afasta, vê o que teria sobrado daquele espetáculo, que seriam “pedaços de roupa escura” – a cor das roupas intensifica a representação da escuridão que se encontra a personagem. Em seguida, o narrador parece querer romper com todo o cenário até então desenhado, porque o dia está chegando e, portanto, a “Viagem Noturna” terminaria ali, mas isso acaba não se concretizando, ou seja, não há uma conclusão, não há uma luz, não há um fim da viagem.

Caminhando para o desfecho, Carlos retoma a imagem do homem da gola suja: “A barba rala surgira de um lugar impreciso, entrava na gola suja do paletó esgarçado” (RAMOS, 1957, p. 78). Como se pode ver, este sujeito descrito pelo narrador está com a barba rala, com a gola da camisa suja e com o paletó “esgarçado” (arranhado, dilacerado). Neste caso, a sujeira da gola da camisa pode ser notada como o que há de ruim nas pessoas que se escondem por detrás de uma roupa, portanto, de uma imagem, como se o “vestir” as transformasse em outra pessoa. Neste caso, o paletó esgarçado pode representar o indivíduo no seu estado mais deprimente possível, como se ele não passasse de uma mera figura que passa a existir dentro da narrativa para contrapor e/ou ilustrar as deficiências humanas.

Além das questões acima apresentadas, ressaltamos o saudosismo do herói: “[...] A barba grisalha ficou para trás, mais atrás ainda o mar, os navios ancorados na baía, o rastro dos que se foram” (RAMOS, 1957, p. 80). Quando a personagem se lembra de alguém com a barba grisalha, acreditamos que seja um ente querido que ele tenha perdido e, quando fala do mar e dos navios, temos, então, a imagem de todas as aventuras e viagens que ele vivenciou e, enfim, a lembrança de tudo aquilo que com o tempo se perdeu.

No que tange aos marcadores temporais, o tempo narrado dentro do conto é psicológico, uma vez que tudo ocorre na mente da personagem. Vale a pena frisar que o tempo aqui delineado pode ser comparado ao som da orquestra, de modo que tudo acontece de acordo com o compasso da música. Quando a personagem fala “[...] A noite fechou-se.” (p. 78), o narrador anuncia o fechamento de um ciclo e o início de outro. Ou seja, a noite termina e logo surge o amanhecer do dia. Se fosse para definirmos o tempo na narrativa, poderíamos dizer que a duração é de uma noite, mas pela configuração geral do conto não cabe aqui este tipo de conjectura, pois o tempo da personagem é outro. Um dos poucos indicativos de tempo cronológico é quando o narrador diz: “Naquele fim de tarde” (p. 83). Mas mesmo neste caso não dá para saber qual fim de tarde seria.

No que concerne ao espaço, no plano do sonho, tudo parece acontecer numa situação típica em que o sujeito se encontra num bar, conversa com várias pessoas, sai para a rua onde se vê sozinho e volta para casa. Porém, todo este cenário criado por Ricardo Ramos, é somente um pano de fundo para o desenvolvimento da narrativa, o que se justifica até mesmo pelo título do conto. Desse modo, a viagem feita pela personagem é psicológica e, por isso, ele quer se levantar, mas, não consegue, o que não o impede de transcendentalizar para o plano do (im)possível. Ele não sabe para onde ir e que rumo tomar, mas embriaga-se em suas próprias amarguras e no sentimento de estar só. Tudo no conto é fragmentado, as imagens, o som da orquestra, os vultos. Portanto, não há uma noção precisa de tempo-espaço.

Tomando para um plano geral, acreditamos que nada na narrativa é palpável, pois até mesmo a garrafa é vazia e sem rótulo. Outra coisa que pode ser elencada é que as pessoas visualizadas pela personagem são vultos, até mesmo a mulher descrita no conto, pois Carlos vê a imagem embaçada de uma mulher, vai atrás dela e ela foge. Tudo é fragmentado, de pessoas temos as suas formas; do violinista temos o esboço; os azulejos estão repartidos e a calçada está quebrada, ou seja, nada é real, tudo o que ele vê são vultos.

Dessa maneira, podemos dizer que no conto “Viagem Noturna” o objeto representado seria uma suposta “viagem” que a personagem faz. Porém, ao se depreender as nuances do texto, percebemos que o trabalho estético de Ricardo Ramos nos faz compartilhar de uma experiência que se passa entre o presumível, o provável e o sonho. A função do texto ficcional produzido por Ricardo Ramos é, justamente, de fazer com que venhamos a refletir sobre nós mesmos e compartilhar de experiências fragmentadas do universo humano. Sendo assim, essa experiência parte de um plano particular e adquire *status* de universalidade por intermédio da literatura.

Do mesmo modo, vimos que a ausência de um sobrenome para Carlos contribui para

que ele possa ser visto não só como herói fracassado, mas também como sujeito isento de uma origem, de uma marca, como se ele fosse alguém sem história, sem família, sem ninguém. A problemática do herói é a sua impotência de sair de onde está e ir ao encontro de pessoas, o que lhe causa a sensação de fracasso frente o que lhe é externo. O movimento dentro do conto é possível graças ao sonho. As memórias da personagem são corpo e vida na narrativa.

Por fim, o conto “Viagem Noturna” é marcado pela artificialidade das relações humanas, pois a ausência do outro faz com que a personagem principal crie a ilusão de que o outro estaria ali presente e, não só, torna possível a viagem que Carlos faz durante a noite. Entre o presumível e o sonho estão os diversos elementos presentes na narrativa, de modo que a tragicidade do conto se dá na relação do sujeito com seus conflitos íntimos e sociais.

### 3.4 - “Agreste” e os vazios da vida moderna

As reflexões que norteiam nosso *corpus* de estudo nos induzem a pensar em “Agreste” como texto que prima pela exposição da rotina do adolescente Lula, um sujeito reprimido e tímido que se encontra em período de férias escolares.

Antes de nos debruçarmos sobre o conto em análise, frisamos que D'Elia (1957) em artigo publicado no **Correio Paulistano**, trata “Agreste” como uma “noveleta” por ser a história mais extensa de **Terno de Reis**. O crítico lamenta “que ela não se tivesse encomprido em romance”. D'Elia, ao se referir ao conto “Agreste”, usa o termo “pesadelesca”, dando ênfase à imagem que o pequeno Lula tinha de seu professor Irmão Pedro e do primo Everaldo.

Do contrário, para Silveira (1957), em artigo publicado no **Diário de São Paulo**, a extensão é vista como ponto fraco da narrativa, já que, segundo o crítico, Ricardo Ramos se “alonga em demasia”.

Para discutirmos sobre “Agreste”, de Ricardo Ramos, nos ancoramos em Bradbury & McFarlane (1999), a fim de observarmos o texto literário como “uma viagem à complexidade da consciência, instintiva e estética, bem como um documento realista de uma vida e uma sociedade” (p. 328).

O termo “Agreste” nos remete ao primitivo, rústico ou inculto – qualidades inerentes ao ser humano. Essa característica no texto ficcional de Ricardo Ramos é apontada por Medeiros (1957) em artigo publicado na **Tribuna da Imprensa**, ao afirmar que o ficcionista

se preocupa em descrever o povo simples e rústico do nordeste brasileiro.

No texto em análise, a personagem Luís (apelidado de Lula) é a personagem principal. Já com relação às personagens secundárias temos: Zeca, Tia Nena, Irmão Pedro (professor de geografia), Everaldo (primo de Lula), Manfredo, Marta e Avô. Tais informações são relevantes para compreendermos as nuances presentes na narrativa, que serão apreendidas a seguir.

O que nos chama a atenção logo na abertura do conto é a foto de Lula sozinho na porta de sua casa olhando para o horizonte. Cabe-nos lembrar, de início, que a criação de imagens como se fossem fotografias é uma particularidade própria do estilo de Ricardo Ramos. As tintas que pintam estas imagens são palavras e, assim, a arte enquanto representação do real ganha vida e movimento por intermédio do discurso narrado:

Era uma gritaria forte. Cobria o muro, atravessava as paredes da casa, chegava inteira aos meus ouvidos, contínua, chamando. Uma pausa curta surgia a intervalos. E o ruído solto prosseguia, enchendo o quintal, a sala, coando-se pelo corredor, ganhando a rua, em alarido constante.  
– Porque não vai brincar, meu filho?  
Tia Nena descobrira-me a um canto, apagado e mudo, ouvindo os rumores do beco. (RAMOS, 1957, p. 109)

A vida convida, mas o herói não atende. O grito é um som agudo e elevado que pode expressar chamado, alegria, clamor, berro ou tristeza. Assim como esse eco pode ser um grito que vem de longe, também pode ser um grito oriundo da própria consciência da personagem, já que ele está triste, isolado a um canto da casa e, ainda, “apagado e mudo”. O verbo “apagar” nos dá o sentido de que a existência de Lula no mundo pudesse ser excluída. A mudez da personagem metaforiza o silêncio da sua própria alma, como forma de se isolar no/do mundo. O herói é alguém reprimido, impotente para lutar contra o que lhe foi imposto, o que justifica a sua busca pelo encontro do seu verdadeiro “eu”.

Zeca chama Lula para brincar, mas ele não quer e novamente se isola. A tristeza da personagem é ainda mais frisada pela seguinte passagem: “A noite avançava dos lados do quartel, entre os coqueiros distantes, que perfilados guardavam a lagoa soturna” (RAMOS, 1957, p. 109). Neste caso, temos o encerramento de um quadro (o dia) e a abertura de outro (a noite). Os coqueiros não estão próximos, estão distantes e alinhados, pois vigiam a lagoa que é sombria (escondida) e triste (só), assim como a personagem que está isolado a um canto. Desse modo, percebemos que natureza e homem compartilham de um mesmo estado de solidão. Mais adiante, numa cena aparentemente banal, a personagem, sozinha em sua casa, começa a montar quadros de sua rotina dentro e fora da escola. Vejamos:

Esforcei-me por afastar do pensamento a figura ameaçadora do professor, as brincadeiras de meu primo, que me exasperavam e não tinham fim. (...) Arrelia-va-me pelos cantos do recreio, distanciava-me dos jogos, e quando menos esperava surgiam os ombros, as mãos vermelhas, o dente de ouro nos lábios grossos. Por que não se convencia? Esgueirava-me, pensando numa forma de resolver tudo aquilo, acabar com a humilhação risonha, insuportável. Mas o pudor me tolhia os passos, impedia nova explicação, talvez um desacerto maior. (RAMOS, 1957, p. 110 - 1)

Observamos, neste caso, que Lula visualiza flashes de situações indesejáveis vivenciadas no tempo passado. Lula procura se afastar das lembranças que o atormentam, mas elas voltam e se fazem presentes. As memórias da personagem são corpo e vida no texto literário, propiciando movimento entre um e outro tempo-espço. O presente depende de um passado para se entrelaçar e constituir. Já o futuro é algo incerto, sem grandes expectativas para a personagem.

Outra observação que podemos fazer é a imagem que Lula tem do professor: a de uma figura ameaçadora. Acreditamos que essa forma com que Ricardo Ramos arquitetou o seu texto consiste numa maneira de representar um sistema escolar em que não se reconhecia a infância da criança<sup>7</sup>, já que ela era vista como adulto em miniatura. As diversas fases da criança passam a ser devidamente reconhecidas no final do sec. XIX – período que se começa a integrar conhecimentos na área da sociologia, psicologia, medicina, dentre outros, a fim de assegurarem direitos e deveres aos genitores, bem como a responsabilidade de zelar pelo seu bem-estar. Lembramos ainda que **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos (1957) se situa entre 1956-1961, época que o Brasil era governado pelo médico e militar Juscelino Kubitschek<sup>8</sup>, cujo sistema político se encontrava num período pós-guerra, fato que influenciaria na forma de governar o país por uma ótica militar e, conseqüentemente, de pensar a infância.

Voltando ao texto ficcional em análise, cabe-nos destacar que geralmente o recreio é uma situação prazerosa para as crianças, mas, para Lula é um momento tenso, pois ele teme qualquer aproximação com Everaldo, visualizado no conto por suas mãos vermelhas e um dente de ouro. Nesse caso, a cor das mãos do primo pode representar o temor/medo de Lula ao se deparar com o sujeito, já que Lula não consegue encarar seus problemas de frente, o que o leva a um estado de irritação e isolamento dentro da escola. Lula procura uma saída para sua condição “agreste”, mas não encontra porque não consegue se libertar dessa situação que tanto o atormenta.

---

<sup>7</sup> CORDEIRO, Sandro da Silva. **Descortinando o conceito de infância na História:** do passado à contemporaneidade. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. (s.d.)

<sup>8</sup> SILVA, José de Carvalho e. **História do Brasil.** São Paulo: Símbolo S.A. Indústrias Gráficas. Vol. 3. (s.d.)

De outra perspectiva de análise, nos consideramos cientes de que a narrativa se passa no plano do verossímil e de que os fatos analisados também devem ser observados à luz da maturidade emocional de Lula, que se encontrava em plena adolescência. Porém, acreditamos que o professor a quem Lula esteja se referindo seja Irmão Pedro, lembrado como alguém rígido na sala de aula:

Entretanto não conseguia visualizar Irmão Pedro, recompor as duras feições de Everaldo. Eles continuavam ameaça; mas ameaça fundida em um só bloco, sem contornos, imediata. Eu não podia vê-la, apenas sentia a sua proximidade. (RAMOS, 1957, p. 114-5)

Dessa forma, a personagem tenta visualizar as pessoas que conhece na escola, mas essas lembranças, como peças de um quebra cabeça, estão dispersas e difíceis de montar. Assim como são os blocos que sustentam a arquitetura de uma casa, é o tempo passado da personagem que o propicia a reconstituição dessas imagens (memórias) – eixos responsáveis por seu atual estado traumático. A identidade do herói é o que o torna cidadão dentro da sociedade em que vive, mas ele é um herói sem Deus e o seu fracasso é a sua impotência frente aos diversos desafios a que é submetido.

Além das nuances acima apresentadas, destacamos que a imagem de Irmão Pedro nos é exposta por meio do olhar de um adolescente como alguém rígido e autoritário. Há, neste caso, uma inversão de valores, o que pode ser facilmente notado pelo deslocamento de *status* entre educador-aluno. Ou seja, no conto em análise a figura central dentro da sala de aula é o aluno e não o educador.

Acreditamos que tais nuances expostas dentro do conto ocorrem pelo compromisso de Ricardo Ramos com o social, já que nessa época não era tão comum pensar na interação professor-aluno, preocupação que se apresenta na história da educação um pouco mais tarde. Tal inversão de valores só é possível por intermédio do trabalho estético do ficcionista, na elevação do baixo (aluno) para o alto e do alto (Everaldo) para o baixo. Essa questão põe em evidência uma preocupação recorrente dentro da literatura, em especial a moderna ficção brasileira: a luta de classes ou de poder. Vale a pena conferir a seguinte passagem em que o narrador personagem, por intermédio de suas lembranças, busca captar ruídos e sons de um passado não muito distante,

Se houvesse luz poderia voltar ao livro, reatar aqueles pedaços de viagem, distanciar-me na aventura. Mas tia Nena embalava-me de leve, os olhos fechados. E noite baixa, mergulhei na treva, procurando captar ruídos, identificá-los, uma canção de roda ergueu-se débil, ficou brincando no ar. A carroceria gasta de um veículo trepidou no calçamento. O ranger seco,

pausado, era a rede em seus armadores. (RAMOS, 1957, p. 113)

Nesse momento, o narrador-personagem se utiliza da palavra “luz”, seguida da palavra “livro”. A primeira se refere ao tempo que ficou para trás e jamais voltará e a segunda às memórias que ficaram de tais momentos que, conseguindo ele montar os quadros, teria então um livro de sua vida. Ele tenta juntar lembranças e reatar laços, como se fossem pedaços. Quando o narrador-personagem diz: “mergulhei na treva” ele pode estar frisando tanto a escuridão da noite quanto que após fazer um minucioso exame de consciência, buscou montar os quadros dispersos de sua vida a fim de identificar o ruído produzido por aquelas memórias. Mais adiante, podemos ver que a personagem escuta uma canção de roda e que este som é fraco e distante. Normalmente, as brincadeiras de roda são vividas em momentos bons de nossa vida e, por isso, essas lembranças dispersas ficam vagando no ar.

No plano simbólico da linguagem podemos visualizar a importância dada à leitura pela voz do narrador, dessa viagem que se faz dentro da literatura, buscando reatar fragmentos de experiências que nos proporcionam o prazer estético. A viagem que a personagem faz ao mundo do sonho é visualizada pelo fechar os olhos, momento que Lula dorme e “mergulha nas trevas”, procurando captar ruídos, sons, a canção de roda que ficaria em sua mente, o ruído seco da carroceria na calçada que serviria de descanso para seus benfeitores.

“Agreste” é um conto marcado pela verossimilhança. Cada ciclo que se fecha na vida da personagem é um quadro que se pinta em suas memórias. Numa certa manhã, Lula acorda com o chiar da porta, instante que seu avô entra e o arruma para ir fazer a matrícula do estudante na escola: “[...] Meu avô desmanchou-me o cabelo num gesto rápido, esfregou-me o rosto com as costas da mão, foi botar o paletó no cabide”. (RAMOS, 1957, p. 113). O cotidiano do herói começa a ensiná-lo que para viver no mundo é preciso que venhamos a vestir a nossa máscara exterior, de que é preciso andar uniformizado, arrumado como se fosse um “boneco”, para que os outros nos reconheçam como indivíduos. Os dias passam e o encerramento de mais um ciclo na vida da personagem é anunciado por:

[...] O relógio de pêndulo arranhava a noite cheia de grilo. Tudo se confundia, restavam duas figuras imóveis, sob os oitizeiros de um pátio. Não lhes distinguia os rostos, mas sabia onde estavam, sabia que me esperavam. Uma negra, outra vermelha. De início afastadas, a seguir juntas, confundidas. Essa inquietante associação se persistiu, violenta, depois anuviada, até que o sono espalhou muitas sombras no telhado, escureceu as paredes caídas e fechou as malhas da rede. (RAMOS, 1957, p. 115-6)

Primeiramente, o verbo arranhar tem um significado negativo, que seria ferir um corpo de leve. Porém, o que se fere, neste caso, é a noite. Consideramos a noite como uma metáfora

da alma da personagem, de que a sua tristeza fosse como uma ferida e o tempo seria esse objeto cortante que arranha e machuca a alma humana. E mais, a personagem olhava para o horizonte e visualizava rostos, um vermelho e outro negro, como se fossem pintados de tinta na sua imaginação. Lula não sabia quais rostos eram ou onde estava, a única coisa que sabia é que estes rostos o esperavam. Eles se juntam como se fossem um só, se mesclam, confusos, como se estivessem fundidos e, ao mesmo tempo, distantes. Logo, as sombras se espalham, escurecem as paredes, a personagem dorme quando o sono lhe toma conta.

O discurso de Ricardo Ramos é tomado pela busca em humanizar os seus leitores por intermédio da arte. Tal perspectiva nos é clara na seguinte passagem: “Fizemos o possível, mas perdemos. Os dois pretinhos jogavam bem, à vontade. E venceram novamente, duas, três vezes.” (RAMOS, 1957, p. 116). Nesta cena, Lula e seu amigo Zeca vão jogar botão no beco do vizinho, onde encontram pessoas para brincar. No jogo, quem vence são “os dois pretinhos” (p. 116). Esse dado esteticamente trabalhado faz com que haja uma elevação das personagens de cor negra, demonstrando, por intermédio da história, que a vida é como um jogo de tabuleiro em que a cada lance podemos ganhar ou perder, pois tudo depende da nossa persistência. A passagem da infância para a adolescência de Lula é marcada por:

Um ano, dois, as cartas, um retrato e o isolamento se atenuara. As lembranças pouco a pouco esmaeciam, no mesmo quadro iam desbotando a casa, meus pais, as irmãs pequenas. Tia Nena velava cuidadosa. Amigos novos, meu avô. [...] Cartas, notícias, doenças. [...] D. Eulália repetia D. Marieta, que repetia alguma outra senhora de nossas relações, amizadas velhas da família inteira. (RAMOS, 1957, p. 120-1)

Neste caso, o narrador-personagem começa a montar quadros de sua vida passada, pois ele não sabia ao certo quanto tempo teria passado. A única certeza que tinha era de que algumas pessoas que partiram deixaram saudades e um vazio difícil de preencher. No plano significativo, o verbo “desbotar” diz respeito às memórias da personagem, pois, com o passar dos anos, ele passa a viver um período em que tudo vai se desmantelando e perdendo o sentido. O mundo repleto de cores que a personagem tanto imaginava vai se descolorindo. O tempo passa e é preciso que Lula encare sua relação com o professor. Na citação supracitada também percebemos a transmissão de valores culturais, sociais, de hábitos e informações de uma geração para outra por intermédio da língua, de forma que um discurso reproduz o outro e assim sucessivamente.

“Agreste” é uma história contada na voz de um narrador-personagem: “Fui andando sem vontade, parei” (RAMOS, 1957, p. 110). Caracterizamos a narrativa como psicológica, já

que o discurso ocorre na primeira pessoa do singular. No que tange ao tempo narrado, frisamos a seguinte passagem: “Era uma gritaria forte” (RAMOS, 1957, p. 109). Neste caso, o “era” é um verbo conjugado no pretérito imperfeito do indicativo que expressa um passado inacabado. Há momentos que percebemos as vozes das demais personagens:

- Boa tarde, D. Eulália.
- Boa tarde, meu filho. Estudando muito?
- Ainda estou de férias,
- Ah!... (RAMOS, 1957, p. 117)

E mais adiante: “*Teus olhos são negros, negros / como as noites de luar...*” (RAMOS, 1957, p. 115, grifos do autor). Esses dois versos fazem parte do poema “Dama Negra”, de Castro Alves. Notamos que Ricardo Ramos apreende elementos não só do seu cotidiano, como também das artes em geral, a fim de dar primor ao seu fazer poético. É constante a tentativa de a personagem montar quadros que reconstituam fragmentos de sua vida passada, constituindo a poética da lembrança:

Já me acostumara. No princípio a ausência pesou, com sua enorme carga de saudade. Um ano, dois, as cartas, um retrato, e o isolamento se atenuara. As lembranças pouco a pouco esmaeciam, no mesmo quadro iam desbotando a casa, meus pais, as irmãs pequenas. Tia Nena velava cuidadosa. (RAMOS, 1957, pp. 120-1)

Nessa parte, notamos que, com o passar dos anos, a personagem começa a perder pessoas que ama, deixando-lhe um sentimento de tristeza e melancolia. O tempo passa e ficam os porta-retratos que também desbotam, assim como a cor da casa que ele um dia morou e os objetos que a enfeitavam. A personagem deixa de ser uma criança e passa a ser um adolescente que estuda na série 2º Ano B.

No que tange ao *status* social da personagem Lula, acreditamos que ele tenha certa condição financeira porque sua família tem empregada em casa e não é qualquer família que pode manter gastos com funcionários. Veja a fala da dona da casa: “-Vá buscar o pão, ouviu? / A empregada saiu abanando a cabeça...” (p. 126).

O ensino a que Lula foi submetido pode ser tomado como tradicional, já que ele estuda num colégio de padres e tem o hábito de frequentar lugares religiosos. Veja o momento que ele vai à Catedral: “(...) Pouco à vontade na roupa engomada, via o esgarçado cortejo de fiéis que surgia na esquina, avançava pelas calçadas da praça e vencia lento a escadaria da igreja” (RAMOS, 1957, p. 130). Essa cena representa a saída de pessoas no momento que acaba uma missa, pois em breve começará outra para quem não assistiu à primeira. Nesse instante entra Lula, pois pretende participar do culto que se inicia.

Mais adiante, veremos que, apesar de Lula ter problemas com Everaldo, demonstra respeito pelo ambiente escolar e se mostra ansioso em retornar às aulas: “[...] Na véspera eu notara que ele tomava o meu nervoso pela alegria das aulas, sempre bem-vinda” (RAMOS, 1957, p. 127). A ida de Lula à escola é marcada pela seguinte passagem: “[...] O tinir da campainha, o porteiro solícito, e entramos numa pequena sala, onde reví mapas, sofás, um retrato de Pio XI, os quadros de formatura.” (p.127). Acreditamos que a presença do retrato do Papa Pio XI simboliza a religiosidade dentro do universo escolar, uma vez que o Papa é visto como homem santo. Mais adiante, temos a voz do narrador personagem ao exclamar: “–Não. Ouço missa no livramento. Mas hoje acordei tarde. Uma vez na vida tenho que vir à Catedral” (p. 131). Observe a passagem que Lula está na missa:

Manfredo puxou um livro do bolso, pôs-se a folheá-lo, grave, solene como o volume de capa negra e frisos dourados. Compus uma atitude séria, procurando evitar as ilustrações do missal, acompanhei até o sexto episódio a via-sacra, em quadros pendurados nas colunas. (RAMOS, 1957, p. 132-3)

Na citação acima destacada temos uma cena verossímil a um ritual religioso, cujas personagens Lula e Manfredo se sentam a um banco localizado nos fundos da igreja. Manfredo pega seu livro de bolso, que acreditamos que seja uma bíblia. Lula usa o missal (livro que contém rezas) para acompanhar a cerimônia. Quando a personagem fala em quadros pensamos nas diferentes experiências proporcionadas pelo universo mítico, pois as colunas que sustentam a igreja é o livro sagrado e a fé religiosa.

Assim como há toda uma mescla de elementos tradicionais e inovadores dentro do conto, também há uma busca de Ricardo Ramos em utilizar aspirações que reflitam os movimentos da época, tais como a apreensão de canções do folclore brasileiro. Vejamos:

[...] O belga espanava alpiste para os lados. Minha garganta se apertou, não dei uma palavra. Meu avô pôs-se a cantarolar uma cantiga, talvez de reisado:

*Mandei fazer  
um buquê pra minha amada  
mas sendo ele  
da bonita disfarçada...*

O sabiá esvoaçava, arranhando a gaiola com as asas molhadas. Caminhei sem rumo, fui ao tanque. Meu avô cantou mais alto:

*... com o brilho da  
estrela matutina,  
adeus menina  
linda flor da madrugada*

(...)

*Adeus menina  
linda flor da madrugada.* (RAMOS, 1957, p. 149-150, grifos do autor)

Primeiramente, ressaltamos que “belga” é um pássaro canário e “alpisto” comida para pássaros. Temos desse modo, a imagem do pássaro que espanava alimento para os lados. Lula fica quieto e seu avô põe-se a cantarolar cantigas de reis. Após o primeiro verso observamos outra cena do canário – elemento presente na narrativa para dar mais visibilidade ao canto da personagem Avô. Como vimos quem canta em tom alto é o Avô de Lula, dando a entender que as cantigas dele soavam tão bonitas quanto às de um pássaro canário. Consideramos que os versos cantados pela personagem Avô fazem parte da música “Flor da Madrugada”, de Almir Rouche:

Mandei fazer um bouquet pra minha amada  
mas sendo ele da bonita disfarçada  
com o brilho da estrela matutina,  
A Deus menina linda flor da madrugada.  
Mandei fazer um bouquet pra minha amada  
mas sendo ele da bonita disfarçada  
com o brilho da estrela matutina,  
A Deus menina linda flor da madrugada<sup>9</sup>.

Com base no que foi dito acima, percebemos a influência de elementos da cultura popular como o samba e o carnaval no texto literário de Ricardo Ramos, a fim de provar que a partir de um texto é possível construir outros, pois tudo depende da perspectiva abordada pelo escritor e da sua criatividade.

Curiosamente, numa das passagens da narrativa, há um momento em que os alunos se encontram dentro da sala de aula e o professor pergunta quais seriam os ancoradouros do litoral norte. Os estudantes acertam três, que são “–Litoral, Mata, Sertão” (RAMOS, 1957, p. 146), mas se esquecem de um dos ancoradouros, cuja resposta foi dada pelo professor. Veja:

– Não é possível... Eu ensinei, cansei de ensinar. Todo mundo esqueceu?  
Falta o Agreste, cabeças de vento! Agreste, zona intermediária, entre o sertão e a faixa da mata. Zona arenosa, de vegetação escassa. Não se lembram?  
Agreste, que é sinônimo de áspero, silvestre, rústico...  
Fez uma pausa, tomou a caderneta, e completou baixo:  
– Agrestes, meio selvagens... como vocês. (RAMOS, 1957, p. 147)

Tomando por base o título do conto em análise: “Agreste”, acreditamos que a resposta do professor aos alunos nos permite fazer as seguintes leituras: a geográfica – por aludir à

---

<sup>9</sup> Informações obtidas no site: <http://www.vagalume.com.br/almir-rouche/linda-flor-da-madrugada.html>. Acessado em: 07-01-2012.

Zona do Nordeste Brasileiro, cujo solo é semi-árido e pedregoso; a subjetiva – porque este termo lembra o inculto, não-delicado, áspero ou primitivo.

Considerando as reflexões supracitadas, somos induzidos a pensar na rusticidade da alma e nas imperfeições do ser humano. No plano existencialista, frisamos que o ser humano é como um metal precioso que precisa ser polido, lapidado, de que é preciso moldá-lo para que saia do “forno” já crescido, formado, dono de si e de sua própria vida. Caso contrário, ele continuará ali, rústico, teimoso, inculto, à espera que um dia sua vida possa mudar do dia para a noite, como se tudo dependesse da sorte (a evolução do mundo, a elevação de *status*, o crescimento da economia, etc.), do ser humano em si mesmo, à espera de um milagre divino. Veja: “Tudo mudava. O mundo se dividia em pessoas comuns e pessoas agrestes” (p. 150). Neste trecho, o verbo mudar pode representar transformação, já o verbo dividir impõe distinção entre a pessoa comum (que pode ser comparada a uma pedra comum e, portanto, já “madura”) e a pessoa agreste (que seria como uma pedra preciosa, valiosa como um rubi, uma vez que a região agreste pode ser seca, cheia de pedras, mas que possui riquezas). Desse modo, a pessoa agreste pode parecer seca, teimosa, mas se ela tem sabedoria e valores a cultivar, ela tem valor. Lula precisa se libertar de sua condição “agreste” para enfrentar o perigo: sua relação com Irmão Pedro. E assim a figura do herói vai se constituindo. No processo (o jogo) vai acontecendo pequenos detalhes que vão compondo o herói no seu processo. A relação com Everaldo será o desfecho para que ele administre sua relação com o professor.

Tomando o texto ficcional do escritor enquanto forma de representação de culturas e valores sociais, frisamos a presença de um costume bastante presente na literatura: o hábito de escrever cartas românticas para quem se ama. Everaldo pede a Lula que escreva uma carta de amor para sua noiva, pois estava com saudades dela. Vejamos (voz Everaldo): “–Queria que você escrevesse uma carta” (p. 141) e, mais adiante: “Molhei a pena, datei, suspendi a caneta” (p. 142). Nesta segunda citação, vemos que Lula molha a pena na tinta e escreve a carta que Everaldo tanto queria e, ainda,

Comecei a escrever, arredondando a letra. Usei uma intimidade apaixonada, misturando respeito, pronomes e trechos de certo volume encardido. Não consultei meu primo, que não valia o trabalho. Somente no fim deu-me os pronomes para as lembranças do estilo. Pedi o caderno, treinei numa folha a assinatura desenhada, joguei-a finalmente. E li para ele, esperando o efeito.  
– Está de amargar, velho! (RAMOS, 1957, p. 142-3)

Mais uma vez, percebe-se a importância dada à personagem Lula (aluno), a ponto de

ele escrever uma carta de amor como favor a Everaldo. Inverteram-se os papéis, modificou-se a estrutura. O romântico e poeta é Lula e não Everaldo, que precisa das palavras singelas de Lula para tocar no coração da amada. E assim o herói se liberta de sua condição nada amistosa com Everaldo e cria forças e coragem para administrar sua relação com Irmão Pedro.

No que tange ao espaço da narrativa, frisamos que Lula mora na casa da Tia Nena e de seu Avô. Veja: “[...] Moro na casa dela porque mamãe não me quer interno” (p. 132). A casa dos avós de Lula se localiza próximo a um beco, já que o garoto de lá conseguia ouvir os “rumores do beco” (p. 109). Acreditamos que a escola que Lula estuda é coordenada por um grupo religioso, observações que podem ser comprovadas no ato da inscrição de Lula na escola, momento que seu avô “[...] acercou-se do birô e estendeu alguns papéis ao religioso” (p. 128).

Quanto ao tempo dentro da narrativa, frisamos que o conto começa com: “Era uma gritaria forte” (RAMOS, 1957, p. 109). Essa frase nos faz lembrar os contos de fadas, que geralmente se iniciam com: “Era uma vez...”. Por sinal, no conto de Ricardo Ramos temos a história de um adolescente chamado Lula. A tensão gerada no texto se dá pelo contraste entre o tradicional e o inovador. De princípio, temos a suposição de que seria um relato próximo aos contos de fadas, mas quando o narrador anuncia: “uma gritaria forte”, temos o avesso ao que é imposto pela tradição. Outra questão a ser destacada são as personagens presentes na narrativa ricardiana. E, mais adiante: “Zeca se aproximara, as sardas e os cabelos em fogo, alvoroçados” (p. 110). Temos, portanto, a representação do homem na sua essência: desajustado e imperfeito.

Quanto aos indicativos temporais, podemos dizer que o início do conto é marcado por um período em que a personagem entra de férias escolares no final do ano letivo. Acreditamos que a narrativa se inicia aproximadamente às 17 horas, momento que a mãe de Lula encontra-o sentado a um canto da casa. Logo depois, “A noite avançava” (RAMOS, 1957, p. 109), pois o sol começa a se pôr e a personagem faz divagações do tempo passado. Nesse caso, temos a imagem do encerramento de um quadro (dia) e abertura de outro (noite). A hora do jantar é reforçada pela seguinte passagem: “[...] O barulho da usina elétrica deixava na sombra marteladas secas, ritmadas, que anunciavam a hora da ceia”. (p. 111). A passagem do tempo pode ser observada em: “[...] Uma semana, duas, não sabia ao certo” (p. 112), momento que Lula não sabe ao certo quantas semanas haviam se passado depois do fim das aulas. Mais adiante, Lula diz: “[...] Cinco anos mais velho, cinco anos mais tarde” (p. 112). Acreditamos que neste trecho a personagem estaria se referindo ao tempo que conhece Everaldo, que seria de mais ou menos cinco anos. O anúncio de um novo dia é marcado por: “Despertei com o

chiar da porta” (p. 113), passagem que a personagem Avô acorda Lula e Tia Nena durante a manhã. Lula vai brincar Zeca e eles logo voltam para o lanche matutino, visualizado no discurso de Tia Nena: “Vá lavar as mãos, que o lanche está na mesa” (p. 117). Quando o narrador-personagem fala: “as férias terminavam” (p. 114) não há como saber quais férias seria. Outra passagem de tempo, desta vez incerta, é: “Um ano, dois...” (p. 120). Neste caso, a personagem começa a montar quadros de sua vida passada. Também frisamos: “após as férias de São João” (p. 121), cuja passagem faz referência às férias do mês de junho ou julho, período que se costuma comemorar as festas de São João. Com a chegada do mês de fevereiro, as férias do menino estariam acabando, pois já “Era na véspera Carnaval” (p. 123). O narrador anuncia a passagem de mais uma noite “À noite...” (p. 123) e o surgimento de mais um dia, que será “Amanhã...” (p. 123). Lula, mais adiante, questiona: “–Mas ainda é sábado, vovô.” (p. 123). Destacamos que o tempo de férias que a personagem se encontrava era, provavelmente, entre o final do mês de dezembro e o início das aulas – período situado por ser “[...] véspera de Carnaval” (p. 123). Irmão Gabriel alerta Lula para o dia que começaria as aulas “–Dia 15, vida nova, hem?” (p. 128). Num certo dia, Lula “[...] Acordara mais tarde, vestira-se devagar, tomara o caminho da catedral” (p. 130). Acreditamos que o período que Lula vai à catedral seja durante o período matutino, marcado pelo verbo acordar e, quanto ao dia da semana, pressupomos que seja num domingo, já que as pessoas costumam reservar esse dia para descansar o corpo e a mente e praticar atividades espirituais, como rezar e participar de cultos religiosos. O dia da festa de carnaval é marcado por: “[...] Na esquina os primeiros foliões apareceram, avistamos outros, em grupos afastados. Eu não sairia durante o Carnaval” (pp. 136-7). Após a reza na catedral, Manfredo e Lula vão para o cinema. Acaba o Carnaval e as aulas começam, vejamos: “Eu e meus fantasmas na manhã fria, a caminho das aulas” (p. 138). Por conseguinte, Lula chega ao colégio durante a manhã, procura a sala 2º Ano B, onde teria aulas com Everaldo. A hora do almoço é marcada por: “(...) E saímos para o almoço (...) duas horas de intervalo” (p. 143). Novamente, a aula começa à tarde, cujo fim daquele dia letivo pode ser notado em: “(...) Fechamos as carteiras” (p. 147). A personagem Avô informa Lula que seu pai teria escrito uma carta informando que ele passará as férias de junho com seus pais. Olhe: “Você vai passar lá as férias de São João” (p. 149).

Vimos desse modo, que a problemática aqui instalada é a do pormenor, do sujeito que precisa aprender a vestir a sua máscara exterior para viver em sociedade. O herói não se rebela contra o mundo. Pelo contrário, aceita as normas e leis que lhe foram impostas.

Acreditamos que o tempo dentro da narrativa ocorre num período indeterminado, já que não há como sabermos ao certo quanto tempo teria passado entre o dia que Lula termina o

ano letivo (início da narrativa) e passa a frequentar o 2º Ano B (fim da narrativa), pois assim como pode ter passado três ou quatro meses de intervalo de tempo, também pode ter se passado alguns anos.

Portanto, em “Agreste”, o caos que o herói está inserido é o próprio cotidiano, pois é nesse espaço que a personagem se depara com situações e traumas que o reprime e isola do mundo. A tragédia na vida da personagem são as próprias relações sociais que fazem dele um herói num mundo em decomposição.

### 3.5 - “História de Empregada” e a crítica social

“História de Empregada” é uma narrativa cujo conteúdo representado consiste numa crítica social, a fim de denunciar uma sociedade forjada pelas aparências e pela exploração do trabalho infantil.

Góes (1957), em artigo publicado em *Última Hora*, afirma que o conto consiste numa “crônica do cotidiano, dolorosa, amarga, na sua simples verdade”. Ao analisarmos criticamente o texto, frisamos que “História de Empregada”, de Ricardo Ramos escancara situações de crianças que perdem sua infância e juventude para o trabalho. Apesar desse dado histórico-social fortemente marcado no texto, o núcleo de ação dramática recai sobre a dona da casa, já que ela é a personagem principal.

Partindo de Roland Barthes (1988), que vê a narrativa histórica com a finalidade de se produzir o “belo”, num discurso que tornaria autêntica a reprodução do real, a intenção de Ricardo Ramos talvez seja, neste caso, de aproximar o conteúdo narrado à realidade que lhe é externa, criando uma falsa ilusão de verdade do mundo ali representado.

Para falar na personagem principal de “História de Empregada”, tomamos o conceito de “pobre diabo” apontado por Moysés Vellinho (*apud* PAES, 1999) para designar o anti-herói da moderna ficção brasileira. A empregada é uma vítima do sistema capitalista e o anti-herói o ser que a domina e manipula. Frisamos que o narrador não faz referência direta ao trabalho infantil. Porém, tal leitura é possível considerando o modo e a forma com que as ações vão se constituindo, cujas nuances serão depreendidas a seguir.

Ao abordarmos o texto ficcional de Ricardo Ramos enquanto crítica social, somos induzidos a pensar no comprometimento do ficcionista com a sociedade brasileira, escancarando a realidade vigente em nosso país – mais especificamente, a exploração do

trabalho infantil –, fato que justifica o estado de solidão da personagem Valda.

Numa camada mais aparente do texto, o conto em análise tem como enredo a história simples de um pai que chega à residência de um casal e entrega sua filha para trabalhar e cuidar de uma criança de colo. A garota é morena, de aproximadamente 12 anos e não é alfabetizada. Assim, vai se delineando a ação dramática dentro do conto, de modo que a menina vai se adaptando à rotina do casal. Ao contrário do que prevê o título do conto, temos a história da patroa que domina e manipula a menina até torná-la num objeto.

De início, temos a representação de uma situação gerada pelo capitalismo, que seria a de muitos pais ou mães que não tem condições físicas, financeiras ou psicológicas de criar seus próprios filhos e, por isso, se veem obrigados a entregá-las para uma família que mal conhecem. Tal atitude, no caso da personagem, vem, supostamente, acompanhada de uma série de consequências, como se roubassem os sonhos da garota, impondo-a outra realidade. Tais situações nos parecem claras em razão de o livro que Valda tanto gostava ficar guardado na estante enquanto preenchia seu tempo com obrigações da casa. O discurso do narrador prossegue na terceira pessoa do singular, na tentativa de dar sequência a cena que estaria para acontecer:

Parado junto à porta, o homem falava em voz branda. As mãos nodosas alisavam a gola do paletó. E no rosto largo, os olhos boiavam grandes, ruminando as palavras:

– Está na sua mão, dona. Tome conta dela. É meio bruta, que não teve ensino. Mas sabida chegou aí. É só mostrar as coisas, ter paciência. Deixe estar que ela aprende. (RAMOS, 1957, p. 215)

Na citação supracitada, o narrador onisciente, que aceita intromissões das personagens, inicia sua fala e diz: “Está na sua mão, dona”. Percebemos, desse modo, a ênfase dada a uma situação extremamente importante que pode mudar a vida de alguém que, neste caso, é da personagem Valda. Assim aconteceu, a menina é abandonada por seu próprio pai, pois ela passa a trabalhar em troca da comida e de um lugar para morar, sem perspectiva alguma de futuro próspero.

Na mesma citação também observamos o texto literário enquanto crítica social, pois quando a personagem pai fala: “Tome conta dela”, o discurso do narrador nos dá a entender que a mulher estaria fazendo um “favor” ao homem, de que ela cuidaria da menina, instruindo-a, o que na verdade não acontece. A figura do anti-herói vai se construindo dentro da narrativa à medida que vai se configurando o temperamento da mulher.

Valda, inserida numa deprimente situação, tinha que se sujeitar às ordens do casal por não ter condições de se manter sozinha. Além disso, ela não era alfabetizada, fato que contribui para a sua permanência naquele estado. Se tomarmos essa discussão para o início da história do Brasil, veremos que com a vinda dos portugueses para o país, impondo uma nova língua, novos costumes e uma suposta “ordem”, na intenção de escravizar os índios, impuseram toda uma ideia de que o negro seria inferior ao branco e que, por isso, deveria ser submisso. O índio, visto como símbolo da mais completa “desordem” tornou-se objeto de repressão, discriminação e preconceito, tanto social quanto racial. Mais tarde libertaram-se os escravos. Muito se fez para tentar “apagar” esse obscuro passado vivenciado pela população negra e pelos índios, como exemplo citamos a psicologia do branqueamento. Porém, em plena década de 1957, ainda vemos representado – por intermédio do texto de Ricardo Ramos – o preconceito bastante arraigado na sociedade capitalista.

Também destacamos que a menina se tornou um produto comercializável, pois havia alguma remuneração financeira por trás deste suposto “favor” da patroa. Veja: “o ordenado e as visitas já estavam combinados” (p. 215).

Percebemos, desse modo, que em “História de empregada” a mulher representa o opressor (capitalismo) e Valda o oprimido (sujeito massacrado pelo sistema). O pai da garota, ao se despedir, deixa o seu recado:

Prolongou o gesto balançando a cabeça volumosa, o braço caído a segurar o chapéu surrado. Um instante assim, indeciso. Resolveu-se, o som arrastado se fez mais terno:

- Se cuide, nega. E obedeça à patroa, viu?
- Quinta-feira nós esperamos o senhor.
- Eu volto, sim. Até logo, Valda. Boa noite, dona.

A porta fechou-se, o rumor dos passos foi-se distanciando, apagou-se. A menina apanhou o embrulho da roupa, inspecionou a sala, descansando a vista nos móveis, envolvendo os quadros, livros, um pedaço do corredor fronteiro. A dona da casa levou-a ao quatinho dos fundos, mostrou-lhe a cômoda, o lugar onde se guardavam os objetos de uso diário. (RAMOS, 1957, p. 216)

Por um instante, o pai da menina se vê indeciso em tomar tal decisão, mas ainda assim se despede. Promete voltar para tranquilizá-la e, para sua tristeza, não cumpre o prometido: “(...) uma visita sempre adiada” (p. 217). Tudo que é diminutivo é atribuído a ela: “quatinho dos fundos” (p. 216), “carinha” (p. 218), “bonitinha” (p. 218), “criadinha” (p. 220), “empregadinha” (p. 218). O uso dessas expressões nos dá a ideia de que a garota seria alguém “menor” ou “inferior” ao casal. A exploração do trabalho infantil no conto também

pode ser visualizada no seguinte diálogo:

- É a babá do menino?
- Sim, a que mamãe arranjou.
- Coitada... Não acha muito pequena?
- Tem doze anos. E também o serviço não é pesado. Só vigiar o Betinho, me ajudar em alguma coisa. Vamos ver se acerta.  
O assunto mudou. Um crime feio, uma visita sempre adiada, a compra de uma vela nova para o filtro. (RAMOS, 1957, p. 217)

Como notamos, esta cena se passa num momento em que o casal, em uma situação habitual do dia-a-dia, discutia sobre coisas corriqueiras, momento que a menina chega. O narrador demonstra assim a inserção da menina no seio da família como uma coisa cotidiana, como a compra de um móvel. A “crítica ao sistema da época” está na aceitação passiva e adaptação da menina ao lar. Veja: “a compra de uma vela nova para o filtro” e a chegada da empregadinha no seio da família.

Outra questão relevante a se destacar é a ausência de nome de algumas personagens, que são tratadas como: dona, homem, nenê (também chamado pelo apelido Betinho), pai, menina (Valda), patroa, senhora. Podemos dizer, neste caso, que há um identificador comum para que o narrador se refira a cada uma delas, de modo que a garota é a única que tem nome dentro da narrativa, já que até mesmo o bebê é denominado por seu apelido. Frisamos que isso ocorre pelo fato de a classe oprimida buscar o seu lugar e o seu espaço junto às demais, como se a exposição de toda essa realidade fosse um grito desse grupo pelo cumprimento de seus direitos, a fim de que esse eco seja ouvido pelas demais gerações. Observamos que alguns dos personagens são objetos de crítica social (a mulher) e outros de reflexão (a empregada doméstica), cujo intuito do autor seria tentar fazer com que as pessoas venham a repensar nos valores que cercam o mundo moderno.

Como se percebe, Valda é uma vítima das circunstâncias e foi rebaixada à condição de produto comercializado. Porém, neste caso, o produto é um ser humano. A mulher mergulha a pobre menina num sistema que a oprime e reprime e a constituição do anti-herói se dá de forma que a dona da casa, aos poucos, domina a criança transformando-a naquilo que tanto almeja: uma empregada para servi-la, sem oferecer-lhe a instrução tão almejada pelo pai. A mulher é quem manipula e domina o lar.

No que tange ao espaço dentro da narrativa, frisamos que tudo acontece dentro de uma casa. A partir do momento que a menina é entregue ao casal, a relação entre eles passa a ser de

patrão-empregado. Tal observação nos induz a dizer que temos aqui estabelecido o conflito de classes – o rico e o pobre, o branco e o preto –, de forma que o segundo: a menina, numa condição financeira inferior ao casal, precisa, diariamente, cumprir ordens para ter onde morar e o que comer. Contrastam-se, desse modo, dois polos opostos: o alto e o baixo, fazendo com que o alto seja objeto de crítica social, escancarando uma realidade próxima ao momento histórico-social em que o conto foi escrito e tencionando a narrativa. O ficcionista não se rebela declaradamente contra as ordens impostas pelo sistema, mas se utiliza da criação poética para criticá-lo. Neste caso, o intuito do autor seria a busca pela humanização de seus leitores, fazendo com que eles repensem os valores impostos pela sociedade capitalista e que o homem comum saia da sua condição de indivíduo alienado. Vejamos a seguinte passagem em que o esposo da dona da casa faz uma pergunta para a garota:

– E a cartilha? Já começou?

Não houve resposta, que não merecia. Um simples olhar, assim como quem pergunta se é a sério. Examinou as unhas com desgosto, encontrando falhas no trabalho feito à pressa. Imagine que somente agora a empregada ia compreendendo o serviço – não o da criança, mas alguma coisa, certas miudezas. Tinha lá tempo!

Um mês, outro. A cartilha volta para a estante. A menina até que não aperreia. E a patroa agora tem descanso, coitada. (RAMOS, 1957, p. 222)

Como sabemos, cartilha tem o sentido de “padrão de comportamento” ou “maneira de ser”, mas também é um instrumento usado para adquirir conhecimento e descobrir novos horizontes. Quando o esposo da mulher pergunta sobre a cartilha da menina, ela silencia as suas palavras, já que, para ela, é mais importante que a garota dê conta das obrigações da casa. O narrador em tom coloquial se insere no espírito da narrativa que narra pelo viés da patroa, acentuando ainda mais a contradição da situação, mas esta parece ser mais uma estratégia para denunciar justamente essa necessidade de manter certo “padrão de comportamento” sem modificações significativas.

Já como indicativo do lugar de origem da menina, leiamos o seguinte momento em que o senhor da casa estava fazendo a barba e escuta Valda dizer:

– Pois é, bichinho, a dona é muito boa. Ontem ela botou um prato desse tamanho pra mim. Era tanta comida...

A gilete parou no rosto ensaboadado. A voz pausada continuava:

– O lugar donde eu vim não era assim não. Você nem sabe. Tudo medido, e muita gente para comer. No fim sobrava um tiquinho.

A mulher veio lá dentro, o marido fez-lhe um sinal, ficaram os dois junto à porta.

– Hoje cedo você nem imagina. Dois pães dos grandes, com muita manteiga. Estava um despropósito. Eu até deixei um bocado... (RAMOS, 1957, p. 222)

Como vimos, nessa passagem, podemos contrapor dois momentos que fazem parte da vida da personagem: o passado (lembrado por sua miserável condição de vida) e o presente (que traz à Valda a ideia de fartura por ela ter o suficiente para comer). A garota se mostra satisfeita com aquela vida, já que podia comer à vontade, intensificando as distâncias entre as classes representadas. Tal elemento nos faz pensar no texto literário enquanto crítica social, de que Ricardo Ramos se utiliza dos elementos da sua realidade exterior a fim de denunciar as injustiças sociais de sua época.

Pelo título do conto, seria comum o foco narrativo recair sobre a empregada, o que na verdade não ocorre. A patroa é quem conduz a história. Configuramos a patroa como anti-herói porque a vemos como entidade que corrompe e rebaixa a empregada à condição de produto mercadológico.

Quanto aos marcadores temporais, frisamos que a história se inicia no momento que o personagem pai entrega a menina ao casal e, em seguida, se despede. Esta cena está situada por volta das 19 horas, uma vez que a dona da casa pergunta à menina: “–Você jantou?” (RAMOS, 1957, p. 216). Ao responder a pergunta, revela: “Ainda não, que morava longe e tinha saído cedo” (p. 216). Percebe-se, desse modo, que antes de a criança e seu pai chegarem à residência do casal, fizeram todo um percurso, já que moravam longe dali. Não há indícios no texto de que o pai de Valda tenha voltado a vê-la.

O advérbio “cedo” está ligado à ideia de que eles saíram de suas casas antes da hora costumeira, que poderia significar de manhãzinha, por volta das 7 horas. Considerando tais pistas deixadas pelo narrador, traçamos a seguinte sequência: a garota sai de sua casa com seu pai no período matutino. Eles chegam à casa da senhora por volta das 19 horas. Os dias passam e o trabalho de casa vai se tornando rotineiro para a menina. Vejamos: “Novamente a luz da sala, a área do serviço, o embrulho da roupa. Arrumou algumas peças na gaveta, fez a cama” (p. 218). Para dar sequência ao hábito rotineiro, o narrador diz: “No outro dia” (p. 218). Não se sabe quantos dias ou meses se passaram, mas “[...] o primeiro estremecimento anunciando o fim do verão” (p. 219), ou seja, este é o primeiro verão que ela passa na residência do casal. Também frisamos os seguintes indicativos que faz referência ao cotidiano: “Aquela manhã” (p. 221); “Um mês, outro.” (p. 222).

Resumidamente, podemos dizer que temos como conteúdo representado o descaso com uma criança que é “jogada” num sistema consumista e opressor, de modo que sua infância não

foi respeitada, atribuindo-lhe funções e responsabilidades como se ela fosse um adulto em miniatura. Já com relação à forma de representação, Ricardo Ramos apreende situações do seu cotidiano e os insere no seu texto ficcional, o que nos propicia usufruir de experiências que ocorrem num plano verossímil, afirmando, mais uma vez, o compromisso do escritor com o social.

Vê-se, desse modo, a preocupação de Ricardo Ramos em produzir uma literatura a fim de representar as humilhantes situações a que uma pessoa que provém de classe operária está sujeita. Esse dado particular adquire *status* universalizante à medida que esse triste acontecimento passa a fazer parte da realidade de muitas outras pessoas que vivem em situações parecidas às da personagem Valda. Nesse caso, a história da patroa representa interesses de alguns dos membros da classe alta, dentre eles a exploração do trabalho infantil para favorecimento próprio.

Essa busca de Ricardo Ramos de representar fatos e acontecimentos próximos à realidade social pode ser vista como tomada de consciência do autor frente ao momento histórico que ele estaria situado, a fim de se ver na literatura um campo fértil para criticar o sistema político e opressor da época. Rendida, Valda condena o seu próprio destino a mais completa desilusão e ao vazio que lhe trouxera a nova vida.

### **3.6 - “O Dia de Genuíno”: nos trilhos da vida ou da morte**

Ricardo Ramos problematiza nessa narrativa a postura do herói frente às dificuldades da vida. O conto tem como personagem principal Genuíno, cuja pobreza de sua família o leva a optar pela carreira militar, passando a residir num alojamento do exército.

Antes de nos debruçarmos sobre as sutilezas presentes no texto, ressaltamos que Genuíno lida com duas situações que contribuem para o seu fracasso: condições precárias e falta de qualificação profissional. Vejamos como a narrativa se inicia:

SENTIU no ombro uma pancada forte. Mexeu-se vagaroso, os olhos foram surgindo no rosto, fixaram-se num ponto vago.  
– Ó miséria, tu parece um fantasma. (RAMOS, 1957, p. 177)

Percebemos, desse modo, que o verbo “sentiu” está conjugado no pretérito perfeito simples do indicativo, o que indica uma ação ocorrida e concluída no tempo passado. O

pretérito, neste caso, tem a função do “Era uma vez...” a fim de “fingir” uma distância épica entre o presente e o passado narrado, veja: “Eram cento e vinte passos ao longo do paredão” (p. 178). De início, notamos que a pancada que Genuíno levou metaforiza a vida dentro do quartel: por ser dura e difícil. Entretanto, o que mais se destaca é a tensão do “eu” com o “mundo” (o homem engolido pela norma). A personagem age de acordo com sua realidade social. Tais fatos são bastante claros ao se pensar a aflição do herói em viver num mundo que o oprime e massacra. A angústia da personagem em razão de seu nível de escolaridade ocorre por ele temer não conseguir uma vaga na oficina (lugar onde um dia trabalhou) quando acabar seu contrato de trabalho no exército, pois poderia chegar alguém mais qualificado que ele e ocupar a vaga.

No que tange à comparação feita pela personagem da miséria como um fantasma, podemos nos remeter à época que o conto foi escrito, no sentido de que a miséria seria semelhante a um espírito que ronda as pessoas. Assim como o fantasma, a miséria pode estar presente em qualquer tempo-espaço. Não estamos nos referindo à miséria somente de fome, mas também de espírito, daí o fato de Genuíno ser alguém genial e espirituoso.

O contraste entre o feio e o belo pode ser facilmente percebido na narrativa. O primeiro se nota em: “muro cinzento”, “botas ferradas”, “trajeto sombrio”, “correia do fuzil”, já o segundo em: “Os grilos conversavam no capim rasteiro. Um trem rompeu a curva dos trilhos, gritou um apito rouco, agoniado. Pedacos de orvalho brilhavam na relva” (RAMOS, 1957, p. 178), “-Tempo ruim” (p. 179). Desse modo, apesar da dura realidade da personagem representada com maestria, o ficcionista preocupa-se em trazer para o texto elementos que deem conta de “colorir” a paisagem do texto. O feio se mescla ao belo e *vice-versa* e o sofrimento do herói nos serve de gozo e entretenimento. Essa questão é observada por Góes (1957), em artigo intitulado “Histórias de Ricardo Ramos”, publicado no jornal **Última Hora**. O crítico afirma que o estado de solidão e o vazio das personagens são compensados com a descrição de uma paisagem repleta de folhas secas, passarinhos, grilos, árvores, etc., a fim de se “aliviar a mágoa e a dor que vivem cercadas suas criaturas, com a pureza de algo que o homem – lobo de si mesmo – ainda não poluiu: a gratuidade sentimental de um olhar sem destino”.

Tomando o texto literário enquanto crítica social, observamos na seguinte passagem a situação precária que os funcionários do exército eram submetidos na época, já que o objeto que eles se cobrem para se proteger do frio é denominada como “capa”, por ser fina. Veja:

– Tempo ruim, hem, parceiro?

Encolheu os ombros, indiferente. Lançou uma olhadela ao rosto vermelho do soldado, teve pena. Aquele não aguentava um friozinho vagabundo fora dos cobertores.

– A gente ainda teve sorte. De madrugada a coisa piora e a capa não serve de nada. (RAMOS, 1957, p. 179)

O fracasso do herói fica ainda mais evidente por seu ideal sempre adiado, como a visita à casa de sua mãe e irmãos, o reencontro com sua amada Isabel, amigos, e outros. Genuíno precisava ganhar a vida e toda hora extra que fizesse o ajudava a pagar as contas do mês. Mais uma vez, percebemos a personagem sendo reprimida pelo sistema.

Como resposta de Genuíno a tudo que o acontecia fica o silêncio, já que ele se sentia frágil para lutar contra o que lhe foi imposto. A desgraça do herói pode ser ainda mais evidente em: “Restavam seis meses de farda, ganhando pouco, muito pouco” (p. 180), pois além de ele ser pobre, o emprego no exército não era fixo, fato que o preocupava ainda mais. A tão sonhada visita de Genuíno à casa da mãe é visto como algo negativo: “E não precisava roubar o pão da velha, prejudicar os meninos” (RAMOS, 1957, p. 181), já que para ele compartilhar da mesma ceia que seus irmãos seria apropriar-se de algo que não era seu que, neste caso, é o alimento escasso na hora das refeições.

Do mesmo modo, a estratificação de cargos e salários dentro do quartel pode ser observada logo a seguir: “(...) O capitão surgiu acompanhado por oficiais subalternos.” (RAMOS, 1957, p. 186). A marcha da personagem Genuíno pode ser vista como uma metáfora da vida lá dentro. Vejamos:

Eram cento e vinte passos ao longo do paredão. Genuíno andava em cadência, procurando encontrar o número certo, marcar o trajeto sombrio. Árvores se agitavam em fúria, estalando, gemendo, soltando uivos de animal. Uma garoa fina obrigou-o a fechar a capa. Largou a correia do fuzil, mergulhou as mãos nos bolsos úmidos. (RAMOS, 1957, p. 178).

Observamos, dessa forma, que o cenário narrado integra homem e natureza num só estado: o de fúria. Para o mundo, Genuíno não era ninguém. Apesar disso, ele aceita o salário que ganha na sua mais recente carreira, já que o valor era maior que o que chegou a ganhar um dia trabalhando numa oficina. Uma das coisas que o atraía a ficar no exército é que lá a comida era farta,

(...) Não é que aprovasse a comida. Mas o apetite crescia nos exercícios forçados, e a mesa era tão farta que não sobrava calma para sentir o gosto do feijão. Lembrou-se de casa e apertou os lábios grossos. Se a mãe tivesse

inham todos os dias... Mas lavar roupas não bastava para o sustento de cinco filhos. E o salário que ele recebia na oficina mal garantia o aluguel e a passagem de bonde. (RAMOS, 1957, p. 179)

Ao se lembrar da triste realidade de sua família, o herói chega a apertar os lábios, já que eles moravam longe e a quantia que gastava para ir visitá-los de bonde era significativa pelo pouco que ganhava. Além disso, ele não tinha condições financeiras para ajudar nas despesas da casa e se sentia mal por isso, pois sua mãe tinha cinco filhos para zelar e dar o que comer. Tomando para um plano mais genérico, diríamos que até mesmo o próprio amor para a personagem teria um “custo”, pois Genuíno teve a infelicidade de ter sido filho de uma pobre lavadeira de roupas, fato que problematiza toda a sua existência.

Percebe-se, dessa forma, uma crítica de Ricardo Ramos ao sistema da época, de que até mesmo para se viver um grande amor, casar e ter filhos é preciso ganhar uma renda mensal suficiente para mantê-la, para que ela não venha a passar fome ou viver na miséria. Fato que teria influenciado na não união de Genuíno com Isabel, pois além de amor entre ambos seria preciso dinheiro para sustentar e manter a casa.

De certa forma, há um “cosmos” entre Genuíno e Isabel, fato que nos induz a dizer que a escolha dos nomes das personagens pelo ficcionista seja proposital. Genuíno é visto na narrativa como alguém genial por preservar princípios morais da boa convivência: “[...] Não desrespeito ninguém, não tiro brincadeira pesada. Quero ser respeitado também. Não é?” (RAMOS, 1957, p. 184). No que tange ao nome Isabel, poderíamos dizer que o mesmo é de origem bíblica e está vinculado, de acordo com o Antigo Testamento, à esposa de Abraão, mãe de João Batista. Considerando as observações destacadas, afirmamos que, do ponto de vista simbólico da palavra, a personagem Isabel seria alguém que se dedica a Deus. Enfim, ambos estariam unidos pela luz divina e separados pelas dificuldades financeiras.

As questões supracitadas também podem ser observadas à luz de um problema recorrente na literatura: a luta de classes, já que os conflitos sociais ocorrem devido às diferenças de cargos e salários. Como exemplo podemos citar a forma com que Genuíno é tratado de modo preconceituoso pelo cabo de plantão do comando militar por ser de cor negra: “– Afasta escurinho! Não fica atrapalhando o serviço.” (RAMOS, 1957, p. 182). A relação estabelecida aqui é a de poder, de que até mesmo numa instância que zela pela preservação dos direitos humanos (o exército) há instaurado o preconceito racial e, junto com ele, a ignorância e falta de respeito pelo outro.

Instaurado o conflito da luta de classes dentro do texto ficcional de Ricardo Ramos, a literatura se reveste de toda uma crítica social que está por trás da conduta da personagem

Cabo, no sentido de que no mundo capitalista quem tem poder é quem dá as cartas do jogo. O conflito aqui instaurado se dá entre a classe oprimida e a classe opressora, tencionando ainda mais as entrelinhas da narrativa. Não há ascensão do herói, a sua batalha é a luta pela própria sobrevivência. O herói busca a sua redenção, mas a sua arma, a vontade de vencer, é insuficiente.

Preenchendo os vazios do texto, somos induzidos a contrapor o que está dentro e o que está fora do quartel. Quanto ao primeiro, podemos pensar na composição de todo um cenário escuro e sombrio, simbolizando o clima tenso ali instaurado. Tais elementos podem ser facilmente percebidos pelo fato de Genuíno dormir num “(...) quartinho escuro” (RAMOS, 1957, p. 182), situado num “galpão sombrio” (p. 185). No que tange ao que está fora do quartel, tudo é visto com mais clareza e naturalidade, a ponto de “o pensamento voando longe, além das grades que separavam o quartel do resto do mundo. Mundo que se iniciava na favela encardida, descia até o barracão onde Isabel morava, ia terminar no bulício da oficina” (RAMOS, 1957, p. 182).

O que separa Genuíno do resto do mundo são as grades, como se ele fosse um ser aprisionado pelas circunstâncias. O fato de a personagem ocupar um local escuro e fechado (o seu quarto) não o impede de transcendentalizar a sua alma para outro tempo-espço. As memórias da personagem permitem-no ir visitar os lugares um dia habitados por ele, pois, apesar de todas as dificuldades da vida na favela, é lá onde reside a sua mãe, irmãos e Isabel. A viagem é momentânea. Genuíno logo retorna para a realidade de antes. O mundo do lado de fora do quartel é um mundo pintado em cores, que o remete às boas recordações que guarda das pessoas que tanto ama. Vejamos:

Fora no ponto do bonde, junto ao morro, que ele encontrara Isabel. Descera o caminho de barro a olhar a silhueta fina, ágil, recortada no vestido leve. O coração viera aos baques. Os pés resvalavam no massapê escorregadio, entortavam-se nas pedras, ganhavam asas vencendo a ladeira. (RAMOS, 1957, p. 185-6)

Como se pode ver, o narrador onisciente começa a montar flashes dos momentos que a personagem ia ao encontro de sua amada. Entre as sombras e o mundo do sonho está a arte enquanto representação de um mundo às avessas. Também frisamos a resistência da tradição do artesanato – cultura passada de uma geração para outra em: “dedos acostumados ao bastidor, picados de agulha” (RAMOS, 1957, p. 187) – no mundo moderno. Mais uma vez, o opressor (capitalismo) impõe as normas e regras ao oprimido, impedindo que Genuíno e Isabel viva uma relação a dois.

Considerando os elementos extrínsecos ao texto, destacamos: “apanhar o trem para *atelier* de Madureira” (RAMOS, 1957, p. 186) como elemento local, por situar o lugar onde Genuíno residia temporariamente no exército, onde podia ir de trem, já que Madureira se situa na região Norte do Estado do Rio de Janeiro. Noutra passagem, há outro indicativo de lugar:

– Eu moro lá embaixo. No terceiro morro.

– É na Central.

Não era. Romualdo perguntou como se ia até a casa do amigo.

– A gente vai pela Auxiliar mesmo. Na Central é preciso saltar em Madureira e apanhar o bonde. Fica muito longe. (RAMOS, 1957, p. 188)

Desse modo, notamos que o exército onde Genuíno residia temporariamente ficava localizado na parte alta da cidade, já que de lá dava para ver outros bairros. Com relação a isso, Medeiros (1957) frisa que Ricardo Ramos, na sua capacidade de contista inato, se preocupava em descrever “criaturas apagadas que perscruta na atmosfera do subúrbio carioca”.

Como já dissemos, a tensão dentro do quartel pode ser frisada pelo caminhar de Genuíno, pois implica numa forma de o narrador metaforizar o tempo vivenciado pela personagem, que seria como uma cadência lenta ou ligeira. Vejamos: “As botas rangiam no chão irregular.” (p. 181). Inicialmente, destacamos que botas é um calçado usado para proteger os pés. Logo adiante, temos o verbo ranger, usado normalmente quando nos referimos aos animais, mais especificamente ao cachorro, e outros. Logo, quem range são as botas (prosopopeia) num chão irregular (em desnível). Percebemos, desse modo, que há uma animalização das botas, como se elas tivessem vida. Temos, dessa forma, o compartilhamento de um mesmo estado de fúria entre homem e natureza criada – botas – como se um fizesse parte do outro. Mais adiante, o narrador diz: “(...) As botas pesavam” (p. 187). Neste caso, o peso atribuído às botas da personagem se dá em razão da tensão da vida militar. Em seguida temos: “As botas produziam um som cadenciado e fofo” (p. 189). Observamos que o som produzido pelas botas da personagem segue um compasso rítmico e flexível – questão notada pelo adjetivo “fofo” que pode significar a flexibilidade da música, cuja cadência lenta ou ligeira ocorre de acordo com o som produzido pelas botas da personagem. Além das nuances acima destacadas, enfatizamos a seguinte passagem:

Madureira descobriu uma tampa de marmitta, e sempre a dançar batucou um samba arrastado. A letra falava dos exercícios, do cansaço, de nomes conhecidos. O ritmo se estendeu moroso, ganhou as caixas de fósforo, as

canecas de alumínio. Dedos tamborilando nas fivelas dos cinturões. A pressa acabara nas estrofes risonhas, cantadas a meia voz. Alguns começaram a dançar, as solas riscando o chão. E todos se entregavam ao compasso do embalo quando o sargento apareceu. (RAMOS, 1957, p. 197-8)

Na presente citação, notamos que a dança está vinculada à noção de teatro, como se o simples gesto de a personagem abrir a tampa de uma marmita significasse a continuação da dança, cujo narrador metaforiza até mesmo a caixa de fósforos e os demais objetos ali presentes. E mais, a dança simboliza o teatro que é a vida em sociedade. Desse modo, cada peça dentro da narrativa contribui para a composição do cenário teatral, de maneira que as personagens são como marionetes que estão ali para entreter o espectador. Até mesmo o próprio riso consiste numa estrofe da canção, interrompendo um compasso ligeiro e cedendo espaço a outro mais ameno e tranquilo. Em seguida, observamos que não é o chão quem risca as solas dos sapatos, mas o contrário, causando efeito de estranhamento no texto.

Outra observação a se destacar é a influência do folclore no conto em análise: “Os olhos de Isabel eram dois pontos que brilhavam longe, vinham crescendo, misturavam-se à claridade forte da manhã e lembravam os versos de um chorinho” (RAMOS, 1957, p. 188). Como vimos, as lembranças da personagem se misturam e se embaralham, a ponto de ele comparar o brilho dos olhos de Isabel aos versos que enriquecem a música popular brasileira.

Também destacamos a influência do religioso, já que Genuíno, por preservar valores morais e religiosos reflete sobre a briga de seus colegas. O herói, denominado por “*bíblia*”, adquire a virtude, uma característica que o eleva. Para observar tais aspectos nos ancoramos em Rosenfeld (*apud* SCHILLER, 1964), quando o crítico da literatura diz que:

A tragédia, portanto, longe de moralizar e dar lições de virtude proporciona ao espectador a possibilidade de experimentar, livremente, lucidamente, o cerne da sua existência moral em todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas. A tragédia apresenta a vontade humana no seu desafio às forças do universo e da história, mostra o homem sofrendo, mas resistindo ao sofrimento graças à sua dignidade sublime e indestrutível. (p. 10)

Genuíno resiste ao sofrimento que lhe é imposto. Ele não pára de lutar por ser um homem digno e honesto. A dignidade é, assim, a sua virtude. O caos da personagem é o próprio mundo capitalista, que o reprime e denigre. Em função disso, ele é o cerne das atenções e objeto de análise.

A rigidez do sistema militar é escancarada pelo narrador, quando uma das

personagens diz: “-É preciso cuidado, que o regulamento militar pune os contaminados. Tratamos do homem, e depois mandamos para o xadrez.” (RAMOS, 1957, p. 192). Essa passagem ocorre no momento que se está discutindo sobre doenças sexo-contagiosas. Como se percebe, o exército tem suas próprias leis quanto a essas questões. Caso algum dos oficiais adquira doenças na instituição, ao invés de tratá-los, os pune e ainda os manda para a cadeia. Isto é o avesso ao que se tem dado como normal, de que haveria algum modo de acolher e cuidar dos funcionários doentes. Vemos, desse modo, o texto literário enquanto crítica social, de que seria preciso haver mudanças para se tratar o ser humano com mais dignidade. A representação do cotidiano está explícita em:

(...) Era o pessoal da garagem que deixava o serviço, vestia-se para sair. Acendeu um cigarro, encostou-se ao cano grosso que subia para o dormitório, no primeiro andar. Tirou umas baforadas, vendo os colegas trocarem de roupa, engraxarem os sapatos, arrumarem os pequenos armários enfileirados. (RAMOS, 1957, p. 197)

Numa linguagem simples, Ricardo Ramos descreve, por intermédio do narrador, a rotina da vida de quem vive no exército. O prático se mescla ao estético, assim como o feio ao belo. Situações aparentemente banais ganham vida e significação. O movimento dentro do texto literário é possível graças à palavra, ao discurso materializado que permite a um virtual leitor reviver experiências e fazer com que a obra perpetue ao longo dos tempos.

Ricardo Ramos se utiliza de figuras de linguagem a fim de dar vida ao seu texto, contrapondo a dureza da vida no quartel com o belo que é a própria literatura, a fim de que o leitor não se prenda somente ao lado obscuro da vida de Genuíno, como também ao próprio fazer poético que se dá por meio desse jogo que é o “brincar” com as palavras. Vejamos: “Em frente ao salão da companhia o vento brincava no pátio, juntando folhas secas, desenhando na areia com seus dedos frios” (RAMOS, 1957, p. 200). No discurso destacado, o ficcionista usa a onomatopeia para tencionar o positivo com o negativo.

Por falar em arte, não poderíamos deixar de frisar a influência da música popular brasileira dentro do conto de Ricardo Ramos, como nas seguintes citações: “*Morena, boca de ouro, / que me faz sofrer.. (...) O teu jeitinho é que me mata*”. (RAMOS, 1957, p. 201-2, grifos do autor). Curiosamente, esse trecho faz parte da música “Morena Boca de Ouro”, de Ary Barroso. Veja a letra por inteiro:

Morena boca de ouro que me faz sofrer  
O teu jeitinho é que me mata.

Roda morena, cai não cai  
Ginga morena, vai não vai  
Samba morena, que desacata  
Morena uma brasa viva pronta pra queimar  
Queimando a gente sem clemência  
Roda morena, cai não cai  
Ginga morena, vai não vai  
Samba morena, com malemolência  
Meu coração é um pandeiro  
Marcando o compasso de um samba feiticeiro  
Samba que mexe com a gente  
Samba que zomba da gente  
O amor é um samba tão diferente  
Morena samba no terreiro  
Pisando sestrosa, vaidosa  
Meu coração, morena, tem pena  
De mais um sofredor que se queimou  
Na brasa viva do seu amor.<sup>10</sup>

Há um mistério no conto e o narrador não se apressa em contar, Ricardo Ramos deixa o leitor apreensivo, pois o título do conto é “O Dia de Genuíno” e, afinal, que dia seria esse tão marcado pelo próprio título do texto? Será que poderia ser o dia do aniversário de Genuíno ou dia de pagamento, como deixa a entender o próprio narrador?

– Hoje é dia.

Enquanto o GMC arrancava, Genuíno inquietava-se, apertando o cassetete nos dedos frios. Seria mesmo o seu dia? Alguém parecia adivinhar, respondeu:

– Bobagem. O pagamento saiu ontem... Vai ver que é farra.

Outro conclui:

– A gente encana meia dúzia e volta pra dormir. (RAMOS, 1957, p. 204)

Não revelado ainda o grande mistério da narrativa, o narrador conta que haveria uma missão dos soldados a cumprir naquele dia: capturar fugitivos. A missão impunha medo em Genuíno e um vento gelado lhe estremece o corpo. O sargento e os soldados param em frente a um bar, onde haviam dois marinheiros alcoolizados e três sujeitos no local. O sargento decreta prisão aos três elementos e, a partir daí, a narrativa caminha para seu clímax. Genuíno leva um tiro e é encaminhado a um posto de saúde e, novamente, o narrador deixa uma dúvida: “Tinha sido mesmo o seu dia?” (p. 207). Em seguida,

Genuíno moveu as pálpebras, o rosto acinzentado:

– Era o meu dia...

Fechou os olhos. O enfermeiro mexeu o travesseiro de borracha, virou-se para Silveira, informou sem pressa:

---

<sup>10</sup> dados adquiridos no site <http://letras.terra.com.br/ary-barroso/322005/> - acessado dia 01/02/2012, às 12:29 horas

- Desmaiou.
- O rosto apreensivo não queria entender:
- Heim?
- E o outro calmo:
- Isso passa. Não há de ser nada. (RAMOS, 1957, p. 209)

Como vimos “O dia de Genuíno” simboliza o dia da morte da personagem. Teria, nesse caso, chegado a hora de Genuíno partir e, como a personagem não passava de um simples empregado dentro do quartel, o seu falecimento é tratado com desdém. Ricardo Ramos utiliza-se desse dado para silenciar suas palavras, a fim de que possamos refletir sobre nossos próprios valores e a suposta moral pregada. Temos, neste caso, a decadência dos valores sociais e morais dentro da sociedade, de que o materialismo reduz a vida humana ao nada.

Resumindo, pelo conteúdo representado e pela forma de representação percebemos que há certa preocupação de Ricardo Ramos com o social, já que Genuíno é integrante da classe baixa. No que tange ao espaço, a narrativa se passa num quartel do exército, onde há alojamentos, palestras educativas para que os soldados se mantenham informados sobre doenças sexo-contagiosas e outros. Os salários variam de acordo com o cargo que ocupam e o deslocamento da personagem se dá quando ele, junto à patrulha de choque, sai em missão fora do batalhão. A visita dele à casa de sua mãe, de Isabel e à oficina – local onde um dia trabalhou – ocorre somente no seu subconsciente. As cenas acontecem na seguinte ordem: exposição da rotina no quartel militar; briga entre dois soldados; palestra sobre doenças sexo-contagiosas; entrada de Genuíno para a patrulha de choque; missão fora do comando militar; ferimento e morte da personagem principal.

Quanto aos marcadores temporais, podemos dizer que a narrativa começa durante o período noturno, pois Genuíno veste a farda e, junto aos demais soldados, faz inspeção na cadeia, situação marcada por: “(...) Meia noite no relógio do xadrez” (RAMOS, 1957, p. 177). O amanhecer do outro dia pode ser visualizado em: “(...) sentaram-se na calçada, à espera do café” (p. 184). E o passar das semanas em: “Uma semana. Vinte e quatro horas sete vezes. (...) Agora um silêncio pesado cortando a manhã” (p. 187). Como se percebe, a passagem dos meses, dias e semanas se dá por conta da representação do próprio cotidiano de Genuíno, cujo tempo consiste num processo cíclico que só termina no dia que é ferido. Notamos, desse modo, que cada ação dos soldados dentro do quartel compunha uma estrofe musical. Vejamos: “Os músculos [de Genuíno] se distendiam ao compasso da música, numa cadência enérgica, sacudida.” (p. 187). Neste caso, podemos frisar que a vida é como se fosse uma constante marcha. Também destacamos que Genuíno vivia mais dentro que fora do quartel, de modo

que o ritmo de vida ali exposto seria como uma canção, cujo compasso soa, por vezes, enérgico (ativo) ou sacudido (turbulento).

Dando sequência a nossa discussão sobre o tempo na narrativa, destacamos a hora do almoço num dia de sábado: “Os caldeirões emergiam do telheiro em nuvens de vapor infernal (...) Sábado” (p. 194), o que indica a passagem de mais uma semana que Genuíno não vê sua família e sua amada Isabel. O horário de dormir é marcado pela voz de uma personagem: “– Durmam com o jequitibá na mão” (p. 202). Durante a madrugada, Genuíno é acordado pelo sargento para atender a uma ocorrência num bar: “Genuíno acordou-se de todo” (p. 203). O mistério do conto é anunciado por uma das personagens: “– Hoje é dia” (p. 204). Como se percebe, os indicativos temporais dentro do conto não são suficientes para formarmos uma noção precisa sobre o tempo dentro da narrativa.

Genuíno é, por sua vez, um homem ingênuo, inserido num sistema em que não lhe restava outra saída que não fosse arriscar a vida para ganhar o pão de cada dia. O seu estado de solidão se confirma pela forma com que a personagem olha do quartel para um horizonte desconhecido, pois, ao mesmo tempo em que havia ali tantas pessoas no ambiente militar, ele estava só, sem a presença de sua amada, de sua mãe e familiares, sem amigos e sofrendo discriminação racial. O herói não se rebela contra o que lhe foi imposto, mas aceita. A morte significou para ele a saída desse labirinto que é a vida, de que caminhamos sem saber para onde vamos e em que lugar iremos chegar. Ricardo Ramos silencia as suas palavras com o trágico fim do herói, como forma de apontar ao seu virtual leitor que para o Estado manter a “ordem” social é preciso que muitos percam a própria vida.

A postura de Genuíno enquanto sujeito fracassado se afirma de modo que a vida da personagem é marcada pelas condições precárias que ele estaria sujeito, uma vez que o único emprego que o propicia uma remuneração maior ao final do mês é justamente a causa de seu infortúnio. Não houve ascensão da personagem. Pelo contrário, houve a decadência do ser: a perda.

Percebemos, desse modo, o comprometimento de Ricardo Ramos com a representação do verossímil. Tal postura pode ser tomada enquanto preocupação do ficcionista na tentativa de produzir uma literatura de cunho social e que demonstra uma identidade nacional. Essa questão pode ser observada à luz da década depois de 1930, cuja preocupação dos artistas era produzir uma literatura que representasse a luta constante do sujeito em busca da sobrevivência, cujo campo de guerra seria o seu próprio cotidiano, pois o herói não consegue se rebelar contra o mundo, aceitando as leis e ordens impostas pelo meio.

Tudo na vida da personagem contribui para o trágico desenlace do conto: a pobreza, o afastamento da família para viver dentro do quartel, o fato de ele ser negro (visto como alguém menor), a busca pela sobrevivência e suas frustradas tentativas em conseguir remuneração maior ao final do mês. Não há eventos grandiosos. Pelo contrário, tudo acontece em situações aparentemente banais. Genuíno é um herói sem a proteção divina e, por isso, é frágil, mortal e refém dos perigos do mundo. Aos poucos, a condição presente ruim e a culminância em algo ainda pior é construída por intermédio de um jogo de antecipações. A memória é uma forma de evasão da personagem, mas a realidade sempre se impõe.

Como vimos o mundo de Genuíno está dividido em dois espaços: o de dentro e o de fora do quartel. O primeiro diz respeito à triste realidade da personagem – ao seu fracasso enquanto sujeito e precárias condições de vida. Do contrário, o segundo é um espaço visitado por intermédio de suas memórias. É um espaço cheio de cor e vida, pintado por meio da seleção de imagens criadas por Ricardo Ramos.

É nessa perspectiva que Ricardo Ramos constrói a imagem do herói fracassado na literatura moderna brasileira, na sua impotência, fragilidade e insegurança para encarar o mundo que lhe foi imposto. O herói – Genuíno – procura uma saída para o caos de sua vida, mas todas as tentativas são frustradas. O narrador, mais uma vez, deixa o texto em aberto para o leitor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre as questões que nos propomos discutir na presente dissertação, tomamos consciência de que, enquanto críticos, estamos abertos para novas perspectivas de pesquisa para não condenar a ciência da literatura a um repisar das mesmas ideias e dos mesmos autores. O texto literário, enquanto ferramenta essencial na sala de aula tem a função de humanizar os nossos alunos, bem como despertar neles o gosto, o prazer pela leitura e o espírito crítico. Desse modo, as reflexões aqui reunidas constituem apenas uma pequena centelha do todo da produção de um autor não canonizado pela crítica, mas que acreditamos serem significativas.

Permeando os textos de Ricardo Ramos, encontramos um campo propício para explorar tal tarefa, já que os textos do ficcionista possuem uma linguagem simples e de fácil compreensão, de modo que as situações acontecem principalmente em espaços verossímeis, o que nos causa impressão de proximidade com o real.

Sabemos que a literatura – enquanto arte – serve para reafirmar a identidade de uma nação, como forma de transmitir seus mitos, valores e costumes. O local – embora característica particular de determinado povo – deve consistir, para o crítico, uma importante ferramenta para se compreender especificidades no estilo de um escritor. A obra de arte, à medida que o tempo passa, atualiza-se aos olhos do leitor, rompendo com as barreiras do tempo.

Enquanto objeto de emoção sublime, a arte tem a função de prodigalizar entretenimento, bem como despertar o espírito crítico. As personagens nos causam prazer e desprazer. O indivíduo é deformado, alonga-se o nariz, deturpa-se a sua forma. No caso de Ricardo Ramos, o sofrimento alheio nos é apresentado por um autor criador que, por intermédio de um narrador, conta-nos a história de um ser que ganha vida e movimento dentro do texto literário.

A linguagem de Ricardo Ramos, por sua vez, não é cômica. O autor se utiliza das palavras a fim de nos trazer entretenimento. O sofrimento do herói é um meio que está a serviço da arte, já que a causa de tal sentimento é o que nos proporciona tão sublime experiência. O prático se mescla ao estético, assim como o belo ao feio. É preciso que haja uma elevação do discurso narrado – o que podemos chamar de *desvio* na linguagem ou *efeito de estranhamento* – para, enfim, pôr em choque e em questionamento os valores impostos pela tradição. E isso, Ricardo Ramos realiza com maestria.

A emoção trágica nos é apresentada em razão do trabalho estético do escritor que busca, por meio da linguagem, representar a desgraça do sujeito e suas peripécias, bem como suas batalhas inalcançadas. O sujeito idealiza sonhos, mas, ao deparar-se com o mundo real, percebe que a massa opressora é mais forte que ele, causando-lhe a sensação de fracasso e impotência e, em consequência disso, o seu sofrimento.

Também vimos que a epopéia se fragmentou em romance devido às mudanças sociais e culturais que, por sua vez, influenciaram nas artes em geral, cedendo espaço para o romance introspectivo. Com isso, fragmentou-se também a noção de herói, que veio a se transformar num sujeito fracassado, desprotegido, inserido no caos que é a vida em sociedade. Desiludido e descrente do mundo, o sujeito se vê sem perspectiva alguma de futuro. O campo de batalha do herói moderno é o próprio cotidiano, já a sua luta consiste ora a de classes – a força do opressor (capitalismo) sobre o oprimido – ora as tentativas frustradas do sujeito em elevar sua condição de vida, o que não acontece com o herói ricardiano. No que tange ao conto – embora curto –, é caracterizado por sua densidade, precisão e complexidade.

Ramos (1957) toma para si um “herói problemático” que não reage diante aos fatos e dificuldades e, por isso mesmo, torna-se libelo de um grito contra as diferenças, pois cabe ao leitor incomodar-se com a situação. Seus contos não se fecham, ao contrário, abrem novas reflexões. O narrador dos contos de Ricardo Ramos silencia seus personagens para ser ouvido com mais agudeza.

O mundo contemporâneo é marcado pela problemática do “eu” com o “mundo”. A vida em sociedade é, por sua vez, um verdadeiro “campo minado”, repleto de perigos e conflitos íntimos das personagens e, por isso, trágicos. O herói pode ser ora um sujeito frágil (fracassado, vítima das circunstâncias), como também pode ser um “pobre-diabo” (entidade demoníaca que, considerado de má índole, corrompe e massacra a alma humana). A tensão nos contos de Ricardo Ramos se dá desde os problemas gerados pela luta de classes – já que as personagens, embora não concordem com os valores impostos pela sociedade, aceita-as –, até mesmo os conflitos íntimos das personagens, marcadas pela tristeza e melancolia que assola a vida em sociedade.

Mais adiante, vimos que a crítica sobre a obra publicada em sua grande maioria em periódicos em hipótese alguma mencionou o termo “herói problemático”, já que eles deram conta apenas da camada mais aparente de **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos. Porém, ainda que de modo parcial, tais estudos foram fundamentais para uma melhor compreensão dos contos eleitos para estudo.

No que tange à análise propriamente dita dos contos em estudo, frisamos que em

“Terno de Reis” há a história de Severino: um homem negro que se muda do Nordeste para o Sudeste do Brasil para trabalhar, local onde exerce a função de pedreiro num prédio localizado em Copacabana, bairro situado na zona sul do Rio de Janeiro. De início, notamos o fracasso do herói, já que seu deslocamento de um espaço para outro não lhe trouxe grandes mudanças, principalmente no campo financeiro. A falta de perspectiva futura da personagem nos é apresentada por sua aparência rústica e melancólica. O canto da personagem é o que desperta o espírito trágico dentro da narrativa, como forma de Severino evocar outro tempo, espaço, personagens, etc.

Já em “Viagem Noturna” o espírito trágico é despertado pela presença da música, dança e estado de embriaguez da personagem. O presumível e o sonho se confundem, uma vez que o estado da personagem faz com que ele veja pessoas e coisas que não existem. A melancolia e tristeza da personagem podem ser observadas por seu estado de solidão e sensação de impotência frente às diversas batalhas que precisa enfrentar.

No que diz respeito à “Agreste”, temos a história de um menino que passou por sérios constrangimentos na escola. O fracasso do herói se dá em função de sua condição agreste, da qual ele só consegue se libertar de tal situação quando aprende a administrar sua relação com o professor.

Em “História de Empregada”, temos como centro da narrativa a patroa – dona do lar. O prático se mescla ao estético assim como o feio ao belo, o sofrimento da pobre menina (Valda) nos é apresentado enquanto objeto de emoção sublime, de modo que a sua inserção e adaptação ao ambiente familiar ocorre de maneira progressiva. Tal fato nos induz a enxergar na figura da patroa o “anti-herói”, já que ela domina e manipula a garota a fim de transformá-la no produto que tanto deseja, como um sofá.

Quanto a “O Dia de Genuíno” notamos a sensação de impotência e fracasso do sujeito em razão de suas precárias condições sociais e baixo nível de escolaridade. Apesar de o herói não concordar com as leis e normas que regem o capitalismo, aceita-as.

Dentre as observações a serem feitas, frisamos que o fracasso do herói ricardiano é uma interpretação possível a partir das balizas teóricas por nós escolhidas. Consideramos que o “herói problemático” está presente em todos os contos analisados, com exceção de “História de Empregada”, já que denominamos a personagem principal (a patroa) como “pobre-diabo”, cujas considerações foram levantadas na análise do conto.

Também frisamos que embora a rusticidade esteja presente na paisagem descrita por Ricardo Ramos, por intermédio das palavras, o autor “pinta” todo este cenário a fim de colorir a vida triste e melancólica de suas personagens. Os espaços dentro dos contos se alternam e

refletem fortemente os deslocamentos a fim de, assim como fez a personagem Severino, buscar melhores condições de vida.

Enfim, vimos que a luta de classes é uma característica marcante nos contos analisados – é claro que alguns com mais ou menos intensidade –, de modo que a relação opressor/oprimido é bastante forte e atualizada por meio principalmente das personagens centrais. A problemática é a do pormenor, a do sujeito inserido num sistema que o reprime e massacra. A decadência de valores morais e sociais no mundo contemporâneo consiste na causa de insatisfação e sofrimento do herói, bem como se transforma em entretenimento para o bom leitor que busca prazer ao se deparar com o texto ficcional.

## REFERÊNCIAS:

- ALCANTARA, Álvaro. O Ricardo Ramos do Terno de Reis. **Notícias de Hoje**, São Paulo, 27 out 1957. (s.p.)
- ANDRADE, Mário. “A elegia de abril”. *In: Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 1974.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. 8. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARTHES, Roland. “O efeito do Real”. *In: O Rumor da Língua*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, eJames (Org.). “O Romance de Introversão”. *In: Modernismo*: guia geral (1890-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo, Edusp, 2006.
- BURKE, Kenneth. **Teoria da forma literária**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/USP, 1931 e 1953.
- CANDIDO, A. “A revolução de 1930 e a cultura”. *In: A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 1. vol, 7. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia Limitada, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. Publifolha, 2000. – (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- CARPEAUX, Otto Maria. “Autenticidade do romance brasileiro”. *In: Ensaios Reunidos*. Vol. I, 1942-1978. Rio de Janeiro, Topbooks/ UniverCidade Editora, 1999.
- CAVALCANTI, Valdemar. Resenha de 1957. **O Jornal**, 29 dez 1957. (s.p.)
- CHIAPPINI, Lígia Morais Leite. **O Foco Narrativo**. 7ª ed., São Paulo, Ática. 1994
- CIRLOT, Jean-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Tradutor Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- D'ELIA, Antonio. Terno de Reis. **Correio Paulistano**, São Paulo 18 ago 1957. (s.p.)
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Editora Perspectiva: São Paulo, 1968.

- GÓES, Fernando. Histórias de Ricardo Ramos. **Última Hora**: São Paulo, 01 out 1957. (s.p.)
- FRIECRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LOPES, Álvaro Augusto. Terno de Reis. **A Tribuna**, Santos, 03 set 1957. (s.p.)
- LUKÁCS, Georg. “O romance como epopéia burguesa”. *In: Ensaio Ad Hominem 1*, tomo II – música e literatura. São Paulo; Edições Ad Hominem, 1999.
- \_\_\_\_\_. **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; Ed. 34, 2.000.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.
- MEDEIROS, L. A. Terno de Reis. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro 28 ago 1957. (s.p.)
- MIRANDA, Macedo. Terno de Reis: o novo livro de contos de Ricardo Ramos. **Tribuna dos Livros**, 17-18 Ago 1957.
- MOREIRA, Ronaldo. Terno de Reis e o tema da solidão. **Folha da Noite**, São Paulo 30 ago 1957. (s.p.).
- M. S. Contistas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 10 nov 1957. (s.p.). Vida intelectual.
- \_\_\_\_\_. Linguagem da época. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 ago 1957. Vida Intelectual.
- MURRY, Middleton J. **O problema do estilo**. Tradução de Aurélio Gomes de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.
- OLINTO, Antonio. Ficção no Brasil (III). **O Globo**, Rio de Janeiro. 28 dez 1957. Porta de Livraria. (s.p.)
- PAES, José Paulo. “O pobre-diabo no romance brasileiro”. *In: Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PINTO, Aroldo José Abreu. “Terno de Reis”: cidade seca, personificação das fragilidades emocionais do homem rústico. (s.n.t – sem notas tipográficas).
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1946.
- RAMOS, Ricardo. **Terno de Reis**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almeida, 1987.

RIZZINI, Jorge. Terno de Reis. **A Gazeta**, São Paulo 30 ago 1957. Página Literária. O livro da semana. (s.p.)

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: **Texto/Contexto**. São Paulo, Ed. Perspectiva/ INL, MEC, 1973.

SALES, T. F. Terno de Reis. **Diário de Minas**, Belo Horizonte 08 set 1957. O livro e os Homens. (s.p.).

SANTOS, M. L. Terno de Reis. **A Gazeta**, São Paulo. 08 nov 1957. Página Literária. (s.p.)

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia**. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Erder, 1964.

SHAKESPEARE, William. **Noite de Reis**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SILVA, José de Carvalho e. **História do Brasil**. São Paulo: Símbolo S.A. Indústrias Gráficas. Vol. 3. (s.d.).

SILVEIRA, Alcântara. Humildade e Ternura. **Diário de São Paulo**, São Paulo. 24 nov. 1957. (s.p.).

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BATTELLA, N. **Teoria do conto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1968.

FRANCO, Andréia. **Os Caminhantes de Santa Luzia**, de Ricardo Ramos: conjecturas sobre os valores da modernidade nela contidos e a percepção da crítica sobre a novela. 2010. Monografia de Pós-Graduação *Lato-Sensu* – Universidade do Estado de Mato Grosso.

GATTO, Dante. **Contexto, pretexto, texto: o herói na literatura**. Disponível em: <http://dantegatto.blogspot.com.br/2012/03/o-heroi-na-literatura.html>. Acessado em: 05 jun 2012.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. **Nomes & Sobrenomes**. 4. ed. São Paulo: AM Edições, 1994.

MARIA DE, L. **O que é conto**. São Paulo, Brasiliense, 2004.

LIMA, Herman. **O conto**. BA: UFB, Livraria Progresso Editora, 1958.

\_\_\_\_\_. **Variações sobre o conto**. DF., MEC/Serviço de documentação. Departamento de Imp. Nacional, 1952.

PINTO, Aroldo José Abreu. **A crônica de Ricardo Ramos**. Garça/SP: Editora FAEF;

Assis/SP: ANEP, 2006.

\_\_\_\_\_. **Literatura descalça:** a narrativa “para jovens” de Ricardo Ramos. São Paulo: Arte e Ciência; ANEP/Assis, 1999.

\_\_\_\_\_. **Ricardo Ramos:** mestre do silêncio. São Paulo: Arte e Ciência, 2011.

RAMOS, Ricardo. **Os Caminhantes de Santa Luzia.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

SÚSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiané, 1984.

**ANEXO**

**CONTOS DE RICARDO RAMOS ANALISADOS**

RAMOS, Ricardo. **Terno de Reis**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957.

Antes de prosseguirmos nos contos, ressaltamos que **Terno de Reis**, de Ricardo Ramos possui 12 contos e no presente documento só há 5. São eles: “Viagem Noturna”, “Agreste”, “O Dia de Genuíno”, “História de Empregada” e “Terno de Reis”.

#### “Viagem Noturna”

p. 71

NÃO vejo a orquestra. Acima das cabeças que se movem na sombra, um jato de luz fosca revela pedaços do homem gordo e do piano, envolve tudo em azulada fumaça. Os braços avançam para o teclado e o corpo se mistura à rajada fluida, sacode-se volumoso, nevoento, escorrendo no foco leitoso a sua melodia estranha. Outros saem do escuro, insistem na vibração que é funda e gutural, vem para frente com uma doida saraivada. Mas o pianista repete o mesmo gesto, alucinado e grave, preso às figuras nubladas que passam devagar, aos dentes brancos do instrumento, àquele breve contato rasgado.

Nova garrafa some-se a um canto da mesa, também vazia e sem rótulo, como os vultos próximos. O bigode reto e fino anda lentamente em cima dos ombros nus, apaga-se na esteira de um ventilador, que gira

p. 74

não sei onde. Mais um gole e a visão se multiplica. São muitos os rostos magros que arrastam curvas, surgem atrás de cabeleiras densas, embalam a palidez nas golfadas sonoras. Rígido, o piano continua. As molas do homem gordo martelam o seu vazio, e nele os pares se escondem, agarrados ao som que fere o ar, uma neblina de cigarros, toalhas e metais fulvos.

As pernas estão dormindo. Gostaria de movê-las, mas a dança vai longe, perco-me em lembranças rápidas e confusas. Uma notícia de jornal, a voz fraca ao telefone, que não se pode fazer nítida, nem clara, fugiu a caminho do impossível. O copo gelado fez-se quase irreal. No entanto as pernas estão mortas, a boca amarga, o piano sempre mais distante, mais rouco. Meus dedos se estiram na imensa pista redonda, tamborilam desgovernados, encolhem-se frios. Quantas já se foram? O garçom deu a resposta, que não ouvi, pois a orquestra mudou o rumo, agora navega tranquila. Escorrego na frase musical, a sonolência me arrima à coluna vizinha, pouco a pouco esbate os contornos da sala.

– Flávio?

p. 75

O nome cantou-me nos ouvidos, sacudiu-me a impressão remanescente, funda, logo sorvida pela mulher de olhos pisados e testa morena. Os lábios franzidos tremeram de novo:

– Você!

Abanei a cabeça; as maçãs se destacaram na face imprecisa, acercaram-se:

– Mas é o Carlos!

Sim, eu havia crescido. E tudo ficara tão distante, e a música subia tanto que não podia saber daquele rosto. Ele se iluminava, dominando os reflexos azuis e fugidios, avivados pela voz morosa. As palavras contavam da infância e de meu tio.

– Como se parece!

O foco de luz erguia o clarinete e uma nota aguda. É verdade, morreu. Moço, bem moço. A mulher se lembrava de toda a família - há quantos anos! - e não falava como empregada, nem parecia ver minhas pernas bambas, o sorriso parado. As mesas em volta se afastaram bruscamente. A mulher insistia:

– Quem havia de pensar...

Os dentes miúdos trazem uma recordação perdida. Ela vai falando, falando, e não

p. 76

sei por que não fecho os olhos. Talvez a réstia forte se apagasse, o clarinete fosse aos poucos estrangulando o seu desespero. A mão desce, toca-me o braço.

– Vamos?

Quero levantar-me. O rosto derramado tem uma expressão nova, que me prende numa busca sem esperança. Para onde? As mãos estão caladas. A música devolve o sentido das coisas, mas não consigo levantar-me; fico imóvel, alheio, sempre a fitar os lábios repuxados.

– Não?

As lágrimas cavam sulcos na pintura, como fios d'água correndo no limo. Não existe som. Aquilo está visível, e no entanto é preciso que me esforce para compreendê-lo, dissociar o choro das vozes misturadas, separá-lo do clarinete. Apenas um momento. Procuo erguer-me, não sei bem para que. Novamente a cadeira, o áspero frio da coluna, a mulher que deixa escapar um soluço e foge. Passo a mão pela testa, olho em torno. Uma calva brilhante ri ao lado, um riso trêmulo e solto.

– Animal!

As sobrancelhas se juntam:

p. 77

– Hem?

– ... mal.

As gargalhadas estalam, enrolam-se em volta, desdobram-se escada acima, batem no anúncio luminoso, espalham o seu eco pela calçada. Os postes marcam a noite, caminham duros para a madrugada. O automóvel ficou só. E a rua se alonga, nas árvores muitas, no vento que é brando e me guia os passos.

Vou incerto, carrego nos sapatos, ainda inteiro, o peso de vários degraus. Os braços do pianista, as lágrimas inesperadas, tudo se enovela, e roda, e pára bruscamente, sob um lampião. Encosto-me à parede. Esta ânsia não devia acontecer, pois a respiração é calma, o ar leve sobe e faz um céu enorme, onde certamente há estrelas. Ou será que a mulher não desapareceu? Penso em meu tio, e quero ajustar o

choro aos cabelos anelados, ao jeito alegre. Realmente eu não podia responder, nem dançar no meio da gente nebulosa - não tinha culpa de que fosse incapaz de atravessar a cortina cerrada, feita de gestos, figuras e sons desgarrados. Se ao menos ela visse o homem calvo... Mas fora embora, e eu também não voltaria, que os fantasmas da infância velavam. Por

p. 78

isso respondera às sobranceiras franzidas. Animal, como no tempo quase esquecido gritava nomes feios ao irmão mais velho. Depois corria, punha-me fora do alcance da réplica. Agora estava andando. Esperara um instante, a surpresa não dera ocasião à resposta, saíra. Antes as gargalhadas não existiam. Mas era quase o mesmo.

A calçada é um mundo sem fim. Avanço dentro dele, e comigo estão as linhas do jornal, a luz baça, outras imposições que desejo esfumar. Uma escadaria foge para o lado. Os balaústres cinzentos se prolongam, alcançam o muro alto que se acaba lá adiante, na esquina. A noite fechou-se, baralhou a conta dos passos. No entanto prossigo, desenhando pelo chão um compasso longínquo, talvez o arranhar de palhetas, a mesma bateria que volteava na sombra.

– Perdoe.

A barba rala surgira de um lugar impreciso, entrava na gola suja do paletó esgarçado. Paro, mas ela não se desvia. O chapéu, os ombros pendentes, o bigode caído, tudo me força uma desculpa.

– Não tenho miúdo.

A espera continua. E uma interrogação se acrescenta agora. É muda, talvez humil-

p. 79

de, e no entanto imperiosa. Bóia por toda a figura esquiva, um modo sumido que teima em se afirmar. Essa impressão ligeira me obriga a melhor exame, descubro o cigarro que a mão apresenta, confundo-me, não posso dizer nada. Procuo a caixa de fósforos, apalpo-me envergonhado, evitando olhar o homem que não deu uma palavra.

– Não tenho...

O sorriso estranho, depois o aceno que apontou o cartaz próximo, no oitão do teatro. Concerto em ré maior. Afasto-me sem ler o resto, ainda vejo pedaços da roupa escura, um nicho onde repousam formas de gesso. A calçada se quebra, apaga a estátua, o esboço do violinista. Fica somente a pergunta imóvel. Seu Nélio também se chegava assim, nessa mania de não falar e querer que lhe adivinhassem os pensamentos. Outros velhos teimavam em dificultar a vida. No emprego, na rua, por todas as partes. Engoliam o riso, arqueavam as sobranceiras. E o jeito era falar, desculpar-se ou largar um palavrão. Que importa? Às vezes uma simples nota pelo jornal, e nada mais é possível. Os telefones estão cortados, as vozes mudam. Então as ruas se transformam num grande

p. 80

tombadilho, onde vagamos à toa, o andar incerto e mareado.

Isto é uma viagem. Distancio-me de algum lugar, talvez para sempre. A mulher das lágrimas e o velho do cigarro são meus companheiros, andam nestas mesmas calçadas, encontram uma semelhança qualquer, um gesto que eu devia compreender. Tropeço, de novo me aprumo, esforço-me por alcançá-los. Certas ocasiões penso que os distingo. Seria bom. Os vultos passam em mais desencontros. As luzes estão visíveis e apesar disso eles são vultos, sempre vultos. Pessoas que dançam. Meu tio sabia cantar, sabia rir, despreocupado como eu não sou. A mulher viu-lhe meus traços, chorou e fugiu. Quando li a notícia fiquei em silêncio, dobrei o jornal, esqueci-o em cima do banco. Mas não o resto. A barba grisalha ficou para trás, mais atrás ainda o mar, os navios ancorados na baía, o rastro dos que se foram. Por isso ando sem voltar a cabeça.

Há muito que o bar fechou. Sob a *marquise*, as mesas tem reflexos verdes e cadeiras viradas, em grupos de três. Um pouco adiante o enxurro da limpeza aumentou a sarjeta... Não é preciso o sinal aberto.

p. 81

Agora os pés se animam, conhecem melhor o cimento, vão firmes. Sinto em meus passos a mesma cadência grave do piano, martelada e sombria. Esta avenida me aborrece, mais larga porque vazia, no seu caminho de mar a mar. Apresso-me, os edifícios são vitrinas fechadas e portas brilhantes, com os arabescos ligeiros que desaparecem. Os ramos prolongam o silêncio. Não vejo as primeiras janelas, tomei a esquina vindoura como referência única, nesta marcha aloucada. E o vento segue também, mexendo nas folhas caídas.

Faz alguns minutos que estou aqui. De um lado a via cinzenta e arejada, onde só então reparo os automóveis que passam, a longos intervalos. Do outro a rua estreita e úmida, escura nos prédios baixos, na iluminação fraca a se confundir como as fachadas pequenas, de varandas antigas. Há muitas coisas que não compreendo. Esforço-me, quero abarcar tudo ao mesmo tempo, recolho fragmentos esfiapados. O cansaço já não pesa tanto. Mas gostaria de rever a mulher e seu choro, o homem da gola suja, os lugares que fizeram meu tio, aqueles modos tão difíceis para a família. Sei que não é possível. Entretanto não me animo a

p. 82

entrar por esta rua, com as minhas interrogações. Quem sabe o resultado? Muitas horas gastei remoendo fatos, indícios, tentando arrumar as próprias lembranças. Nem assim consegui orientar-me. Como desta vez, fica somente a impressão de que necessito mudar.

Mais um pouco e me decido. A mulher não virá, o navio largou, todos estão meio perdidos. Resta-me caminhar. Lentamente, chegam as casas velhas. Encardidas e baixas, disfarçam-se nas esteiras de ferro, nas vidraças embaciadas e azulejos partidos. Elas vão andando, cegas da poeira, em sua calma soturna. Entre as duas filas, os lampiões indicam o rumo. Suspensos de curvos florões, olham com a mesma ordem e a mirada fixa de candelabros. A princípio não os vi bem. O desfile das frontarias sugestionou-me, é mensagem de outra época. De repente surgiu um, deteve-me imprevisto. Encandeei-me, fui acostumando a vista aos poucos, ainda retenho o bojo alongado, a proteção de metal, o braço que o prende e morre no poste. Esse ficou para trás, um outro se anuncia. Os arcabouços dividem o asfalto, espalhando uma luz difusa, silhuetas que atingem algum beiral deslocado. O jogo

p. 83

das sombras oculta os vitrais de uma janela, parte do oitão, mais adiante revela as torres de uma igreja. Paro, esqueço os lampiões, volto-me ao encontro da imagem rendada que a folhagem mascara, acima dos fios e da linha de telhas. Apesar do vento, desce bruscamente a sensação de que tudo se imobilizou. Os dentes do piano, as mãos da mulher, a gola puída. Assalta-me a velhice das casas, imensa e constante. E também são velhas as recordações, e velhos os tremores passados, que voltam e se modificam.

Naquele fim de tarde, em silêncio atravessamos o cemitério, da capela sombria à encosta fronteira, cortada por finas e duras retas. Vinha das pedras o som cavo, de procissão muda, que os pés e a carreta deixavam pelo caminho estreito. Era meu tio que passava. Entre as cruzes, as lajes, as flores empoeiradas. Nós o seguíamos, eu levava na garganta o desespero que a morte me traz. O branco dos túmulos, as primeiras sombras da noite, as rodas abrindo em torno um rasgão metálico, a subir, a subir sempre. Não sei quando paramos. Lembro-me apenas de que me afastei, movido pela necessidade de fugir à pá de cal, e fiquei olhando uma plantinha muito verde, que se enraizara

p. 84

entre dois túmulos. Aquilo sacudiu-me, descobri outras plantas, uma relva forte, exuberante, que se alastrava num tapete já escuro e contínuo. Então um alarido chamou-me, rolando no descampado. Levantei a cabeça, encontrei o morro que se recortava contra o céu, um bando de crianças a gritar abrindo as mãos, de onde saía um balão gordo e listado. Ele subiu, parou um instante esperando o vento, e cortou uma fileira de catacumbas, procurou com sua lanterna o rumo do mar.

Os lampiões não me preocupam. Diviso o quepe de um guarda-noturno, encaminho-me para ele. Preciso falar.

– Que horas são?

– Perto de quatro e meia.

Agradeço, tranquilo. Sigo para frente, ignorando as paredes e os seus donos, que deixaram nomes. Sei que vai amanhecer. Por isso apago as lembranças, o meu jeito de revolver tristezas, e piso direito, no meio da rua sombria e no entanto breve. Lá adiante deve existir uma praça. Meu tio gostava das praças, sabia mistérios que não me ensinou, tenho de solvê-los por mim mesmo. Quem havia de pensar... Realmente nos parecemos, e não cabem as lágrima-

p. 85

mas. Infelizmente não pude explicar. É que só agora vou em direção à praça.

Finalmente ela se estende. Larga e desejada, fora do triste alinhamento marcado em pedras lisas, é como um porto. O grito dos meus passos acorda as árvores, o repouso de sonho. E começa a retreta, com a sua banda feita lembrança. As grades altas da surda infância, a canção forte do carroceiro, e as águas turvas de uma lagoa cristalizada. O choque é rápido, voltam as ruas pobres que se aconchegam, latejando os rumores vagos, a sua linguagem de espera, que será mais nítida pela madrugada. Sento-me a um portal, olho as calçadas, o abrigo de cimento, a clareira no meio das sombras. E respiro fundo em minha descoberta.

Não preciso mais encontrar a mulher, não me interesso pelo velho. Eles poderiam estar aqui, e eu lhes diria palavras simples, talvez as de meu tio. É possível que os seus rostos se fizessem de espanto. Que importa? Não poderiam entender-me.

O guarda afastou os lampiões, avisou-me da madrugada. Sempre estive a desejá-la. E eu mesmo achei o caminho da praça.

p. 86

Acendo o primeiro cigarro. A caixa de fósforos apareceu. Outras coisas apareceram também, completaram-se, agora sei explicá-las. Sei por exemplo que o meu bonde virá com o dia. Basta deixar a soleira e plantar-me neste largo chão, alerta, sereno, até que se rompa a crosta da noite.

“Agreste”

p. 109

ERA uma gritaria forte. Cobria o muro, atravessava as paredes da casa, chegava inteira aos meus ouvidos, contínua, chamando. Uma pausa curta surgia a intervalos. E o ruído solto prosseguia, enchendo o quintal, a sala, coando-se pelo corredor, ganhando a rua, em alarido constante.

– Porque não vai brincar, meu filho?

Tia Nena descobrira-me a um canto, a pagado e mudo, ouvindo os rumores do beco.

– De uma volta.

A noite avançava dos lados do quartel, entre os coqueiros distantes, que perfilados guardavam a lagoa soturna. Alguns vizinhos regressavam. Fragmentos do brinquedo perdiam-se na calçada, batiam nos galhos das árvores baixas, semeadas em frente às construções irregulares, acachapadas.

p. 110

Fui andando sem vontade, parei. A bola de meia fazia-se mais nítida, agora já distinguia o barulho de pés, vozes confusas seguindo os lances da azôrra.

– Vamos jogar, Lula?

Zeca se aproximara, as sardas e os cabelos em fogo, alvoroçados.

– Não posso.

– Bobagem. Eu peço, eu falo com sua tia.

– Quero não, Zeca.

Sozinho à porta de casa. Desamarrei os sapatos, lembrei-me das botinas que viriam brevemente, com o início das aulas. Irmão Pedro, Everaldo. Esforcei-me por afastar do pensamento a figura ameaçadora do professor, as brincadeiras de meu primo, que me exasperavam e não tinham fim. Por que me aconteciam essas coisas? Não encontrava resposta, mergulhava nas recordações infelizes. Uma repreensão mal atendida e Irmão Pedro iniciara aquela birra, a consumição lenta. Eu não soubera resolver um quesito, e mesmo assim Everaldo o copiara, tivera uma nota ruim. Onde estava a culpa? No entanto começara a prevenção, ampliara-se, degenerada em suplício,

p. 111

miúdo e ostensivo. Arreliava-me pelos cantos do recreio, distanciava-me dos jogos, e quando menos esperava surgiam os ombros curvos, as mãos vermelhas, o dente de ouro nos lábios grossos. Por que não se convencia? Esgueirava-me, pensando numa forma de resolver tudo aquilo, acabar com a humilhação risonha, insuportável. Mas o pudor me tolhia os passos, impedia nova explicação, talvez um desacerto maior.

Um vulto dobrou a esquina, fora dos reflexos azulados que o lampião fronteiro

soltava. Veio crescendo, inquietante e gordo. O barulho da usina elétrica deixava na sombra marteladas secas, ritmadas, que anunciavam a hora da ceia. Iluminado fracamente à luz dos postes raros, o avançar cauteloso me transtornava. Quis fugir, atravessar os limites do perigo insistente. Mas a batina continuava.

– Olá!

Era seu Fulgêncio e o cumprimento rouco devolveu-me a calma. Seguiu pela calçada, misturou-se a pessoas que entravam na padaria, ao vento morno que flutuava, em surdina. Ficou uma sensação de trégua.

Devolvido às preocupações da tarde, revi a folhinha e a data que me separava

p. 112

do colégio. Uma semana, duas, não sabia ao certo. Sabia apenas que Irmão Pedro esperava, e com ele a perseguição fria, resistente a pequenos ardis sempre falhados. O pesadelo se desdobrava, e nele avultavam os oitizeiros do pátio, as mãos de Everaldo, aterradoras, enormes. Cinco anos mais velho, cinco anos mais forte. E alocado, terrível, vermelho como o diabo que São Jorge tentava esmagar, entre as pedras do nicho.

O barulho do jogo amainara, começava a povoar-se a entrada do beco. Os minutos pingavam mornos. Quando os primeiros rostos conhecidos se avizinharam, abri a janela, corri o ferrôlho, entrei na sombra do corredor. O gato malhado se enroscava embaixo da cantoneira e correu assustado, farfalhando as palmas do jarro verde. A casa em silêncio, tia Nena dormindo. Sentei-me, da espreguiçadeira olhei os móveis, a penumbra que vinha do quintal, a mesa onde a toalha ainda não aparecera.

Se houvesse luz poderia voltar ao livro, reatar aqueles pedaços de viagem, distanciar-me na aventura. Mas tia Nena embalava-se de leve, os olhos fechados. E noite baixa, mergulhei na treva, procurando

p. 113

captar ruídos, identificá-los. Uma canção de roda ergueu-se débil, ficou brincando no ar. A carroceria gasta de um veículo trepidou no calçamento. O ranger seco, pausado, era a rede em seus armadores.

Despertei com o chiar da porta. Meu avô entrou, parou no meio da sala, puxou a fita desbotada que acendia a lâmpada. O corpo magro avultou bruscamente.

– Que é isso? Todo mundo cochilando? Vamos acordar!

Tia Nena levantou-se, fez uma pergunta qualquer. Deixei também a cadeira, vim pedir a benção. Meu avô desmanchou-me o cabelo num gesto rápido, esfregou-me o rosto com as costas da mão, foi botar o paletó no cabide. Sempre a falar, demorou-se no lavatório.

– Como é, meu filho? Brincou muito?

– Nada! - apressou-se tia Nena.

Ele voltou-se para mim, a toalha nas mãos, inquiriu surpreso:

Que é que há?

– Estava sem vontade... Fiquei lendo.

De novo minha tia:

– Leu pouco, muito pouco. Andou por aí, meio leso.

p. 114

– Olhe menino: eu não quero neto meu bestando, feito guenzo, hem!

E riu alto, foi mexer na gaiola do belga. Fiquei, vendo o terraço, a cerca, um pedaço do quintal vizinho. O tanque de lavar roupa surgia entre as pimenteiras, a sombra do oitizeiro grande me avivava outras sombras. Continuei assim, perdido em visões tumultuadas, até que meu avô tornou à sala.

Ceamos, ouvindo o rumor dos talheres. Olhos entornados, o receio da conversa nivelando as palavras escassas, afastei a xícara. Finalmente nos levantamos, a pia da cozinha gorgolejou na louça. Depois a calçada, a prosa de seu Fulgêncio, cadeiras em grupo.

Sentei-me no batente, acompanhei trechos da conversa, em seguida caminhei à toa, medindo os passos entre as duas esquinas. As férias terminavam. E não fora à minha terra, não vira meus pais, não fizera um mundo de coisas longamente imaginadas. Estes pensamentos me deprimiam, levavam aos temores recentes, aumentavam a sensação infeliz, que era feita de ânsia e suores vagos. Entretanto não conseguia visualizar Irmão Pedro, recompor as duras feições de Everaldo. Eles continuavam ameaça; mas

p. 115

ameaça fundida em um só bloco, sem contornos, imediata. Eu não podia vê-la, apenas sentia a sua proximidade.

Zeca me fez companhia nesse andar silencioso. Mais tarde cansamos, voltamos à porta. Durante algum tempo foi o assunto sem interesse - casos do interior, corriqueiros, nenhum que nos falasse de perto.

– Vamos dormir.

Segui meu avô. Abriu a porta do quarto, demorou-se um pouco, voltou com o pijama, o lençol, o travesseiro. Mudei a roupa, encolhi-me entre as franjas amarelas. Ele beijou-me, prendeu as cobertas, afastou-se. Pegou o jornal, ficou um instante a fitar os tijolos do alpendre, começou a ler. Antigamente aproximava o banco, punha-se a embalar a rede. E cantarolava baixinho:

*Teus olhos são negros, negros  
como as noites sem luar...*

Interrompia-se, prosseguia a canção já sem palavras. Voltava-se para me ver, eu fingia dormir. Então saía. Não como agora, que eu havia crescido. O relógio de

p. 116

pêndulo arranhava a noite cheia de grilos. Tudo se confundia, restavam duas figuras imóveis, sob os oitizeiros de um pátio. Não lhes distinguia os rostos, mas sabia onde estavam, sabia que me esperavam. Uma negra, outra vermelha. De início afastadas, a seguir juntas, confundidas. Essa inquietante associação persistiu, violenta, depois

anuviada, até que o sono espalhou muitas sombras no telhado, escureceu as paredes caiadas e fechou as malhas da rede.

Quando ela aparecia, trazendo pela mão a filha maior, a encher a casa da voz alta e explicada, tia Nena se punha na alegria de sempre, o lanche melhorava, havia um afrouxamento na disciplina. Aquela tarde foi assim. Mal adivinhei a presença de D. Eulália, ganhei o quintal, pulei o muro e, de parceria com Zeca, fui jogar botão no beco vizinho. O time era emprestado, a mesa desconhecida. Os botões, pedaços de caco de coco ralados, corriam mal, deslizavam aos trancos e tomavam rumos imprevistos. Fizemos o possível, mas perdemos. Os dois pretinhos jogavam bem, à vontade. E venceram novamente, duas, três vezes.

p. 117

- Acabou-se. Não quero mais essa presepada. Vocês botaram graxa nos botões.
- É mentira!

Os dois gritaram ao mesmo tempo, indignados. Zeca puxou-me o braço, disfarçou:

- Tenha jeito, Lula. Você não sabe perder?

A raiva passou, envergonhei-me, lancei confuso:

- Desculpe. Eu estava brincando.

Sáímos, reconciliados, deixando os meninos quietos e prometendo voltar. Eu traria o meu time, feito com botões de uma capa velha. Zeca mostraria a palheta nova:

- Foi dez tostões. E é leve, uma pena.

Despedi-me na porta de casa, depois de combinar um encontro para o dia seguinte, bate-bola com pelota de couro, no oitão da igreja de São Benedito.

- Boa tarde, D. Eulália.
- Boa tarde, meu filho. Estudando muito?
- Ainda estou de férias.
- Ah!...

Tia Nena cortou o diálogo aborrecido:

- Vá lavar as mãos, que o lanche está na mesa.

p. 118

Fui ao lavatório, amolado com a visita, com a ordem na frente da visita. Principalmente por causa de Leni. Sorri para ela, um sorriso forçado e sem cor. Respondeu-me no seu jeito calmo, entornando os cabelos compridos. Feita a limpeza das mãos, enxugadas as orelhas, sentei-me. Café, broas de milho. A menina olhava os enfeites da xícara, distraía-se mexendo no guardanapo, encarava-me. Encabulado, mastiguei com dificuldade, sentindo o rosto arder. Prestava atenção à conversa, fugia aos olhos buliçosos. As broas não tinham gosto.

- ... são umas lástimas. Mandei buscar uma em Atalaia, com passagem comprada. Pois veio, ganhando trinta mil réis, minha filha, trinta mil réis. E comendo do bom e do melhor... Não durou um mês.

Os olhos de Leni continuavam. Grandes, móveis, tomando a face morena. D. Eulália suspirava, mastigava um pouco, arranjava novos motivos de queixa:

- É um aperreio que não tem fim. Você se lembra da Flora? Aquela jeitozinha, uma rosalar disfarçada, parecia até de família...

Tia Nena escutava, juntava suas experiências, coisa mais antiga. A conversa ia

p. 119

animada. A menina virou-se e fitou o armário. Tomei o resto do café, levantei-me.

– Converse com a Leni, meu filho.

Forcei outro sorriso, as mãos subitamente frias. Paramos junto do armário, vendo as duas prateleiras de livros, duas prateleiras vergadas que ameaçavam esmagar o bule e as xícaras japonesas. Os cachos escuros ondulando ao compasso da voz sacudida, ela perguntou:

– Mostra os livros? Eu queria ver um...

Dei volta à chave, abri a porta. Havia histórias infantis, volumes já velhos e de folhas despregadas, os livros de aventuras. Passamos a vista nas capas, ela não se interessava. Foi quando achei o *Cazuza*, tirei-o da fileira, gaguejei uma recomendação. Leni tomou-o, sorriu, cruzou a sala, ajeitou o laço de fita e sentou-se no sofá. Apanhei a revista do colégio, encostei-me à janela que dava para o terraço. D. Eulália mudara de assunto, agora ralava em cochicho, tia Nena se inclinava.

A vizinhança da menina desviava-me a atenção, punha-me alheio, desajeitado, sob a impressão de que todos me observavam.

p. 120

Impressão, naturalmente. Porque só ela me fitava, de quando em quando, rindo por cima do livro com os olhos apertados e brejeiros. Desde que abandonara a escola mista, as meninas haviam ganho para mim um certo mistério. Os colegas indicavam motivos, eu começava a senti-los, animava-me. A lembrança de Marta era sempre um alvoroço. Mas chegava Leni, lançava-me os seus olhos redondos, e tudo se esvaziava, em desordem. Se Nonô soubesse riria. Este pensamento me atormentava, queria a todo custo vencer aquela balbúrdia, perdia-me. E continuava à janela, esperando que o rosto da menina crescesse por detrás do livro.

– Foi Júlia quem me contou...

Ergui a cabeça ao nome de minha mãe, a tempo de perceber o trejeito de D. Eulália, que baixara a voz e me fixara de esquelha, com um certo ar penalizado. Tia Nena retomou a conversa interrompida. Mas ficou entre nós um vácuo difícil de arrancar.

Já me acostumara. No princípio a ausência pesou, com sua enorme carga de saudade. Um ano, dois, as cartas, um retrato, e o isolamento se atenuara. As lembranças pouco a pouco esmaeciam, no mesmo quadro iam desbotando a casa, meus pais, as irmãs

p. 121

pequenas. Tia Nena velava cuidadosa. Amigos novos, meu avô. Sentia-me com forças para consolar um interno, após as férias de São João, e apenas sabia localizar um frouxo laço de solidariedade. Cartas, notícias, doenças. E ligando isso tudo, uma distância grande. Um dia seria transposta. Apegava-me à ideia, um só conjunto. Felizmente eu não podia separá-lo, dividi-lo em várias ausências. Então ouvia uma frase, notava um gesto de pena, e tudo vinha abaixo. D. Eulália repetia D. Marieta, que repetia alguma outra senhora de nossas relações, amigas velhas da família inteira. Dessas amigas

que não precisam visitas nem conversas frequentes, e se mantêm inalteradas. Eu me entendera gente sabendo isso. Mas não compreendia o direito àquela participação íntima, assim tão de casa. Não compreendia, e no entanto sentia os resultados. A compaixão de D. Eulália atordoou-me, depois levou-me às recordações, a uma dor mansa e longínqua.

– Está triste, Lula?

Não, não havia tristeza. É possível que tenha acreditado. Interrompido no devaneio, quis restaurar a linha melancólica volteei sem rumo, encontrei umas sobranceiras

p. 122

grossas, encolhi-me, de novo fui alcançado: Irmão Pedro era a verdadeira tristeza. O último dia de aula não me saíra da cabeça, trabalhoso e pesado, cheio de promessas ruins. Agourenta, sinistra, a batina se aproximava. A ela misturavam-se os cocorotes de Everaldo. Menos de uma semana. As mãos suadas molhavam as páginas da revista.

– Bom, minha filha, já está ficando tarde.

– Ora, Eulália! A prosa tão boa...

Despediram-se. Leni fechou o livro.

– Deixa eu levar?

Balancei a cabeça, agradeceu com um olhar tonto. E lá se foram pelo corredor, entre recomendações, desceram o batente, sumiram-se. Tia Nena ficou à janela. Entrei, bati perna ao acaso, demorei-me no alpendre, fui ao quintal. O renque de pitangueiras, o muro, o oitizeiro sombrio. Tudo em silêncio. Pendurei-me a um galho, vi o terraço vizinho, o galinheiro, ao fundo o telheiro da cervejaria, um homem alinhando garrafas. Soltei-me, caí no fim da tarde. Uma cigarra furou a calma, apontou uma estrela que brilhava sozinha. Meu avô estava chegando.

p. 123

Era véspera do Carnaval. À noite, quando as cadeiras surgiram pela calçada e os grupos se formaram, meu avô chamou-me, avisou:

– Amanhã vamos fazer a matrícula.

– Fiquei um instante calado, tentando esconder a emoção. Dominei-me, fiz cara alegre, arrisquei:

– Mas é sábado, vovô. É capaz de o colégio estar fechado.

Tranquilizou-me com um sorriso, apagou as dúvidas:

– Não está não. Eu telefonei hoje da repartição e combinei com o frade.

Sentei-me no batente à espera de Zeca, e comecei a imaginar a entrevista do outro dia. Encontraria Irmão Pedro? E se o diretor dissesse alguma coisa? Meu avô estranhara as notas, brigara, mas eu pudera arranjar uma desculpa. Agora já não me garantia. Se Irmão Gabriel falasse... Procuraria ficar atento, resolver tudo em alguns minutos, deixar o colégio assim que nos entregassem o recibo. Talvez não houvesse nada. Respirei mais desafogado.

Um rumor surdo vinha da rua próxima. Enquanto os pares se exercitavam nos Alia-

p. 124

dos, o frevo cobria a praça Deodoro, em cadência aguda e renitente. Seu Fulgêncio levantou-se, chegou à beira da calçada, alongou a vista para a esquina:

– Deve ser o “Pás Douradas”.

Na janela ao lado, D. Amália discordou:

– Nada. Isso é o “Bota-Fora”. Não está vendo o estribilho?

O velho não se convencia. Houve um pequeno jogo de argumentos, que a chegada de Zeca interrompeu:

– Vamos ver?

Abalamos em direção à música, ao aglomerado junto do coreto. O primeiro quarteirão foi vencido facilmente, mas quando atingimos o segundo moderamos a marcha, tivemos dificuldade em nos acercarmos da praça. Subindo a uma grade, divisamos os estandartes que se agitavam, acompanhando as ondulações marcadas pela orquestra. E descobrimos a um só tempo:

– É o “Tromba D'água”!

Ainda alguns minutos olhando o passo, as evoluções de um negro. O número se extinguiu numa euforia de metais e descemos do portal quando os tambores prosseguiram o saracoteio martelado. Voltamos

p. 125

com a mesma rapidez, e da esquina berramos, anunciando o clube. Seu Fulgêncio apenas suspendeu a conversa, D. Amália sumira-se no corredor escuro. A palestra continuou, ouvimos a voz fanhosa distanciar-se, enquanto educávamos a respiração andando na calçada.

– Amanhã vou renovar a matrícula.

–Tão cedo? - estranhou Zeca.

– Não começa logo. Vou só fazer a inscrição. Aula só depois do Carnaval.

– Ah!...

Ficamos por ali, a lembrar o último jogo no oitão da igreja, visões ligeiras que os muros do colégio não permitiam fixarem-se. Trechos da conversa alcançavam-me e resvalavam na aragem. Meu avô chamou-me, não pude resistir, devia ir para a cama.

– Assim amanhã chega mais cedo - riu, lembrando a inquietação do ano passado.

E dispensei tia Nena, preferi deitar-me sozinho, entrei num sonho pesado que, mal clareava, me levou inquieto à porta do quarto grande.

– Está na hora, vovô.

p. 126

Aguardei um momento, insisti no chamado. Finalmente ele apareceu, olhou para o terraço. E quis saber:

– Nena já levantou?

Ainda não. Encaminhou-se para a cozinha, ergueu a tranca da porta, saímos para o alpendre. Foi até o quintal, voltou com a tábua, pediu-me a foice, e começou a rachar pedaços de madeira. Na mão direita, um dedo sem articulação fazia mais difícil a tarefa. Entretanto a pilha se avolumava, em pouco havia o suficiente para acender o fogo. Novamente a cozinha, a chaleira, o jato d'água que se derramava da talha. Sinha

Maria veio entrando, parou espantada:

– Gente!

Meu avô cortou o espanto, indicando a moeda sobre o aparador:

– Vá buscar o pão, ouviu?

A empregada saiu abanando a cabeça, não tardou que tia Nena interrompesse os preparativos do café.

– Deixe isso, papai. Ora já se viu!

Voltamos à sala de jantar, meu avô apanhou o relógio em cima da prateleira.

– Sete horas.

– Ainda?

p. 127

Afirmou, rindo. E apressou-se em sossegar-me, preparando a visita. Não era nada importante, não precisava ficar assim vexado. Concordei, desejando mesmo que não fosse nada. Na véspera eu notara que ele tomava o meu nervoso pela alegria das aulas, sempre bem-vindas. Sem poder esconder a apreensão, eu reforçava essa impressão benévola, aproveitava-me para insistir. Mas não conseguia encará-lo.

O café demorou, tudo se demorava. Sinhá Maria arrastou as chinelas no corredor, tia Nena veio com o bule, sentamos à mesa. E afinal a rua, o balaio se equilibrando na cabeça do padeiro, movimento de carroças, pregões matinais.

Nossos passos engoliram rápidos as calçadas, levaram-nos ao casarão cinzento, que árvores e pátios cercavam. O tinir da campainha, o porteiro solícito, e entramos numa pequena sala, onde revi mapas, sofás, um retrato de Pio XI, os quadros de formatura. Esperamos, com o silêncio de tudo aquilo boiando nos ouvidos. A porta abriu-se. Levantei-me, sentei-me de novo, que entravam uma senhora e um menino. Tomaram lugar nas cadeiras em frente. O ga-

p. 128

roto magro, de cabelos empastados e mãos nervosas, devia ter a minha idade. Trocamos um olhar de cortesia breve, que se repetiu entre meu avô e a mulher de vestido escuro. O porteiro atravessou o cômodo e abriu a janela, descobrindo a nesga de cimento, a quadra de vólibol, os troncos pintados de branco, ao fundo o galpão.

– Irmão Gabriel, às suas ordens.

A mão travando-me o braço, meu avô fez um gesto à senhora, que se adiantou puxando o filho, acercou-se do birô e estendeu alguns papéis ao religioso. Este retirou da gaveta um livro, tomou assentamentos, ergueu-se afável, cumprimentou o menino, falou um pouco em voz baixa e conduziu-os à porta. Depois voltou-se e repetiu a mesma sequência de atos, meticoloso e bonachão. À saída, apertando-me os dedos, advertiu:

– Dia 15, vida nova, hem?

Retribuí o sorriso, caímos na rua, agora movimentada pelos blocos, cordões esparsos, agitados numa zoadá alegre. Andei calado, a ver o rebuliço, fantasias gritantes na manhã de sol. Alegre, por tudo o que não acontecera. Alegre também meu avô, a fu-

p. 129

mar distraído, os passos guiados insensivelmente pelo compasso do batuque.

Ao dobrarmos a esquina, vimos pela frente a massa do “Bota-Fora”, comprimida entre as duas linhas de casas, afogueada e meio enlouquecida pela banda de clarins. A poeira subia do calçamento, o calor crescia à proximidade suarenta que avançava. Apressamos o passo, chegamos numa corrida ligeira, ficamos à janela esperando o bloco. Anulando o som da bateria, os pés batiam no solo, apenas guiados pelos metais agudos. O estandarte rodopiava, enfeitado e colorido. As primeiras alas da barreira móvel, ensurdecadora, e depois já não víamos as cordas que sustinham os passistas.

– Olhe, papai.

Era a negra velha que nos trazia beijus. Um lenço na cabeça, gingava lustrosa, roçando a parede. A voz de tia Nena chamou-lhe a atenção, ao passar sob a janela ergueu um sorriso brilhante:

– Amanhã tem beiju fresco, dona.

Ao lado, um preto novo a abanava com o chapéu, esgoelando-se no estribilho do frevo:

p. 130

*... Tristeza que vá embora,  
quem não gostar da folia  
vou botar fora, vou botar fora.*

Encostado ao parapeito que circunda o adro, olhava trechos da cidade apequenada pela distância, confundidos na folhagem dos coqueiros, intervalos feitos de água parada, telhados escuros e misturados. À esquerda, o longo braço do porto cruzava um pedaço de mar verde; do outro lado, a rua pardacenta se estirava, despovoada, fria e domingueira. E havia também a praça, o farol, a igreja, que me traziam o rumor do velho órgão, a estrutura caiada e gorda, réstias de sol a varrer os canteiros descuidados.

Chegara atrasado. Acordara mais tarde, vestira-me devagar, tomara o caminho da catedral, e agora, debruçado na balaustrada úmida, esperava o início da segunda missa. Pouco à vontade na roupa engomada, via o esgarçado cortejo de fiéis que surgia na esquina, avançava pelas calçadas da praça e vencia lento a escadaria da igreja. O ar fino se impregnava dos jasmims plantados no oitão, algumas vezes me alcançava o vago cheiro de incenso. Durante momen-

p. 131

tos ouvi o soar de campainhas, que se ampliava dentro da nave espaçosa e cortava o sossego do pátio, das árvores no terreno ao lado, copadas e sombrias, alvoroçando uns

passarinhos miúdos e tagarelas.

– Alô!

Voltei-me, surpreso com a voz próxima e a ligeira pressão no ombro. Em frente a mim, sorridente, o menino que encontrara no colégio, ao fazer a matrícula.

– Oh, como vai?

Respondeu alegre, encostou-se à amurada, meio virado, os dedos tamborilando no corrimão, o rosto afável e comunicativo.

– Esperando a missa?

– É. Cheguei atrasado para a outra.

Paramos um instante, observando o grupo de seminaristas que atravessava o portão lateral, rumo ao coro. Um bonde apontou lá embaixo, na entrada do Poço. O apito esganiçado era o trem de Palmeira que saía.

– Vem sempre aqui?

– Não. Ouço missa no Livramento.

Mas hoje acordei tarde. Uma vez na vida tenho de vir à Catedral.

p. 132

– Ah! Porque eu nunca tinha visto você antes. Moro aí nessa rua.

Conversamos. O menino de cabelos pastosos chamava-se Manfredo, era do Pilar, sobrinho da mulher de vestido escuro. Pensava que fosse a mãe.

– Não. É minha tia. Moro na casa dela porque mamãe não me quer interno. Mas passo as férias com meus pais. E você, é daqui mesmo?

Também não era. E repeti a sua história, quase nas mesmas palavras. Rimos, depois começaram as impressões da visita ao colégio, a expectativa, os nossos planos mais ou menos esboçados. Iríamos para a mesma classe. E uma vez descoberto isso, acertamos uma camaradagem que foi rápida, após a quebra das primeiras reservas, e cresceu numa série de notícias das nossas experiências escolares, até que o fim da missa nos interrompeu.

Aguardamos a saída dos fiéis, estivemos ainda algum tempo no pátio de lajes amareladas, finalmente nos dispusemos a entrar. O padre e os acólitos já se moviam no altarmor quando escolhemos um dos últimos bancos laterais. Manfredo puxou um livro do bolso, pôs a folheá-lo, grave, solene como

p. 133

o volume de capa negra e frisos dourados. Compus uma atitude séria, procurando evitar as ilustrações do missal, acompanhei até o sexto episódio a via-sacra, em quadros pendurados nas colunas. Veio de cima o modular do órgão, a princípio fanhoso, logo abafado pelas vozes grossas, que deviam pertencer aos seminaristas. Atenção dispersa, agarrando-me a essas pequenas coisas que sucedem nas igrejas, olhava o padre lento, os coroinhas miúdos e apressados. O meu novo amigo virava as páginas do livrinho, não precisava seguir os outros na hora de levantar, ajoelhar-se. Incapaz de acompanhar a cerimônia, lembrando as repreensões de D. Marieta, eu o

admirava. A música estancou, surgiram durante segundos a voz mortiça do padre, as respostas sumidas em que se apressava o acólito. E novamente o coro, de início um murmúrio, depois subindo, crescendo, a povoar os bancos, as cabeças inclinadas.

Quando já algumas pessoas deixavam os seus lugares é que me lembrei de rezar, concentrar-me em dois pedidos, realmente de importância. Mal arranjei tempo de alinhar uma oração curta, dirigir a súplica, e Manfredo levantava-se fechando o livro, ou-

p. 134

tra vez o rosto alegre. Entramos nas procissões que os bancos largavam nas passagens, chegamos ao pátio.

– Muita gente, hem?

– Muita. Nem tinha reparado o povo que ficou atrás.

Manfredo ia dizer qualquer coisa, uma senhora o interrompeu, sorrindo para mim. Era D. Susana, que me pedia notícias, queria saber dos meus. Respondi a custo, sem prestar atenção no que dizia. Ao lado, um pouco afastados, os olhos sorridentes de Marta me embaraçavam, formando aquele vexame de rosto quente e dedos trêmulos. Disse alguns monossílabos, afirmei de cabeça. Não sei quantas horas fiquei assim, entregue à surpresa, a uma sensação que devia ser de ciúme, procurando evitar as apresentações. Não sei quantos minutos, quantos segundos foram gastos nesse jogo. Sei apenas que D. Susana estranhou:

– Mas Luís, você não fala com a Martinha? Não a conhece mais?

Arranquei umas palavras que seriam desculpas, sorri desajeitado, esbarrei contra um gesto brusco de Manfredo. E retrocedi, fiz as apresentações, que não havia remédio.

p. 135

Fomos descendo a escadaria. A conversa alargou-se, tornada calma, deu-me tempo de ver as tranças da menina, agora mais longas e escuras. D. Susana tinha um jeito meio brincalhão, a que me acostumei pouco a pouco, recordando os breves encontros na escola de D. Rita, os cumprimentos ruidosos e estabados.

– E seu pai, melhorou?

Estava quase bom, a última carta nos falava em convalescença. Também a operação fora séria, precisava cuidado.

– O médico é amigo, acompanha de perto. Diz que fica bom logo.

– Deus o ouça, meu filho.

E mudando o tom:

– Júlia, quando vem por aqui?

Não sabia. Talvez ainda demorasse, com os meninos, os problemas da casa.

– No São João eu vou lá.

– Está doidinho, hem?

Demorei-me a responder, que a viagem fora inventada.

– É. Nestas férias eu não pude.

– Fez bem, que sua mãe já deve andar com trabalho de sobra.

p. 136

Acompanhou a observação com um riso que me pôs à vontade, facilitou uma pergunta a Marta:

– Você continua com D. Rita?

– Não. Estou no colégio das freiras. Você não sabia?

Sorrimos, eu a via de blusa clara, saia azul-marinho, as tranças muito negras escorrendo perto da gravatinha. Alcançamos o fim da praça, D. Susana despediu-se:

– Não se esqueça, viu? Quando escrever, dê lembranças minhas.

– Sim, eu lembro. Até logo.

Um instante parados, seguindo os passos que se afastavam. Depois continuamos, ainda em silêncio. Manfredo andava com o rosto fechado, como se estivesse na igreja, de repente observou:

– Bonitinha, não é?

Afirmei, prosseguimos calados pelas calçadas vazias, estreitas. Mais adiante o rolar de um bonde, o ruído sacolejado que um bloco distante punha no ar.

– Vai lá no fim da rua.

– Perto dos Martírios.

Andamos vagarosos, pisando macio com os sapatos domingueiros. Na esquina os pri-

p. 137

meiros foliões apareceram, avistamos outros, em grupos afastados. Eu não sairia durante o Carnaval, expliquei a Manfredo que havia doença na família. Ele me confessou não sair nunca: não sabia o que eram festas.

– Titia é assim.

Estávamos diante do cinema. Os cartazes anunciavam um filme em série, guerra entre mundos, tipos e aparelhos exóticos.

– O artista é bom.

Manfredo não respondeu. Continuou preso às fotografias de lutas, embebido, os lábios murmurando a descrição dos quadros.

– Vamos entrar?

Uma indecisão breve, logo dissimulada. Forçou um desinteresse improvável, depois recuou:

– Eu não assisti à primeira.

– Faz mal não. Está começando agora, e a gente paga o resumo.

Guardou o livro no bolso, ficou um momento parado, balançando a cabeça. Não avisara em casa, haveria barulho na volta. Eu compreendia tudo, achava que valia a pena, mostrava-lhe isso. Apenas um minuto. Fez um gesto largo e fomos para a bi-

p. 138

lhetaria. No princípio estive quieto, parecia alheio às corridas pelo espaço, aos raios, às brigas. Mas depois animou-se, e juntos gritamos, rimos, torcemos, batemos os pés no assoalho, às voltas com o planeta Marte.

Eu e meus fantasmas na manhã fria, a caminho das aulas. O Carnaval se fora, embrulhado em sons confusos, levemente apreendidos. Os brinquedos insossos, as malhas da rede, a voz de meu avô acordando-me para o dia que chegava. Livros grossos, o uniforme

com a fita encarnada, mais viva e mais curva, junto à outra que desbotara. Vou pela calçada, sem vontade. Irmão Pedro estava apenas a alguns minutos. Colegas que se aproximam, sobraçando as pastas, o andar sacudido. Não sei por que aligeirei o passo. E atravessei o portão largo, recebi o cumprimento de Santiago:

– Boas-vindas.

Respondi, um meio sorriso, avancei decidido por entre os oitizeiros. O coração batia arrojado. Lá adiante, o quadro das turmas e horários. Dirigi-me para ele, queria saber da minha sala, dos professores.

p. 139

– Ei!

Manfredo sorria, caminhamos os dois. Paramos em frente às listas, localizei 2 Ano-B. Irmão Estevão, Irmão Osório. Um desaforo enorme abriu-me a gola da farda, respirei alegre, disse quase aos gritos:

– Boa turma, ótima, uma beleza.

– Quem é Irmão Pedro?

– Este ano é só professor de Geografia - respondi com estouvamento.

E enveredamos pela sala fronteira, a guardar os livros nas primeiras bancas. Depois voltamos ao pátio, ficamos a olhar os novatos, enquanto a sineta não chamava. Rumor de feira, as batinas apressadas cortando o recreio, sumindo-se atrás dos grupos cáqui. Os calouros unidos, os mais antigos risonhos, tranquilos. Eu fazia apresentações mostrava aos colegas o rosto encabulado e vermelho de Manfredo. E estava nessa euforia, quando uma pressão no ombro fez voltar-me:

– Everaldo! Como está?

– Bem – respondeu quieto e sério, estendendo a mão.

Ainda não refeito da surpresa, vendo o jeito calmo, procurei iniciar uma conversa,

p. 140

trazê-la a Manfredo. Meu primo ouviu desatento, enrustido, cortou-me com bons modos:

– Onde está sentado? Preciso falar com você na primeira aula.

Fomos à janela, indiquei o lugar. Ele se afastou arrastando as alpercatas, movendo lento o seu arcabouço desengonçado. Não pude mais dizer palavra. Pensamentos contrários me assaltavam, reações fugidias passavam de través. Após um instante, duas conclusões se firmaram: alguma coisa me favorecia, alguém morrera na família. Tanto a primeira quanto a segunda eram motivos de satisfação, pois não conhecia esses parentes, somente notava os resultados. Pouco a pouco adquiri certeza: apenas um motivo assim o mudaria tanto. Esperei o toque da sineta, respondi a chamada, entramos na aula de Irmão Osório. Sentamos. De um lado, Manfredo; do outro, Everaldo. O professor abriu o livro, anunciou a página, fez sinal a um aluno da última fila. Ouvimos o barulho de pernas se enganchando na cadeira, depois começou a leitura de um ponto de História. Segui a lição, correndo linhas à frente, parei. Meu primo tocou-me no pé. Aguardei, olhando de es-

p. 141

guelha os dedos grossos que seguravam o livro, as unhas roídas. A voz raspou-me os ouvidos:

– Queria que você escrevesse uma carta.

Balancei a cabeça, tossi para disfarçar o movimento. Irmão Osório continuava de olhos no livro. Everaldo arrancou a explicação:

– Pra minha noiva.

– Noiva? - estranhei rouco e baixo.

– Então? É quase noiva.

Os dedos nodosos se abriram, guiando as frases:

– Foi nas férias... Doidinho por ela. Qualquer dia eu largo isso e vou tomar conta da fazenda.

Só então pensei na idade de Everaldo. Quantos anos teria? Dezesete, dezenove, quase vinte. Havia internos com mais. Reduzi a conta, fiquei nos dezoito. Podia casar.

– Quando você chegou?

– Faz uma semana, rapaz. Deu tudo errado, estou roxinho de saudade. E fiquei esse tempão esperando você pro diabo da carta.

p. 142

– Na aula do Irmão Estêvão é melhor.

– É...

Calamos. A invasão holandesa se arrastou, veio o recreio, depois os exercícios de português. Alinhavei a composição, voltei a página, coloquei-me à disposição de Everaldo. Ele se demorou em silêncio, roendo a ponta do lápis.

– Que é que você quer dizer?

Um gesto vago.

– Chegou bem, não é? Está com saúde... Tem algum recado?

– Tenho. Diga que o doce de batata ficou muito bom, que estou com saudades. E que eu gosto dela.

Molhei a pena, datei, suspendi a caneta.

– Como é o nome?

– Mariá.

– Maria?

– Não, Mariá. Com acento.

Comecei a escrever, arredondando a letra. Usei uma intimidade apaixonada, misturando respeito, pronomes e trechos de certo volume encardido. Não consultei meu primo, que não valia o trabalho. Somente no fim deu-me os nomes para as lembranças do

p. 143

estilo. Pedi o seu caderno, treinei numa folha a assinatura desenhada, joguei-a finalmente. E li para ele, esperando o efeito.

– Está de amargar, velho!

Esfregava as mãos, sorria:

– Como é possível! Você pega a caneta e pei-pei-pei, faz isso em dois minutinhos...

Parava, em dúvida:

– Mas está boa demais. Será que ela vai pensar?... Vê logo que não é minha.

– Besteira. Você aprende. E enquanto não pegar a cadência eu faço as outras.

Dobrou a carta, sério, passou-me o envelope e o endereço. Fiz o que restava, ouvi os agradecimentos confusos. E saímos para o almoço. Duas horas de intervalo, de novo a sala grande e branca, o zumbir das moscas naquela modorra. Irmão Osório arrimava o queixo ao lápis, sonolento e pesado. Cinquenta minutos a olhar os oitizeiros, o forro, os ladrilhos coloridos. Os rapazes do internato abriam a boca em longos bocejos. Uma porta revelava pedaços da capela, fileira de bancos, outra janela. Através do quadrado, uma trave de futebol, árvores, também oitizeiros.

p. 144

Suportei o repouso forçado, em seguida nos entregaram modelos para desenho. O tempo se foi rápido. Indicando uma falha no trabalho de Everaldo, mostrando a Manfredo um processo mais simples, inquieto esperava que Irmão Pedro chegasse. Da nossa Geografia eu não tinha medo; apenas temia alguma pergunta fora de propósito, um afobamento provável. E dei por mim a desejar que tudo se resolvesse logo, terminassem aqueles esboços cabulosos e surgisse a carranca do professor.

Ela não demorou tanto. Veio a forma de sempre, as sobrancelhas mais juntas e mais sombrias. Irmão Pedro atravessou as filas de carteiras, subiu ao estrado com esforço, arrebanhando as dobras da batina larga, entalando-a entre as coxas volumosas. Abriu a caderneta de notas, olhou a turma. Um silêncio pesou, enquanto ele se sentava, a pigarrear, passando a mão gorda pelos cabelos duros, negros, cortados rente. A mesma voz sacudida:

– Vamos recapitular. Geografia do Estado. Você.

Apontou-me com a régua, levantei-me. Calma, eu precisava de calma. E de uma boa pergunta.

p. 145

– Diga os ancoradouros do litoral.

– Norte ou sul?

Demorou-se a responder, o bastante para que eu me arrependesse.

– Norte.

Comecei a enumeração. À medida que me certificava dos lugares, tomou-me uma vontade imprevista, louca. Detive-me à toa, só para fingir que não decorava. E pausados, num arrancar lento, os nomes voltaram a sair. Um mais custoso, dois em seguida, um hiato maior. Quando o professor ia falar, eu soltava:

– Camaragibe... Porto de Pedras...

Ele cruzava os braços, descruzava, tamborilava na carteira os dedos peludos.

Esqueci a ordem, avancei:

- Patacho...
- Faltam dois.

Controlava-me a custo, firmava-me num pé, noutro, com vontade de rir, uma felicidade grande enchendo os pulmões, a sala, o pátio vizinho.

- Tatuamunha...

Faltava um, eu sabia. Que esperasse.

Havendo muita questão, poderia enfileirar

p. 146

todos, de norte a sul, na ordem que bem entendesse. Era só pedir.

- São Miguel dos Milagres.

Mandou-me sentar, escreveu uma nota, o colega da frente virou-se e cochichou:

- Oito.

Estava bem. Agora tudo estava bem. O calor abrandara, uma fresquinha gostosa me encostou à cadeira, levou meus olhos pelo campo de basquete, rumo aos telhados que fugiam para a lagoa, além dos oitizeiros. A arguição prosseguia. Monótona, a cantilena de Nonô adormecia as moscas, guiava-me por uma nuvem, longe. Foi quando Irmão Pedro cortou a minha paz:

- Só disse três zonas. Ainda tem uma. Qual é?

Nonô embatucou, Manfredo alertou-me:

- Quer saber as zonas do Estado.

Ah, bom! Certamente era a minha que faltava. O professor repetia as que Nonô dissera:

- Litoral, Mata, Sertão. E a última? Não sabe?

O dedo percorreu a primeira fila.

- Você, você, você... Ninguém?

p. 147

Veio para mim, eu já tinha nota. Calei-me. Everaldo também, os outros. Para que insistir? Manfredo não compreendia o meu jeito de rir, sem mover os lábios.

– Não é possível... Eu ensinei, cansei de ensinar. Todo o mundo esqueceu? Falta o Agreste, cabeças de vento! Agreste, zona intermediária, entre o sertão e a faixa da mata. Zona arenosa, de vegetação escassa. Não se lembram? Agreste, que é sinônimo de áspero, silvestre, rústico...

Fez uma pausa, tomou a caderneta, e completou baixo:

- Agrestes, meio selvagens... como vocês.

Nonô sentou-se, com um zero. Agreste, agrestes. Os oitizeiros caminhavam para a lagoa, na tarde alta. Agreste, eu viera de lá, sentava-me entre meninos e rapazes agrestes. Olhei o rosto de Everaldo, seco e vermelho, agreste. Sabia a resposta mas calara-me, porque era um agreste. Palavra bonita, qualidade que desagradava Irmão Pedro. E bastava.

A sineta cantou festiva. Fechamos as carteiras. À saída, Everaldo chamou-me:

p. 148

– Ouça aqui, Luís. Se alguém bulir com você, me avise. Viu?

Ri-me. Quis agradecer, mas disse apenas:

– Ninguém bole mais comigo.

Um aceno, a calçada. Árvores gordas, tabuleiros de frutas e doces. Na esquina Manfredo se despediu. Fui andando, o passo leve, uma doida vontade de chutar as latas de lixo, de correr, de fazer molecagens. Perto de casa, avistei dois meninos do Liceu. Disfarcei, apanhei uma pedra, raspei junto deles. Assoviano. Não disseram nada. Assoviei mais forte, ritmando o som das botinas. Agreste.

– Cabelo-de-fogo!

Zeca veio ao meu encontro, a cara trombuda. Quando já ia falar, o pai botou o nariz na janela, chamou feroz:

– Passe pra dentro, pedaço dum corno!

Voltou, encalistrado. Subi o batente, empurrei a janela, corri o ferrolho. Entrei, larguei o paletó e os livros no marquesão. Tia Nena cochilava na cadeira de balanço, meu avô limpava as gaiolas no terraço. Aproximei-me dele, pedi a benção. Levan-

p. 149

tou a mão num gesto breve, sentou-se nos calcanhares, atirou fora o cigarro.

– Seu pai escreveu. Tudo bom. Você vai passar lá as férias de São João.

O belga espanava alpiste para os lados. Minha garganta se apertou, não dei uma palavra. Meu avô pôs-se a cantarolar uma cantiga, talvez de reisado:

*Mandei fazer  
um buquê pra minha amada,  
mas sendo ele  
da bonina disfarçada...*

O sabiá esvoaçava, arranhando a gaiola com as asas molhadas. Caminhei sem rumo, fui ao tanque. Meu avô cantou mais alto:

*... com o brilho  
da estrela matutina,  
adeus menina  
linda flor da madrugada.*

Passei os dedos na tona, acordando a água. Lavei-me, andei pelo quintal, cheguei ao muro. Antes do muro, o oitizeiro; depois do muro, outro - uma folhagem escura e densa. Conhecia o meu, o do vizinho, os que povoavam o colégio. Tudo mudava. O

p. 150

mundo se dividia em pessoas comuns e pessoas agrestes.

*Adeus menina  
linda flor da madrugada...*

Lembrei-me de Marta, a primeira vez em vários dias. Como seria ela? Nonô sabia dizer, Everaldo também. Devia contentar-me em responder a Irmão Pedro e escrever cartas. Esperar junho, as férias, viajar. Eu precisava saber muitas coisas, adquirir certezas. Quebrei um talo de planta e alonguei a vista para o céu alaranjado, que se estendia limpo e novo, além dos muros, da cidade, além dos oitizeiros.

“O dia de Genuíno”

p. 177

SENTIU no ombro uma pancada forte.

Mexeu-se vagaroso, os olhos foram surgindo no rosto escuro, fixaram-se num ponto vago.

– Ô miséria, tu parece um fantasma!

A última palavra chegou distante aos ouvidos meio despertos.

– Não enche...

– Me respeita, folgado.

Genuíno levantou-se num salto, apanhou o capacete, o fuzil, alargou um sorriso muito branco para o sargento. Corrigiu o uniforme em desalinho, ajeitou o sabre.

– 1417.

E os calcanhares bateram sonoros.

– Ala direita.

Vestiu a capa, afivelou o cinto de guarnição, rumou para a casa da guarda. Meia-

p. 178

noite no relógio do xadrez. A inspeção foi rápida. O grito de comando varou o silêncio, a coluna moveu-se no pátio, as botas ferradas tiravam um som cavo do cimento molhado. O portão ficou para trás. Rodearam o muro cinzento, deixando as sentinelas nos pontos regulamentares, ouvindo as palavras do ritual militar.

Eram cento e vinte passos ao longo do paredão. Genuíno andava em cadência, procurando encontrar o número certo, marcar o trajeto sombrio. Árvores se agitavam em fúria, estalando, gemendo, soltando uivos de animal. Uma garoa fina obrigou-o a fechar a capa. Largou a correia do fuzil, mergulhou as mãos nos bolsos úmidos. O vulto de um companheiro apareceu na esquina do quartel, ao lado das cavalariças. Dirigiu-se para a silhueta encostada à parede, fez alto a uma distância curta.

– Você tem cigarro?

Genuíno apenas ouviu a pergunta murmurada.

– Não.

Os grilos conversavam no capim rasteiro. Um trem rompeu a curva dos trilhos, gritou um apito rouco, agoniado. Pedacos de orvalho brilhavam na relva.

p. 179

– Tempo ruim, hem, parceiro?

Encolheu os ombros, indiferente. Lançou uma olhadela ao rosto vermelho do soldado, teve pena. Aquele não aguentava um friozinho vagabundo fora dos cobertores.

– A gente ainda teve sorte. De madrugada a coisa piora e a capa não serve de nada.

O rapaz balançou a cabeça e pôs-se a falar irritado:

– Desde ontem que ando passando mal. Foi o inhome. Na certa que foi. Estou com a boca seca, o estomago pesado, o miolo estalando. Também não há cristão que suporte a bóia. Genuíno afirmava sem entusiasmo. Não é que aprovasse a comida. Mas o apetite crescia nos exercícios forçados, e a mesa era tão farta que não sobrava calma para sentir o gosto do feijão. Lembrou-se de casa e apertou os lábios grossos. Se a mãe tivesse inhome todos os dias... Mas lavar roupa não bastava para o sustento de cinco filhos. E o salário que ele recebia na oficina mal garantia o aluguel e a passagem do bonde.

O soldado interrompeu os cálculos tristes.

p. 180

– Não quer um pedaço?

Aceitou. Pôs-se a mastigar o sanduíche, vendo os morros, a torre da estação de rádio, que luzes vermelhas pontilhavam no meio da treva. Não adiantava olhar para Isabel, não adiantava olhar para as outras meninas. Podia lá casar? Quem iria aguentar o barco? A irmã mais velha frequentava o grupo escolar, e Valdomiro ainda corria atrás da bola pelos caminhos do morro. Suspirou fundo. Restavam seis meses de farda, ganhando pouco, muito pouco. Felizmente o lugar na oficina era garantido. Mas de que servia? Quando voltasse, os outros aprendizes estariam mais experientes, poderiam ser qualificados antes dele. E ficaria esperando um tempão, fazendo trabalhos pequenos, até que lhe entregassem coisa mais séria.

– Boa noite, meu velho.

Respondeu ao cumprimento do soldado e se afastou em sentido contrário. Quase não falara, tinha sido mesmo estúpido. E o pobre do rapaz tão delicado... Com certeza um estudante, dos que sofriam no rancho e nas marchas, dos que pagavam aos colegas para não tirar serviço. Mastigou o resto do sanduíche, e voltou a ruminar os pensamentos amargos. Não iria para casa no dia se-

p. 181

guinte. Era sábado, podia ir, mas não iria. Subir o morro sem dinheiro, para ainda repartir o jantar dos irmãos, não estava certo. Ficaria no quartel, tirando serviço pelos camaradas. Pagavam bem: trinta cruzeiros por uma sentinela, vinte a guarda no alojamento, e ainda havia outros mais simples, sem grandes responsabilidades. Na outra semana apareceria em casa. E não precisava roubar o pão da velha, prejudicar os meninos. Era duro não ver Isabel. Mas que havia de fazer?

Ficou largo tempo arrimado à muralha fria, enumerando interrogações mudas e sem resposta. Passos metálicos se aproximaram. Rendeu o posto ao companheiro do próximo turno e marchou atrás da coluna.

As botas rangiam no chão irregular. Um poste marcava de claridade baça o canto de galos que se perdia no vento. Dos alojamentos vizinhos chegava o silêncio de corpos em repouso.

– Salta, crioulo. Vão cantar a chamada.

Alinharam-se em frente à casa de comando. Houve um toque de corneta avisan-

p. 182

do os retardatários. E chegou o oficial de dia, que passou em revista a guarda e fez um sinal para o sargento. Veio a marcha batida, a continência de estilo com armas apresentadas, a ordem para dispersar.

Foram entregar o material na reserva da companhia. Genuíno colocou o fuzil, o sabre e o capacete na janela do quartinho escuro, onde as baionetas punham reflexos brancos e agudos. O cabo de plantão se atarefava em ordenar as armas e os petrechos. Um rumor de palavras desgarradas batia nas paredes frias, no azulejo do corredor. Encostou-se a um canto, esperando a vez de ser atendido.

– Afasta, escurinho! Não fica atrapalhando o serviço.

Deu um passo para o lado, sem responder ao tenente que vigiava o pelotão. Nem pensou em desculpar-se, o pensamento voando longe, além das grades que separavam o quartel do resto do mundo. Mundo que se iniciava na favela encardida, descia até o barracão onde Isabel morava, ia terminar no bulício da oficina. O tenente deixou os homens à vontade e sumiu-se no PC da companhia.

p. 183

– Ei, não passa na frente, bicho!

– Vai chatear a mãe!

Um bofetão estalou o rosto corado. A fila de uniformes verdes espalhou-se em volta de um soldado que se levantava.

– Espera aí, que tu vai ver...

Quando ele conseguiu furar o círculo as estrelas do capitão vinham entrando. Voltou à fila, disfarçou, como os companheiros. O rapaz magro falava ainda, lentamente:

– Eu fico sujo com esse negócio de xingar a mãe da gente. Não topo. Primeiro eu digo com bons modos, mas esse pessoal não entende, pensa que é medo. O jeito é meter o braço.

Genuíno se divertia com a sua maneira calma. Gostava dele havia muito, desde que o vira atencioso, delicado, no meio da sarabanda que os recrutas faziam. Alguém comentou:

– Vão se meter com um *bíblia*, se estrepam...

Virou-se para o outro:

– Você é *bíblia*?

– Sou. Por quê?

– Nada, rapaz. Perguntei à toa.

p. 184

Houve uma pausa embaraçosa e o soldado se resolveu a conversar.

– Eu sou contra isso de dar pancada. Mas você não vê o meu comportamento? Não

desrespeito ninguém, não tiro brincadeira pesada. Quero ser respeitado também, não é?

Genuíno aprovava em silêncio.

– Além do mais, tem muito sujeito por aí que anda com diferença comigo. Por causa da minha crença, sabe? E vivem me provocando. Hoje eu não suportei.

– 17 e 18.

Entregaram o material de serviço e saíram da bicha. Deram alguns passos no alpendre enevoadado, sentaram-se na calçada, à espera do café. Genuíno esquecera as preocupações recentes, entregava-se à palestra que o novo camarada ia desfiando. Falavam sobre a vida no subúrbio quando foram interrompidos.

– Escuta, meu velho. Quer entrar na guarda de choque, logo mais?

Romualdo afastou o convite:

– Vou pra casa. Não vejo o quartel até segunda-feira. Já foi sorte não cair de serviço... Muito obrigado, mas dê a outro.

p. 185

O soldado olhava agora para Genuíno.

– Você podia aceitar?

– Quanto é?

– Vinte e cinco pratas, está bom?

Genuíno quis saber do trabalho.

– É patrulha de choque. Dormir equipado e só levantar se houver algum barulho.

Mas não tem perigo. Este ano a guarda não foi chamada nem uma vez.

– Está bem. Que hora eu me apresento?

– Meio-dia e meia, para render o pessoal de ontem. Não falte, ouviu?

Deu o número e recebeu o dinheiro. A corneta chamou para o rancho. Foram ao alojamento, apanharam as canecas de metal e se dirigiram ao galpão sombrio, que lançava rolos de fumaça para os coqueiros perfilados atrás da garagem.

Fora no ponto do bonde, junto ao morro, que ele encontrara Isabel. Descera o caminho de barro a olhar a silhueta fina, ágil, recortada no vestido leve. O coração viera aos baques. Os pés resvalavam no massapê escorregadio, entortavam-se nas pedras, ga-

p. 186

nhavam asas vencendo a ladeira. Algumas palavras incertas, um sorriso, o sangue novo e quente circulando nas veias.

Genuíno esvaziou a caneca, mastigou o resto do pão. Acendeu um cigarro e ficou brincando com o fósforo, a fazer traços na areia molhada, fria de orvalho. Uma letra saía-lhe das mãos, inicial pobre que o rapaz enfeitava com desenhos caprichosos.

Os dois soldados levantaram-se, limpavam as calças sujas de terra. Gritos de comando anunciavam a formatura para o desfile da manhã. Rumaram para a sede da companhia, guardaram o material do rancho, apanharam as armas. No pátio, a voz do sargento marcava a chamada. Houve uma pausa. O capitão surgiu, acompanhado por oficiais subalternos. Genuíno está na primeira fila, em posição correta, o rosto erguido, enfrentando com dureza a inspeção rápida. Busto saliente, pernas abertas, fuzil descansando no chão e levemente inclinado para a frente, a mão esquerda fechada e escondida nas costas. Onde estaria Isabel? Que horas seriam? Pouco antes das sete, a hora de apanhar o trem para o *atelier* de Madureira. Sábado. Ainda uma semana de espera antes de apertar as mãos finas, os

p. 187

dedos acostumados ao bastidor, picados de agulha. Uma semana. Vinte e quatro horas sete vezes. Quis fazer o cálculo, mas uma ordem vibrou:

– Companhia, sentido!

Um rumor surdo, o tilintar das fivelas na trajetória do ombro-armas. Agora um silêncio pesado cortando a manhã sem nuvens. A banda militar rompeu num estridor metálico para os lados do xadrez. Os homens estão imóveis. A marcha patriótica se aproxima, espantando os pássaros na ramaria da árvore fronteira. Novo grito e a companhia se deslocou rumo à pista de exercícios.

Genuíno marchava à testa do pelotão. Os músculos se distendiam ao compasso da música, numa cadência enérgica, sacudida. Longos minutos de evoluções no retângulo cimentado e gotas de suor escorriam pelo rosto brilhante. Os pratos da banda rumorosa punham estremecimentos ligeiros no corpo encharcado. Uma bandeira esvoaçava na frente da coluna, azul como o vestido de Isabel. As botas pesavam. O fuzil crescera, tomava conta das mãos calosas, dos punhos doloridos, subia pelos nervos tensos.

A corneta pôs fim ao movimento. Um instante parado, ouvindo no coração o pro-

p. 188

longamento dos tambores agora silenciosos. Depois chegou o aviso para descansar. E os membros de Genuíno se relaxaram, trêmulos.

Receberam autorização para entregar as armas e apanhar material de sapa. Ao dispersar, Genuíno emparelhou com Romualdo, foram andando vagarosamente entre as viaturas estacionadas no pátio. Os olhos de Isabel eram dois pontos que brilhavam longe, vinham crescendo, misturavam-se à claridade forte da manhã e lembravam os versos de um chorinho. Dobraram a esquina do posto de comando, viram as picaretas alinhadas em frente ao alojamento. Romualdo parou, encostou-se à parede, e disse com desconsolo:

– Agora nós vamos cavar até achar petróleo.

O sol já andava alto quando atravessaram o portão. A neblina se afastara e somente reapareceria nas primeiras horas de nova manhã. Genuíno se acostumara ao espetáculo repetido, que de início o embevecera. Sabia agora que a névoa madrugadora não se firmava, nem diminuía o calor

p. 189

anunciado no desfile. E marchava sem olhar o tênue lençol de fumaça que se perdia atrás dos morros distantes e calvos.

Cortaram a praça de eucaliptos, enveredaram por uma ruazinha estreita e poeirenta. As botas produziam um som cadenciado e fofo. Casas pequenas de jardinzinhos floridos começavam a escassear. Um apito determinou o passo de estrada. Atingiram o fim da rua, entraram numa picada lamacenta. Veio depois a subida pela encosta suave. O casario do subúrbio estendia-se acompanhando a linha férrea, serpenteando no regaço das colinas.

- Eu moro lá embaixo. No terceiro morro.
- É na Central.

Não era. Romualdo perguntou como se ia até a casa do amigo.

– A gente vai pela Auxiliar mesmo. Na Central é preciso saltar em Madureira e apanhar o bonde. Fica muito longe.

Romualdo olhou-o, calou-se. Depois forneceu as suas indicações. O lugar onde morava, certas pessoas do bairro, a escola dominical. Esteve a ponto de falar em Matilde, mas se conteve a tempo. Afinal de:

p. 190

contas não conhecia direito o companheiro, podia ser daqueles que faziam brincadeira com assunto sério.

- E você reza todos os dias?

O soldado afirmou gravemente. Genuíno pensou nas orações de D. Margarida, nas sessões das sextas-feiras, nos pontos cantados enquanto o ferro alisava a tábua de engomar. Isabel não falava em Deus. E a confissão de Romualdo, proferida no meio da caminhada, entre arbustos verdes e molhados, punha um sentimento indefinido no peito agitado pelo esforço da subida.

Chegaram a uma clareira, pequena abertura no mato ralo. O oficial distribuiu os soldados em três grupos, organizou o traçado das valas em semicírculo. E o trabalho começou.

As picaretas feriam o solo crestado. Genuíno e Romualdo suavam juntos, desferindo golpes insistentes. Um rapaz imberbe, de tronco fornido e braços nodosos, completava a equipe. Passou-se um quarto de hora. O tenente afastou-se, arriou o esqueleto anguloso embaixo de uma árvore. A fossa crescia, estava agora separada do oficial por algumas touceiras espessas, fugia-lhe da vista.

p. 191

O soldado louro percebeu o movimento esquivo e avisou aos companheiros:

- O homem foi descansar. Agora eu não dou mais duro. Aproveitem.

E deitou-se na vala, enchendo o capacete de folhas secas. Os dois amigos o acompanharam, arrumando-se a custo no espaço reduzido. O calor pesava, atravessado pelo ruído sonolento das picaretas vizinhas. Uma voz soou meio apagada e as picaretas silenciaram. Depois um vazio grande, tranquilo.

Romualdo foi o primeiro a acordar. Olhou os arredores e chamou os companheiros adormecidos. A coluna descia a ladeira, estava quase na ruazinha estreita. Arrecadaram as picaretas, fecharam os cintos, e desabalaram morro abaixo para alcançar a tropa.

O batalhão dividiu-se: uma companhia para a instrução de armas, outra mandada ao *stand* de tiro, as restantes partindo-se na ordem unida e na aula de conhecimentos gerais. A de Genuíno tomou conta do auditório. Longos minutos à espera, sem atinar a causa do imprevisto que o fazia suar na

p. 192

farda pegajosa. Afinal veio o médico do regimento e começou a falar sobre doenças venéreas. O assunto foi seguido com interesse.

– É preciso cuidado, que o regulamento militar pune os contaminados. Tratamos do homem, e depois mandamos para o xadrez.

Os rapazes se mexiam nos bancos duros. Também era natural, que a soldadesca inteira não ia pagar pelos pecados de meia dúzia. Explicando, justificando, a preleção continuava. O médico fez uma pausa.

– Você já conheceu mulher?

O soldado levantou-se, desajeitado, uma vermelhidão cobrindo o rosto úmido.

– Responda, menino! Não há nada demais nisso.

Afirmou encabulado, numa palavra curta e sumida.

– Teve alguma coisa?

Deu um não forte, abanando a cabeça com energia. O oficial sorriu. Não aconteceria nada pelo contágio anterior ao recrutamento. Voltou-se para Romualdo.

– E você?

Levantou-se, o casquete nas mãos, respondeu com voz clara:

p. 193

– Nunca.

Um riso largo percorreu todas as filas. O rapaz continuou impassível. Mas o capitão se alterou, comandou a disciplina com um murro na mesa. O moço estava certo, não havia razão para se abrirem daquele jeito. Era mil vezes melhor se guardar para o casamento, conservar a saúde, ter filhos sadios. Eles não sabiam a quanto se arriscavam. Conheciam alguma coisa a respeito da sífilis? Não. Por isso não compreendiam. Mas iriam ver.

Apareceu o sargento, desenrolou um mapa, figuras coloridas penderam das varetas. Outros cartazes surgiram em cima da mesa. E os soldados perceberam uma devastação de sangue, pus e feridas, que os arrepiou.

– Venham olhar de perto.

Aproximaram-se, ouvindo as explicações do oficial, que nomeava as doenças e acrescentava os seus nomes corriqueiros. Genuíno via as gravuras, meio enojado, lembrando-se de aventuras esparsas. Aquilo impressionava. Um estudante do contingente perguntou:

– Qual a maneira que indica de evitar isso?

p. 194

Vieram respostas precisas, desfiadas, numa série de cuidados simples e eficazes.

O medo inicial diminuiu, cedeu lugar a piadas em murmúrio. E foi encerrada a aula com a repetição das normas regulamentares, das precauções enumeradas, que os soldados ficaram discutindo no intervalo, chupando os cigarros baratos comprados na cantina.

Os caldeirões emergiam do telheiro em nuvens de vapor infernal. Avançou e estendeu ao cabo furriel a marmitta esfregada com areia. O feijão grosso cobriu a folha de alumínio, esquentou os dedos pegajosos. Farinha, arroz, pedaços de carne ensopada.

- Me arranja duas bananas?
- Sai daqui, velho. O sargento está manjando...

Genuíno mergulhou no refeitório grande. Perdeu-se entre as mesas, conseguiu finalmente um lugar.

- Olha a cobertura, praça!

Descobriu-se e pôs-se a mastigar furioso. Então ia comer de gorro na cabeça? O homem não via que estava com as mãos ocupadas? Vida ruim. Sábado, Isabel esperando

p. 195

por ele, esperando inutilmente. A mãe ficaria preocupada.

- Quer me dar a banana?

Tirou os olhos do prato, fez uma cara interrogativa para o rapaz da frente. O soldado repetiu a pergunta, com um gesto encabulado na direção da fruta. Genuíno teve pena. Mas a comida voava e já dera umas olhadelas furtivas para a banana. No outro lado da mesa, o almoço do rapaz continuava intacto.

- Você não comeu?
- Fiz força, mas não consegui. Por isso é que pedi a banana...

Genuíno empurrou-a.

- Desculpe. Eu estou com uma fome...
- Não há de ser nada.

Raspou o prato e ficou esperando o moço terminar. A banana sumia-se nos lábios secos. Uma lástima. O outro mastigava de cabeça baixa, evitando Genuíno. Quando jogou as cascas na tampa da marmitta, animou-se a falar, ruborizado:

- Eu não toquei nesse lado. Se você ainda estiver com vontade...

p. 196

– Deixa de bobagem. Passa pra cá essa droga, que eu vou descontar a banana. E tenha jeito, homem, que o grude hoje não anda tão ruim.

- Eu Sei. É que estou custando a me acostumar.

Virou no prato a massa escura. O soldado esperou, dobrando o casquete.

- Não quer mais?
- Chega.

Começou a engolir rapidamente, enquanto o outro fechava a marmitta, apanhava os

talheres e saía constrangido.

Agora não havia mais nada a fazer. Apresentara-se ao sargento, recebera o equipamento, respondera à revista. E pusera-se a andar pela calçada, no lado da sombra, ao longo da companhia. O quartel se esvaziava. Através das grades, via os grupos se afastarem, o passo ligeiro a caminho da estação. Lá na frente, além do muro, da linha do trem, uma fileira de árvores baixas cortava o morro calvo, perdia-se no azul.

Ao dobrar a esquina da companhia, notou movimento, ouviu uma conversa alta, gritos. Entrou no alojamento, em frente à

p. 197

reserva. Era o pessoal da garagem que deixava o serviço, vestia-se para sair. Acendeu um cigarro, encostou-se ao cano grosso que subia para o dormitório, no primeiro andar. Tirou umas baforadas, vendo os colegas trocarem de roupa, engraxarem os sapatos, arrumarem os pequenos armários enfileirados. Apenas um momento assim, porque uma voz berrou de cima:

– Desafasta, mocorongo!

Pulou para o lado, a tempo de esquivar-se ao soldado que descia, escorregando pelo cano.

– Toma jeito de homem...

Madureira limpou as mãos, começou a tirar o macacão sujo de óleo, desculpou-se:

– É a pressa, meu faixa.

De botinas, gorro e cuecas, pôs-se a dançar no ladrilho, agarrou um pretinho que enfiava as calças. Este se desequilibrou, arrimou-se à parede, empurrou-o.

– Sai de mim... Vai baixar noutra centro!

Madureira descobriu uma tampa de marmitta, e sempre a dançar batucou um samba arrastado. A letra falava dos exercícios, do cansaço, de nomes conhecidos. O ritmo se

p. 198

estendeu moroso, ganhou as caixas de fósforos, as canecas de alumínio. Dedos tamborilando nas fivelas dos cinturões. A pressa acabara nas estrofes risonhas, cantadas a meia-voz. Alguns começaram a dançar, as solas riscando o chão. E todos se entregavam ao compasso de embalo quando o sargento apareceu:

– Vamos acabar com essa frescura!

A melodia foi-se apagando pouco a pouco, tremeu isolada, extinguiu-se. Os rostos fecharam-se, um murmúrio esboçou-se.

– É de amargar...

Genuíno apagou o cigarro, Madureira convidou-o:

– Um banho caprichado, hem?

– É... Está na hora.

Meteu os dedos pela camisa entreaberta, pegou a chave que pendia do cordão, abriu

o armário. Descalçou os coturnos, fez um bolo com o cinto de guarnição, o capacete. Livre da farda, a toalha, o sabonete e os tamancos na mão, foi até à porta. Olhou para um lado, para o outro, voltou-se. Madureira esperava.

– Já.

p. 199

Atravessaram correndo para os banheiros.

– Ô diabo! Esqueci o calção.

Genuíno encolheu os ombros.

– Empatou.

– Na volta é capaz de dar bronca.

– A gente olha de novo. Faz de conta que esconderam... Só de molecagem, está bem?

Madureira tranquilizou-se, abriu a torneira. Começou a falar numa dança, uma festa lá do seu clube. Mas Genuíno se ensaboava em silêncio, alheio ao entusiasmo do rapaz, e o assunto morreu. Continuaram as torneiras, um jato sonoro e grosso, a espalhar seus fios pelo cimento escuro.

Quando saiu do rancho as estrelas já piscavam no céu enluarado e úmido. Caminhou pela grama fofa, olhando a escuridão que envolvia os coqueiros perfilados, as torres da estação transmissora. No meio do campo, entre as valas e obstáculos de manobras, árvores esparsas jogavam silhuetas caprichosas.

– Vamos jogar, cabo?

p. 200

Silveira encolhia-se na ponta da calçada, metido no capote, a fumar. Fez um gesto amigável, Genuíno respondeu lento:

– Quem sou eu, primo?

– Não pode?

Riu-se.

– Eu estava falando nessa história de cabo.

E mudando o tom:

– Posso, sim. Você está de serviço?

– Guarda de choque.

– Também? Não tinha reparado.

Em frente ao salão da companhia o vento brincava no pátio, juntando folhas secas, desenhando na areia com seus dedos frios. Entraram. Pelos bancos, rapazes cochilavam, outros folheavam revistas. Numa das mesas, um grupo maior cantava baixinho, marcando o compasso nas pontas dos dedos. O plantão do alojamento aborrecia-se a um canto, arrimado à pilastra da escada.

Sentaram-se. As pedras saíram da caixa, o dominó começou. Uma, duas partidas. A melodia próxima arranhava os ouvidos, mexia com os pés, as solas dos coturnos batiam no ladrilho.

p. 201

*Morena, boca de ouro,  
que me faz sofrer...*

Trauteavam, viravam as pedras, fumavam. Genuíno afrouxou o cinto, Silveira estirou as pernas. Nova mão, o jogo não tinha mais interesse. Foram repetindo, molemente, a bocejar, até que um soldado veio peruar ao lado, esperou o fim e propôs, chocalhando os níqueis na mão fechada:

– Vamos lá?

Antes que respondessem o ronda apareceu e preveniu:

– Aqui não. Caiam fora, que eu não quero função comigo.

O rapaz vermelho estalou a língua:

– Já sei, já sei. Vai em frente.

O ronda afastou-se, Genuíno virou os bolsos pelo avesso, a mão espalmada:

– Estou de lona.

O outro fez um sinal para Silveira, que abanou a cabeça. Continuaram o dominó. Arrastado, sem vontade. O samba prosseguia, também repetido. Silveira alisava as pedras, num modo safado e dengoso, afinando as palavras:

p. 202

*o teu jeitinho  
é que me mata...*

Aquilo aborrecia Genuíno. Lembrou-se de Romualdo, sorriu, voltou a Isabel. Por longo tempo. Estalava as pedras na mesa, chupava o cigarro, sempre reconstituindo o vestido leve. O primeiro toque de recolher o apanhou assim.

O dormitório é enorme, uma luz fraca e azul em cada extremidade, os passos do ronda no centro. Quase vazio, somente o pessoal de serviço ocupa as fileiras de camas, junto à escada. Antes de se deitarem, foram ao sargento da guarda, que distribuiu os cassetetes.

– Durmam com o jequitibá na mão. Afrouxem o cinto, o capacete ao lado. E fiquem todos juntos, nessa linha em frente. Qualquer coisa, eu mesmo vou acordar.

O grupo se espalhou pelos colchões, Genuíno estendeu-se perto da janela. Silêncio, apenas o vaivém do ronda. Ajeitou o sabre, cavou um sulco na cobertura, puxou a manta. O cassetete apertava-se ao pulso, incomodava. Abriu o laço, aumentou-o. A pri-

p. 203

meira baforada, a mão em concha, na sombra. Uma vidraça partida, o frio entrando. A manta fedia a mofo, azeda e listada. Enrolou-se nela, passou algum tempo a arranjar posição no travesseiro, seco, pontudo. Na cama vizinha, Silveira já roncava. De trás vinha um ressonar fanhoso, ainda mais atrás uma tosse fungada insistia. Nova tragada. E a voz rouca:

– Apaga o cigarro, praça.

Virou-se, esmagou-o no ladrilho. Soltou a fumaça, cerrou os olhos. A respiração fez-se calma. Um braço pendeu.

– Hum?

O rosto do sargento, moreno e chato, baixou para ele:

– Levanta. Vamos sair.

Genuíno acordou-se de todo, olhou as camas próximas, os companheiros despertos, meio sarapantados. Apertou o cinto, pôs o capacete, foi juntar-se ao sargento que dizia aos homens da patrulha:

– Quero ver o último...

Desceram a escada, subiram para a viatura que esperava. Sentaram-se nos bancos fronteiros, Silveira quebrou o silêncio:

p. 204

– Hoje é dia.

Enquanto o GMC arrancava, Genuíno inquietava-se, apertando o cassetete nos dedos frios. Seria mesmo o seu dia? Alguém parecia adivinhar, respondeu:

– Bobagem. O pagamento saiu ontem... Vai ver que é farra.

Outro concluiu:

– A gente encana meia dúzia e volta pra dormir.

Um ventinho gelado entrava pelas frestas da cobertura, punha arrepios sucessivos no corpo de Genuíno. Queria falar, mas temia que um estremecimento cortasse as palavras, mostrasse medo. Levantou a gola da capa, enterrou mais o capacete. Rodaram aos trancos, viram passar a estação de um subúrbio, outra, o caminhão embicou por uma estrada reta, parou num repelão forte.

O sargento apareceu, mandou-os descer. Foram saindo, as juntas emperradas, os cassetetes balançando. Na frente era o bar. Um letreiro a gás-neon, pessoas na calçada. O sargento adiantou-se, a guarda seguiu atrás. O dono do botequim veio ao seu encontro, falou baixo, mostrou-lhe alguma coisa nas mesas. Genuíno viu dois marinheiros, três soldados, curiosos. Os marinheiros es-

p. 205

tavam bêbedos, sentavam-se diante de muitas garrafas. Os soldados também oscilavam, encostados ao balcão. Houvera briga.

Foram entrando, pararam diante dos soldados.

– Levantem-se.

Ergueram-se, cumprimentaram bambos.

Uma ordem respondeu:

– Podem levar os homens.

A patrulha cercou os três rapazes, foi saindo para o caminhão. Um deles ensaiou uma queixa morosa e grunhida, o marinheiro atarracado aproximou-se rengueando, interveio:

– O menino não está dando alteração.

O sargento fez um sinal à guarda, sem responder. O marinheiro insistiu:

– Faça isso não.

O outro se chegou, o sargento continuava calado.

– Deixe os meninos.

– Tem de ser. Não adianta reclamar.

O marinheiro virou-se para o camarada, mostrou o sargento com o dedo:

– Pensa que é gente...

E riram os dois.

p. 206

– Respeita o verde-oliva, parceiro.

Gargalhadas. A patrulha andou, na porta o sargento disse ao homem do botequim:

– Se arranjam bagunça o senhor telefona para os navais. Eu não posso fazer nada.

Estava acabando de falar quando o marinheiro avançou, o braço levantado. Genuíno e Silveira protegeram as costas do sargento.

– Cuidado!

Genuíno curvou-se, um frio na barriga, a capa rasgada e pegajosa. Um camarada o segurou. Exclamações, arrastar de pés. Quando levantou os olhos, viu o sargento de pistola na mão, os dois marinheiros cercados, a navalha arriada. Viu e quase desfaleceu.

– Aguenta o rapaz!

Silveira amparou-o, alguém puxou uma cadeira, sentaram-no.

– Liga para o Posto.

O cabo foi ao telefone, o sargento completou:

– Depois chama os fuzileiros.

p. 207

Os marinheiros agitaram-se, o círculo apertou. Genuíno sentia os dedos molhados, gemia fracamente, Silveira o acalmava:

– Não é nada sério. Você está de capa, de farda, ainda tem a roupa de baixo. Pegou muito por cima.

Silêncio em volta. O dono do bar veio com uma xícara de café, o sargento fez-lhe um gesto, abanando a cabeça. O motorista desceu da boléia, perguntou:

– Alguma coisa de mim?

– Repare os três presos. Basta você. Os outros podem vir.

Passos na calçada, suor no rosto de Genuíno. Tinha sido mesmo o seu dia. A conclusão afastava outros pensamentos, a voz de Silveira que dizia:

– Se acalme. O doutor está chegando.

Ainda esperaram que a ambulância viesse. Longos minutos. Minutos cheios de Isabel, de antigas noites de sábado, boas de lembrar, e que se confundiam com os exercícios, a vidraça quebrada, a luz fraca do alojamento. Afinal o médico abriu a capa, desapertou o cinto, examinou o ferimento.

– Não precisa hospital. Vai para Posto mesmo. E é mais perto.

p. 208

O olhar do sargento era uma pergunta. O oficial sorriu, voltou-se para Genuíno:

– Não foi nada, rapaz. Você teve sorte. Vai descansar e qualquer dia está pronto pra outra.

Trouxeram a maca, levaram-no para a ambulância. Silveira chegou-se:

– Posso ir?

– Vá e faça a apresentação. Depois eu mando a parte.

Começaram a rodar. No compartimento baixo e estreito, a cama de lona, dois lugares fronteiros, um ventilador gradeado, a luz que a franja de arame protegia. Genuíno se abandonava aos trancos do caminho. O enfermeiro segurava-lhe a cabeça, enquanto Silveira protegia-lhe as pernas dos solavancos, evitando olhar o corte, o penso de emergência que se avermelhava, escurecia.

– Hum...

– Está quase chegando - consolou o enfermeiro.

Silveira lembrou-se da oração que o padre repetia, na instrução religiosa. Sabia que era à Virgem, a Nossa Senhora Aparecida. Pôs-se a reconstituir fragmentos. “Diante do altar de meu Deus, ajoelho-me

p. 209

contrito, minh'alma também genuflexa...” Não conseguiu achar o resto, afligia-se com os gemidos, o balanço. Inclinou-se para o amigo.

– Está perto.

Genuíno moveu as pálpebras, o rosto acinzentado:

– Era o meu dia...

Fechou os olhos. O enfermeiro mexeu no travesseiro de borracha, virou-se para Silveira, informou sem pressa:

– Desmaiou.

O rosto apreensivo não queria entender:

– Hem?

E o outro calmo:

– Isso passa. Não há de ser nada.

## “História de Empregada”

p. 215

PARADO junto à porta, o homem falava em voz branda. As mãos nodosas alisavam a gola do paletó. E no rosto largo os olhos boiavam grandes, ruminando as palavras:

– Está na sua mão, dona. Tome conta dela. É meio bruta, que não teve ensino. Mas sabida chegou aí. É só mostrar as coisas, ter paciência. Deixe estar que ela aprende.

A mulher afirmou, apressou-se em tranquilizá-lo. Não tivesse cuidados. E voltando-se para a garota morena, que o vestidinho desbotado tornava ainda mais franzina:

– Você vai gostar do nenê.

Um sorriso como resposta. O homem não tinha mais nada a dizer, o ordenado e as visitas já estavam combinados, arredou-

p. 216

se para a saída. A filha estendeu-lhe a mão.

– Benção, pai.

– Deus te abençoe.

Prolongou o gesto balançando a cabeça volumosa, o braço caído a segurar o chapéu surrado. Um instante assim, indeciso. Resolveu-se, o som arrastado se fez mais terno:

– Se cuide, nega. E obedeça à patroa, viu?

– Quinta-feira nós esperamos o senhor.

– Eu volto, sim. Até logo, Valda. Boa noite, dona.

A porta fechou-se, o rumor dos passos foi-se distanciando, apagou-se. A menina apanhou o embrulho da roupa, inspecionou a sala, descansando a vista nos móveis, envolvendo os quadros, livros, um pedaço do corredor fronteiro. A dona da casa levou-a ao quartinho dos fundos, mostrou-lhe a cômoda, o lugar onde se guardavam os objetos de uso diário.

– Você jantou?

– Senhora?

Repetiu a pergunta. Ainda não, que morava longe e tinha saído cedo. Foi à co-

p. 217

zinha, preparou a refeição e voltou para a sala. O marido levantou os olhos do jornal.

– É a babá do menino?

– Sim, a que mamãe arranjou.

– Coitada... Não acha muito pequena?

– Tem doze anos. E também o serviço não é pesado. Só vigiar o Betinho, me ajudar em alguma coisa. Vamos ver se acerta.

O assunto mudou. Um crime feio, uma visita sempre adiada, a compra de uma vela nova para o filtro. O rádio começou a estalar, interrompendo o noticiário. A mulher procurou

outra estação, entraram em música ligeira e nas gargalhadas do apartamento vizinho.

– Vou olhar se a garota já terminou.

Encontrou-a sentada em frente ao prato vazio, examinando a toalha de matéria plástica. Limparam a mesa, arrecadaram a louça. Estava com sono? Ainda não estava.

– Quer ver o menino?

O alvoroço agradou a patroa. Atravessaram o corredor, entraram no quarto da criança. Aceso o abajur, uma carinha lustrosa, a cama de grades claras e os pequenos animais de feltro se revelavam à empregada.

p. 218

Ficou olhando, olhando, sem um gesto, uma palavra. A mãe aproveitou a ocasião para ajeitar a coberta, baixar um pouco a vidraça da janela. Demorou um instante e puxou a garota.

Novamente a luz da sala, a área de serviço, o embrulho de roupa. Arrumou algumas peças na gaveta, fez a cama.

– A senhora precisa de mim?

– Não, minha filha. Se quiser água, apanhe ali. Qualquer coisa, me chame.

O marido percebera o movimento, interrompera a leitura, esperava a mulher com um sorriso:

– Ela é bonitinha.

– Muito. E tem uma carinha engraçada. E a voz, reparou? Eu só queria que você a visse quando olhou o boizinho de cerâmica. Foi um espanto...

A conversa continuou, até que o menino chorasse. Então houve os arranjos da mamadeira, alguns minutos vendo a carinha risonha, e foram dormir.

No outro dia, a rotina de sempre. O marido levantou-se, passou pelo quarto do filho, mexeu num guizo colorido, acenou para a empregadinha sentada em frente à cama.

p. 219

Entrou no banheiro, começou a fazer a barba. Água fria, o primeiro estremeamento anunciando o fim do verão. Bom que o inverno chegasse. Pôs-se a assoviar baixinho, afastando uns restos de sono. Foi quando se iniciou o murmúrio vindo do cômodo ao lado, a princípio uma ladainha monótona, como de acalanto. A voz da criada se adoçava no sotaque forte, era cantante, embalava. Fixou a atenção, procurou identificar as palavras sonoras.

– Pois é, bichinho, a dona é muito boa. Ontem ela botou um prato desse tamanho pra mim. Era tanta comida...

A gilete parou no rosto ensaboado. A voz pausada continuava:

– O lugar donde eu vim não era assim não. Você nem sabe. Tudo medido, e muita gente pra comer. No fim sobrava um tiquinho.

A mulher veio lá de dentro, o marido fez-lhe um sinal, ficaram os dois junto à porta.

– Hoje cedo você nem imagina. Dois pães dos grandes, com muita manteiga. Estava um despropósito. Eu até deixei um bocado...

p. 220

A criadinha prosseguiu na confissão triste. De costas, não via os rostos mudos, sombrios. E falava, presa aos olhos da criança, duas contas redondas brincando entre as grades.

O casal afastou-se em silêncio. Nesse dia o marido chegou atrasado ao emprego, que a mulher precisava de mais algum dinheiro e se demorara nas explicações. Um vestidinho, sapatos - a menina viera desprevenida. Antes de sair, apanhara na estante um livro antigo, ilustrado com velhos desenhos, que não abria desde a infância:

– Quando tiver uma folga, vá mostrando. Aprende ligeiro. E é bom para ela.

A dona da casa não fez logo as compras, ou melhor, fez outras. Havia tempo, não precisava correr. Ao menos para isso, que os serviços da casa pediam canseiras dobradas, era uma luta sem fim. O menino quase não dava sossego. E, por enquanto, fazia tudo mesmo sozinha.

Não era mulher de esquecer as coisas. As chinelas da empregadinha, andando macias, iam servindo. A primeira vez que fosse à cidade... Mais uns dias, podia esperar. Também o menino ainda não saía, não havia

p. 221

necessidade imediata, o vestido, o uniforme, ficavam para mais tarde. Esperasse.

Aquela manhã levantou-se pensando em começar as aulas, ensinar a menina. Mas veio o trabalho de rotina, gastando-lhe o ânimo, desviando a sua atenção para tarefas miúdas e esquecidas. O dia foi seguindo, ela não dava conta do relógio. Apenas à tardinha, quando a criança dormiu, veio sentar-se no divã da sala. Pegou uma revista, olhou pela janela, viu que ainda não eram seis horas. Então reparou nas unhas, achou que havia tempo de pintá-las. Fazia muito não se lembrava delas, não pensava em arranjar-se. Foi buscar o esmalte, algodão, palitos. Na volta parou diante do espelho e abanou a cabeça.

Pouco antes do jantar, levantou as mãos para o marido, perguntou:

– Que tal?

Ele apenas sorriu:

– Bonitas.

E continuou folheando o jornal, vendo as páginas que não conseguira desdobrar no ônibus cheio. Depois entrou a criadinha, trazendo os pratos, as chinelas de pano. Aprontou a mesa, foi embora; ele voltou-se para a mulher, quis saber:

p. 222

– E a cartilha? Já começou?

Não houve resposta, que não merecia. Um simples olhar, assim como quem pergunta se é a sério. Examinou as unhas com desgosto, encontrando falhas no trabalho

feito à pressa. Imagine que somente agora a empregada ia compreendendo o serviço - não o da criança, mas alguma coisa, certas miudezas. Tinha lá tempo!

Um mês, outro. A cartilha volta para a estante. A menina até que não aperreia. E a patroa agora tem descanso, coitada.

“Terno de Reis”

p. 259

Na última laje do edifício, a camisa enfunada pelo vento morno, o homem interroga a noite, o mar, as sombras próximas. A vista descansa nos elementos da paisagem, move-se lenta, baralha os contornos fugidios. E Copacabana se estende como severa plantação de arranha-céus.

– Por que insistir nas lembranças? Severino passeia entre as vigas, baldes e tábuas soltas, fugindo à visão dos blocos alinhados, da areia que a franja de luzes torna ainda mais branca. Sim, por que desfiar lembranças? Gostaria de afastá-las; deseja embrulhar a solidão na companhia ruidosa, prolongar o convívio da obra. Mas não é questão de vontade. Espera que o trabalho se cale, e sobe ao terraço da construção para ficar horas em silêncio, entregue aos horizontes de água e concreto.

p. 260

Não faz muito que a noite varria o chão crestado, e o canto dos grilos escondia as plantas murchas, o céu despejado, os aboios inúteis. Plantados na terra vermelha, os pés enrijeciam, cansavam-se a desejar nuvens, que um dia cobririam de chuva a planície. Mas os corpos enxutos, os moirões das cercas derrubadas, os animais de olhos compridos não eram mais promessa. Restava o caminho, além da porteira. Então, descalçou as sandálias e atravessou o leito do rio, direito, para sempre.

Por que as lembranças? O rosto de Severino contrai-se, a mão grossa tem um gesto sem rumo. Pouco a pouco vai adivinhando o que está à sua frente, as imagens antigas se esfumam, dão lugar ao balaústre de cimento, ao elevador que é uma prancha de madeira, suspensa de cabos visíveis. Os olhos abarcam a roldana, as pernas se movem. Sair, procurar gente, esquecer a noite e o resto do mundo. Segura-se à corda, põe-se a mover a trave de ferro, começa a descer o espinhaço dos andares vazios. Uma parede enorme e lisa, os telhados mais altos, depois o teto das árvores. Agora são os pilotis esguios. E após um baque ligeiro

p. 261

sente o fofo, o revolvido terreno, anda pelo *hall* imenso, descampado, na direção do tapume.

– Ainda não foste embora?

Os cabelos de seu Antero surgiram atrás da coluna, apagaram-se num sorriso bom, que envolvia toda a figura mirrada.

– É, fui não.

O velho se levantou do banquinho, apontou com a bengala um canto mais claro, onde alguém trabalhava no barulho do martelo, no raspar do formão.

– Ficou somente o seu Orlando, que está a fazer esquadrias.

Severino acompanhou a voz de sotaque forte, chegaram ao lugar em que o negro preparava a madeira, encontraram os cavacos miúdos, os braços lustrosos, os dentes muito brancos.

– Então?

Não era pergunta, era um convite. Ache­garam-se, o velho Antero capengando, Severino a evitar os objetos largados pelo chão, e ficaram vendo o serviço do outro. Algum tempo calados, apenas o rumor das hastes nos caixilhos, de uma buzina perdida longe.

p. 262

– Está no fim.

Mais um instante em silêncio e o negro Orlando parou. Sentou-se no monte de tábuas, acendeu novamente o cigarro, e começou a dizer, como se estivesse falando sozinho:

– Essa vida é uma besteira. Acabou o Natal, o Ano Novo, passou tudo que é festa. E a gente continua no mesmo.

Seu Antero pôs-se a encher o cachimbo, estirou as pernas, balançou a cabeça.

– Ora, meu amigo! Eu já nem penso nessas coisas. Entra ano, sai ano, e ainda fico alegre por não descer à cova. Na minha idade...

Alisando o cabelo agastado, Severino demorou os olhos no vigia, mudou-os para o carpinteiro e perguntou de repente:

– Que dia é hoje?

O negro fumava, o português respondeu surpreso:

– Quinta, não é?

Severino insistiu:

– O dia?

– Seis.

Acima do tapume, entre a folhagem esgarçada que as árvores fronteiras alongavam, as estrelas se fizeram mais vivas e a

p. 263

noite cresceu, mais branda, mais leve. Então era aquilo? A visão apareceu nítida, moveu-se o cortejo, animado e sonoro. Os chapéus de palha, as saias de estopinha branca, os cajados cheios de fitas. A solidão apagou-se na reminiscência da cantata, das figurações, e um jeito de sorriso franzia os lábios de Severino quando ele disse:

– Dia de Reis...

Os outros apenas ouviram, sem entender. Mas agora tomava corpo aquela saudade funda, que o vinha sujigando ao cair da tarde. E precisava falar.

– Pois na minha terra hoje é dia de um festão. Com música de charanga, muita dança e muita cantiga. Uma beleza, mesmo.

– Que festa?

Levantou-se, o rosto moreno e espantado. Não conheciam? A gente saía em rancho para a igreja, ia ver a lapinha, os reis do Oriente. Depois era a visita às casas de família.

– E o terno voltava de madrugada.

Orlando continuou riscando os ladrilhos, à espera de que a narrativa prosseguisse. Mas Severino parara afogeuado, não punha tento nas palavras, revendo uma figura de

p. 264

pastora, os enfeites de velbutina, cestinha no braço e o pandeiro de folha a rir brincalhão. Ele de branco, ouricuri, castanholas de jacarandá. E o violão casando-se à flauta, o povo nas janelas, os dois andando em compasso miúdo, floreado.

– Hem?

O negro repetiu:

– Eu estava dizendo que lá em Minas também celebram. Tem presépio, os reis magos, pastores. Minha tia me levava pra ver.

O velho Antero vasculhou a memória:

– Homem, se não me engano também faziam uma coisa assim na aldeia. As raparigas vinham com umas cantorias... Mas faz tanto tempo...

E se pôs a coçar o peito curvo, de cabelos grisalhos, num vaivém quase de carícia.

À frente das lembranças, Severino revia o mestre-sala diante do grupo, dançando só, depois em trio, finalmente com os demais. O emblema do rancho brilhava na sua cabeça. E as fileiras se deslocavam ao ritmo do ganzá.

– A mais bonita das festas é o Terno de Reis.

p. 265

Encostou-se à parede, uma vontade enorme de contar o que boiava nos olhos fixos, arrematando com desespero.

– Vocês não podem imaginar.

As flores de parafina até pareciam verdadeiras. Nasciam perto da manjedoura, cresciam à beira do riacho de vidro, talvez espelho. Mas tudo era apenas um instante. O rancho entrava, enchia a sacristia da matriz, onde estavam a lapinha, os reis, e os santos. Faziam a oração do costume, uma reza breve. Saíam depois, voltando pela rampa, que a escada podia desarrumar as filas. Cruzado o largo, passavam em frente ao muro de seu Nonato. E os jasmims subiam no ar, fazendo mais leve a cadência do bloco, a voz das pastoras, a voz de Rosália.

– Então?

Os olhos de Severino baixaram para os dois amigos. No jeito deles, sentados, as mãos e os rostos pediam a história da festa. O cachimbo do velho Antero fez uma curva ampla.

– Fala, rapaz.

– Mas é preciso dizer os versos, é preciso cantar.

p. 266

O carpinteiro se entusiasmava, o vigia queria também, agitado com a ideia de ouvir trovas desconhecidas.

E Severino pôs-se a contar. Era uma coisa antiga, do tempo do avô, do tempo mais longe, o Terno de Reis. Do tempo em que a vila nem mesmo existia. Folgado e charanga, o povo dançando, vestido com enfeites. O avo lhe dizia: “– Pra mais de cem anos, que vem sendo assim.” Visita ao presépio, a volta no passo, o assalto no fim. Os donos das casas sorrindo espiavam. E logo na entrada o terno rompia:

*Vinde abrir a vossa porta,  
se quereis ouvir cantar...*

Os pés se arrastavam no ladrilho, em figuração ligeira, o corpo de Severino tomava um bamboleio que a música ditava, brejeira e sincopada.

*Acordai, se estais dormindo,  
que vos vimos festejar.*

A casa era aquela. Mas o chefe da família negaceara, obrigando o rancho a en-

p. 267

toar as quadras que o pedreiro repetia, batendo palmas:

*Abra já a vossa porta,  
pois temos muito que andar.  
Antes que o dia amanheça,  
queremos a Belém chegar.*

O negro Orlando e o velho Antero levantaram-se. Severino continuava, os modos e a voz mais vivos do que os amigos poderiam imaginar:

– Quando abriam a porta, entravam todos, dançando bem chorado este lundu e cantando:

*Cavalheirismos,  
briosas ações,  
são dotes que esmaltam  
vossos corações.*

Agora ele não mais narrava. Poderia falar nos licores e doces com que a dona da casa agradecia a distinção. Mas o ritmo era forte, não permitia a interrupção necessária a que os fragmentos se ligassem, prosseguia nas variações:

p. 268

*Xô-xô, bichinho,  
xô-xô, ladrão,  
cadeado do meu peito,  
chave do meu coração.*

Severino lembrava-se de que isto fazia parte de um outro rancho, versos trazidos de fora e aceitos pelo mestre. Quis dar uma explicação, mas viu que o velho Antero deixara a bengala, ensaiava uns passos lentos, capengando no chão liso. E repetiu no mesmo som:

*Bota a burrinha pra dentro,  
pro sereno não molhar,  
o selim é de veludo,  
a colcha de tafetá.*

Entre as colunas, em meio às sombras do *hall*, os três homens dançavam. Um negro, um moreno, um branco. Apenas o do centro conhecia a letra, o baticum das palmas, o meneio exato. Mas os outros apanhavam o estribilho e o repetiam, procurando seguir o amigo:

*Xô-xô, bichinho,  
xô-xô, ladrão...*

p. 269

Sem mudar o compasso, Severino fazia adaptações, tornando sempre ao refrão sacudido. E os braços tocavam um ganzá invisível.

*A dona da casa  
é boa de dar  
garrafa de vinho,  
doce de araçá.*

O negro Orlando mexia-se como num samba, o velho Antero rengueava, os cabelos e os gestos desordenados. As pernas mais soltas, os pés mais livres, Severino puxava:

*... bolacha e café,  
que saco vazio  
não se põe em pé.*

Os outros respondiam:

*Xô-xô, bichinho,  
xo-xô...*

Os volteios se fizeram mais rápidos, os homens raspavam as colunas. O velho, o negro, e Severino com a imagem de Rosália, confusa mistura de fitas vermelhas e flores

p. 270

de algodão. O terno saía, era quando os pastores ficavam mais alegres, o licor adoçando a flauta. E o novo batuque surgia:

*Cambrainha, é vem, é vem,  
cambrainha é vem da banda de lá,  
é vem da, banda de cá.*

Os três cantavam forte, dançavam ligeiros. As vozes abafavam os ruídos que vinham da rua, amortecidos pelo tapume. Nos ladrilhos do pátio, em meio às tábuas e aos montes de cimento, o coro ressoava:

*... é vem, é vem...*

Seu Antero não via os pilotis que rodavam, perdidos na sombra. O negro Orlando tinha a sensação de se encontrar no terreiro distante. Severino arrastava-se leve, a caminho de uns braços.

*... é vem da banda de cá.*

E quando se esperava ainda a quadra seguinte, houve um corte brusco e tudo parou. Severino tinha as mãos caídas, a visão de Rosália se esfumara. Um silêncio pesado zumbia nos ouvidos do negro Orlando,

p. 271

latejava nas têmporas de seu Antero. Momento que pareceu longo, marcado pelo respirar em descontrolo. Ficaram assim, bambos, soltos, depois sentaram-se, encabulados.

Aos poucos foram encontrando os objetos em volta, os limites do pátio, o começo da escada. Um latido veio do oitão, esganiçou-se batendo no mármore das paredes. O cachimbo do velho Antero acendeu-se. Então o negro Orlando apanhou um cavaco de madeira, pôs-se a quebrá-lo, e começou a dizer:

– O meu menino também é muito animado. Está hoje com dez anos, esperto chegou ali. O diabinho também gosta do pagode...

Um sorriso mostrava os dentes brancos. Seu Antero e Severino prestavam atenção. O carpinteiro olhou os amigos e continuou:

– Pois é... um garoto esperto. Nunca me deu o que pensar. Começou desde cedo, anda acabando o primário, e não pára de trabalhar. Engraxa sapatos, faz mandado para as madamas, pega carreto na feira. E todo mundo gosta dele. É presente, é agrado, uma porção de coisa. A mulher de um

p. 272

capitão já prometeu arrumar uma vaga pra ele entrar no colégio.

Parou, um tanto alarmado. Talvez aquilo estivesse aborrecendo os dois.

– Ora, seu Orlando!

Fez um gesto ao português e confessou:

– Até que às vezes eu vou ver o menino trabalhar. Chego na feira, me encosto num canto, e fico espiando. O pessoal chama ele, e é daqui pra lá, de lá pra cá, feito um azougue. Ninguém me repara, eu não digo que sou o pai. Mas que dá gosto, isso é verdade.

Os dois balançaram a cabeça, o velho Antero afirmou:

– É uma felicidade, seu Orlando, uma bruta felicidade.

O carpinteiro sorria, e foi sorrindo que fez o convite:

– Vamos jantar lá em casa. É o aniversário dele!

– Iria, meu amigo, iria. Mas como deixar o prédio?

O negro Orlando interrompeu-se, desconcertado. Era sempre aquilo. Quis dizer alguma coisa ao velho, procurou as palavras, mas pode somente lançar, como a desculpar-se:

p. 273

– Tinha esquecido, seu Antero.

E logo depois:

– Mas você, cabra da peste?

Severino agradeceu, atrapalhou-se nas escusas.

– Vamos, rapaz!

– Mas assim, sem levar um presentinho pro menino?

O negro pegou-lhe o braço:

– Está doido, homem? Não tem nada. Você pensa que é festa? Pois sim... É negócio de pobre.

Foram saindo. O velho abriu a porta, arrastou o banquinho. Movimentava-se a resmungar, lamentando-se na inflexão carregada, um jeito bonachão abrandando a queixa. Sentou-se.

– Boa noite, seu Antero. Que pena...  
– Não faz mal. É como se lá estivesse.

O rosto magro estava calmo e bom.

– Fico a ver os casais, os namorados a passear, os automóveis.

Despediram-se. Na calçada larga os passos rangeram ainda, foram se afastando, apagaram-se. Por cima das árvores, detrás das janelas altas, o morro chamava.