

Narrativa engajada dos anos 1930: anotações gerais e vozes ao Sul

Engaged narrative of the 1930s: general
notes and voices from the South

Pedro Brum 

Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS, Brasil.

E-mail: pedrobrum@uol.com.br

RESUMO: Este artigo parte de alguns traços gerais encontrados no romance de 1930 – o trato de vulnerabilidade social e psicológica, o esboço de rasgos distintivos entre o campo e a cidade, os flagrantes e os tipos de zonas rurais afastadas. Em torno desses atributos, busca extrair o recorte reconhecido como narrativa engajada sob a dimensão de um grupo de autores, alguns deles identificados politicamente, que redimensionam as extrações regionais e regionalistas de suas origens. Por fim, intenta demonstrar a importância de Cyro Martins, Ivan Pedro de Martins e Pedro Wayne, três nomes rio-grandenses, que, inscritos em redes de trocas e influências mútuas, transfiguram a narrativa regional sob os designativos de utopia proletária e neorregionalismo de corte crítico e social.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa engajada; Neorregionalismo Rio-Grandense; Romance proletário

ABSTRACT: This article starts from some general features found in the 1930 novel – the treatment of social and psychological vulnerability, the outline of distinctive features between the countryside and the city, the snapshots and the types of the poor countryside. Around these attributes, it seeks to extract the outline recognized as an engaged narrative under the dimension of a group of authors, some of them politically identified, who redimension the regional and regionalist extractions of their origins. Finally, it attempts to demonstrate the importance of Cyro Martins, Ivan Pedro de Martins and Pedro Wayne – three names from Rio Grande do Sul, who, inscribed in networks of exchanges and mutual influences, transfigure the regional narrative under the designations of proletarian utopia and neoregionalism of a critical and social nature.

KEYWORDS: Engaged narrative; Neoregionalism; Proletarian novel

COMO CITAR

BRUM, Pedro. Narrativa engajada dos anos 1930: anotações gerais e vozes ao Sul. *Revista da Anpoll*, v. 55, e1980, 2024. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v55.e1980>

1 Introdução: linhas gerais do realismo crítico

No livro *1930: a crítica e o modernismo*, João Luiz Lafetá examina o impacto das transformações literárias ocorridas a partir das vanguardas dos anos 1920 e afeitos seus desdobramentos na narrativa das décadas imediatamente posteriores. Distingue, de um lado, o que chama de projeto literário vanguardista (sobretudo as rupturas operadas na linguagem) e, de outro, o projeto ideológico içado pelos narradores pospositivos (a reorientação do pensamento). Estabelecendo uma relação dialética entre os dois polos, defende a existência de uma extensão orgânica entre a produção vanguardista de 1922 e aquela afirmada no pós-1930. Ressalva, porém, que não reconhece exatamente uma homologia entre os dois momentos: enquanto na fase heroica o esforço primacial gira em torno da “revolução na literatura” (antimimetismo, euforia e luta contra o passadismo), nas produções seguintes avulta o aspecto revolucionário no sentido social e político do termo (problematização da realidade brasileira e agudização disfórica da consciência política):

Tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração que surgia tinham campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares e seguras. Sob esse ângulo de visão, a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa — pela ampliação dos horizontes de nossa literatura — a revolução na linguagem. (Lafetá, 2000, p. 27-28).

Mesmo reconhecendo pontos de discórdia entre os dois projetos, Lafetá mostra-se simpático à tese de que existe uma vinculação modernizante entre a vanguarda e o romance de 1930. Diversa é a posição de Luís Bueno, outro crítico empenhado nessa discussão. Em *Uma história do romance de 30*, tomando caminho inverso, Bueno enfatiza a existência de saliente tensão entre as duas fases. Assim, ao invés de considerar a organicidade de um movimento modernista nascido a partir das vanguardas e desdobrado Brasil afora, como faz Lafetá, parte do princípio de que estariam em jogo dinâmicas literárias e geracionais distintas:

Não é muito fácil, no entanto, admitir uma continuidade dos projetos estético e ideológico de uma geração para outra de forma que a ênfase num ou noutro dê conta dos desacordos que separam essas duas gerações. Seria preciso saltar as enormes diferenças que há entre os intelectuais formados antes da Primeira Guerra e a dos formados depois dela. (Bueno, 2006, p. 58).

Ao focar o segundo grupo de escritores, Bueno defende que após o movimento de 1930 instaura-se um deslocamento ideológico a respeito de visões de Brasil. Enquanto os vanguardistas continuam buscando as raízes étnicas nacionais, ganha fôlego aquilo que Antonio Candido (1989), em outro contexto, preconiza como a “pré-consciência do subdesenvolvimento”. Tal bússola, bastante guiada pela descrença na positividade do projeto de transformação modernizadora, resulta em formas de composição que divergem das precedentes, algo sensível, inclusive, no que toca às opções estéticas.

Assenta-se um renovado valor do realismo como atributo de consistência formal operado segundo uma mecânica própria, algo que é extensível à dinâmica funcional de um grupo significativo de autores em cujos textos, além do realismo, agora distinguido como um neorealismo,

vinga o despertar de um propugnado neorregionalismo. Tal mecânica, apoiada em uma lógica de combinações e exclusões que se dão relativamente a planos do espaço externo, garante para as narrativas em questão, independentemente de sua maior ou menor aderência à realidade, o advento de uma eficiência crítica como visão totalizante de nação.

Nas obras, ocorre uma sociabilidade cuja valência serve para unir, em um mesmo movimento, o Brasil real e as narrativas de Brasil. Ordenam-se, nessa motilidade, os tropos que, ora como símbolos, remetem a uma comunidade imaginada; ora como alegorias, denunciam uma sociedade fraturada e desigual. Por isso, a tais textos soam familiares os arquétipos e demais substratos culturais envolvidos no itinerário mimético compromissado com aquele conceito de povo auferido pelos estudos de Leticia Mallard (2006) sobre transculturação. O itinerário legitima o enfrentamento da realidade à maneira de um gesto intelectual comprometido que se estende dos textos a seus autores e vice-versa, aproximando, por esse compromisso público, o romancista e seus produtos.

A crise social é tema recorrente. O objetivo é transpor a marca do regionalismo de escol empenhado em promover uma elegia do passado em linha de corte simbólico próximo às narrativas de identidade de fundo romântico. Empenhados em ultrapassar esse corte, os romancistas de 1930 impõem a marca de embaralhar suas feições letradas com situações que conhecem ou experimentam em um estado social e mental próximo de uma indagação dirigida à sociedade. Daí, a dose documental que as obras, por vezes, expressam. Em outras palavras, trata-se de criadores cujas escrituras alcançam a necessidade estética que a arte supõe como resultado de funda e particular experiência com a realidade e, muitas vezes, com a vontade de nela intervir diretamente.

O fato de em 1935 *Música ao longe*, de Erico Verissimo, *Os ratos*, de Dyonelio Machado, *Totônio Pacheco*, de João Alphonsus, e *Marafa*, de Marques Rebelo, dividirem o grande prêmio “Machado de Assis”, dá conta do grau de reconhecimento de público e de crítica endereçado a esse grupo e aos móveis de que dão conta em suas diferentes linhas de manifestação: como painel urbano, como documento de vulnerabilidade social e psicológica, como esboço de traços distintivos entre o campo e a cidade, como flagrante de cotidiano. A sinalização é indicativa do ponto de clivagem que esses autores introduzem na literatura brasileira, ponto assinalado a partir da emergência de títulos empenhados na consecução de um paradigma formal pautado pela busca de equilíbrio entre pesquisa de linguagem, densidade psicológica e interesse sociológico.

A este núcleo preponderante, certificado a partir de diferentes latitudes brasileiras, pode-se acrescentar o filão de narrativas que encarnam o heroísmo revolucionário da classe trabalhadora. Rol que consigna nomes de pontos geográficos distinguidos pela tradição do regionalismo literário. São os casos de Pedro Wayne, Cyro Martins e Ivan Pedro de Martins, ao Sul; de Jorge Amado e Hermilo Borba Filho, ao Nordeste. Ao curso do interesse pelo cotidiano popular e à reiterada solidariedade aos fracos e excluídos, traços salientes no conjunto do neorealismo, esses autores distinguem a amostragem e o resultado de uma narrativa engajada, que, não raro, deixa clara uma filiação político-partidária, trazendo novos desafios para a classificação do conjunto e para o reconhecimento da crítica.

Lukács (1968), mirado na experiência do romance europeu, faz ressalvas ao ficcionista partidário por ver nele um excesso de descritivismo e naturalismo. O vínculo a uma tese

central leva ao risco de diminuir a capacidade de ligação entre as partes e o todo. O realismo empenhado – ou realismo crítico, na expressão de Lukács –, somente alcança plenitude e acabamento quando a série de cenas, com sua capacidade dramática, apresenta-se sob a dinâmica necessária de mudança profunda exigida pelo conjunto do enredo. Esse é o caminho pelo qual o romance pode desvelar a organicidade, o enervamento e as diversas forças sociais que agem na sociedade, emprestando ao leitor a consciência necessária para perceber o mundo dele, leitor, como aquele da decadência ideológica orientada pela ordem capitalista e pela fetichização das relações humanas.

Fica claro que um romancista que seja capaz de equilibrar o que o teórico arroga como unidades da essência e da aparência – algo correspondente a um enraizamento no cotidiano da vida popular e à realidade coordenada da existência – mostra-se apto a guiar o leitor. Quanto mais livre o romancista se encontrar, mais próximo estará da poesia essencial das relações humanas. Logo, impõe-se que ultrapasse seus próprios projetos ideológicos e idiossincráticos em favor de procedimentos que o permitam tocar com a mesma força a grandiosidade dos sentidos permanentes e a motivação das conexões sociais imediatas:

Sem [essa] poesia imanente não pode haver narrativa autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalecê-los e avivá-los. [...] O homem quer obter na literatura narrativa a imagem clara da sua práxis social. (Lukács, 2010, p. 164).

A teoria de Lukács, ainda válida na definição do romance como gênero literário e na compreensão da autenticidade da arte realista, traz consigo a datação de aplicar ao julgamento e definição da arte vieses como os da luta contra o capitalismo e do método de militância marxista. No caso específico do realismo crítico, seu mérito está em apontar a condição de transformar o homem – com seus dramas individuais e com seus impasses sociais – em instância primeira das relações do mundo. Assim, mais do que um método, o realismo se oferece como uma atitude ao artista. Por outro lado, o desafio ao escritor está em manter-se nas raias de um realismo que se legitime como projeção estética para além das questões da realidade imediata. Esse é o passo em que se impõe a consecução de uma forma que abarque, no mesmo gesto, o próprio criador, o leitor como sujeito histórico e a equilibrada autoconsciência da arte.

A leitura dos romancistas partidários e partidarizados traz à tona um embate que, mais do que a articulação do literário e do social, chama para o diálogo o invólucro do engajamento político. Engajamento entendido como o ato de se pôr a serviço de uma causa, tomar partido. Isso, evidentemente, produz consequência para a dimensão do projeto desses autores, do mesmo modo que permite pensar sobre as relações intra e extraliterárias havidas, não somente em torno dessa partidarização, mas como uma das faces do neorealismo dos anos 1930 em seu conjunto.

2 Notas sobre narrativa engajada

Um fato recorrente de época é a relação entre os autores e o momento criador. Antonio Candido (1989), a propósito, salienta o papel decisivo que a produção de 1930 alcança na compreensão de nosso atraso social. Ao observar que na América Latina a consciência do atraso é posterior à Segunda Guerra Mundial e somente se manifesta com clareza a partir da

década de 1950, o crítico sublinha que cabe ao neorrealismo, “que sem ser regional, o é em boa parte”, um papel revelador no sentido genuíno do termo: “não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (1989, p. 160).

O retirante nordestino – sua linguagem típica, seu mutismo característico, seus hábitos rudes e o crivo da ordem social que o submete à inclemência do clima e à secura da terra – levanta o véu da preponderância da tópica social ligada à observação direta da realidade. Em torno dessa figura delineiam-se as raízes regionais do movimento: às vezes mais engajadas, como em Jorge Amado, outras vezes, sob traços mais psicológicos e complexos, como em Graciliano Ramos. Também é a preponderância do social que borda a parcela urbana que desperta no mesmo período, a qual se mostra vocacionada à caracterização tipológica dos hábitos burgueses, à revelação de seus tipos idiossincráticos, ao mundo estreito da pequena burguesia, à face desconhecida ou relegada dos trabalhadores subassalariados e dos excluídos. Assim, vale para a transfiguração da realidade urbana – das pequenas, médias e grandes cidades – o mesmo que para o recorte do mundo agrário: a reiteração de literatura social, implicada no bojo das transformações históricas da época e ajustada ao esforço de compreender e narrar o contraste entre os dois Brasis, o país arcaico, dos interiores distantes e esquecidos, e a civilização urbana excludente, tocada pela ordem liberal modernizante.

A trajetória do herói revolucionário sobre o espaço esgarçado da pátria comum expressa, como novidade, certo debrum utópico, ao menos, do ponto de vista de uma concepção renovada de utopia. Algo que se dá na própria medida em que a liberdade, diante de símbolos que não patenteiam qualquer segurança ou garantia, ressoa ao entalhe de ressignificar a existência tanto no plano individual como grupal.

O percurso do herói, nesses termos, acena a uma alusiva nova ética de liberdade. Ética que, na ontologia de Sartre (2001), supõe revolução social, papel da juventude e da ideologia na práxis revolucionária, novo estágio nas relações de trabalho e socialismo como alternativa de poder e política, alternativa compreendida sob os ângulos da eficácia e da moralidade, do engajamento e da redefinição do compromisso permanente do intelectual.

A reentrância filosófica e ontológica repercutida nesses termos, porém, está distante de ser traço óbvio de leitura. As inconstâncias da voz narrativa, as alternâncias de foco, a complexidade do herói, a variedade do painel de tipos humanos, as mudanças espaciais e temporais, tudo isso contrabalança a construção e desconstrução de conceitos e imagens, movimentos de avanços e recuos. Dessas variantes é que emerge, como um traço forte da parcela que se enquadra como romance engajado, a ideologia relativa ao *ser brasileiro*, intermitente, porque escorregadio, descontínuo, porque contraditório.

Na busca de reinscrever o lugar e o alcance do engajamento autoral e de redimensionar sua extração regionalista, Letícia Mallard (2006) recorre à leitura transcultural e através dela salienta a expansão da mimese como algo que se expressa, de modo particular, na caracterização de vozes narrativas comprometidas socialmente. Para a estudiosa, a posição de Jorge Amado é exemplar à medida em que é o ficcionista que melhor transcultura a propaganda partidária do realismo socialista, sabendo adaptá-la ao contexto baiano/brasileiro. Considera que o enfoque de Amado é “o povo” não no sentido da tradição, mas como resgate do popular ao modo de defesa “do proletário e do camponês contra a exploração capitalista” (Mallard, 2006, p. 26), compreensão que a autora amplifica com ênfase:

Discordo de certa crítica literária – politicamente conservadora, muitas vezes sem o perceber, confundindo o popular e o populismo, que encontra no romance de 1930 nada mais do que transculturações capengas do naturalismo tardio e/ou do mofado realismo socialista, naufrágio do qual salva apenas Graciliano Ramos. Penso que o talento excepcional do criador não deve ser confundido, no caso, com outras questões culturais bastante complexas que envolvem os transculturadores de 1930, como por exemplo, as estratégias de descentralização de poderes e valores literários e a denúncia da desorganização econômica de suas regiões. (2006, p. 27).

A economia regional e a tradição agrária brasileira são fatores que, de fato, ocorrem em um título paradigmático como *Cacau*, de 1932, segundo romance de Jorge Amado. Vindo à público na época em que o autor se filia à Juventude Comunista, *Cacau* narra a trajetória de José Cordeiro, a perda da fortuna paterna em decorrência da traição de um tio, o aprendizado sobre a greve colhido no trabalho bruto e semiescravo das lavouras cacauceiras e a escalada do sentimento revolucionário. Sob a alcunha de Sergipano, Cordeiro vive no Rio de Janeiro a versão do herói proletário, que toma para si o encargo de unir os *irmãos trabalhadores*, sob a inspiração de transformar o mundo, abolindo as explorações e desigualdades.

O pioneirismo de *Cacau* confirma a centralidade do projeto socialista que move a estreia de Jorge Amado naquele duplo sentido apontado por Letícia Mallard, ou seja, como resgate do popular enfronhado em costumes e haveres da terra, e, como testemunha de personagem implicado na transmutação de camponês em operário, como regra da luta contra a exploração capitalista. Enquanto a geografia do agreste remete às raízes populares da gente brasileira, a comunidade de camponeses pobres indicia o germe revolucionário. A trajetória de Sergipano e sua sensibilização, sob essa ótica de deslocamento geográfico, responde pela compreensão que energiza a utopia original - focada no trabalho da terra – em favor de uma soberania de povo orientada por justiça social e inspiração comunitária.

Ascende, daí, o esquadro do romance engajado no expresso sentido do termo, ou seja, como porta-voz da exploração humana nas fazendas do sertão brasileiro e como vislumbre da construção de uma moral solidária entre os trabalhadores, tanto do campo como da cidade. O próprio Jorge Amado afirma ter tentado, em *Cacau*, escrever um romance proletário com vistas à organização da classe trabalhadora, tendo em conta o quanto tal consciência proletária está em formação em seu tempo histórico num país que começa a se industrializar e onde não existe, propriamente, uma classe operária (Amado *apud* Raillard, 1990, p. 55).

3 Vozes ao Sul

O destaque alcançado por Jorge Amado em início de carreira, sua condição de escritor engajado e militante, o impacto de seu realismo socialista, a imposição intelectual que alcança como figura pública identificada com as causas comunistas, a rejeição ao coronelismo provinciano e a denúncia da situação de pobreza e atraso do povo brasileiro, conferem-lhe uma autoridade que se estende pelo Brasil, influenciando, sobretudo, jovens escritores. Consideradas as afinidades ideológicas e estéticas, é plausível que a linha mestra de seu projeto de literatura engajada inspire uma plêiade de romancistas do Sul entre os anos 1930/1940, sobretudo quando se considera a longa irradiação de um regionalismo de corte tradicional existente naquela porção do território. Referimo-nos ao padrão erigido desde o final das revoltas separatistas

imperiais, quando a figura do vaqueano avulta como representante de unificação e símbolo do ideal de enobrecimento guerreiro ao modo de herói rural a serviço da defesa da terra mãe, em gesto significativo de apoio tácito à hegemonia das classes proprietárias.

Ao dar ênfase à decadência da aristocracia rural do Sul e tematizar a vida de sujeitos que vivem à margem da sociedade, os nomes de Pedro Wayne, Cyro Martins e Ivan Pedro de Martins despontam como signatários lógicos da influência de Jorge Amado. Mais do que inscrever-se na contracorrente da cultura regional que circunda e, em certo sentido, dá origem aos projetos literários em tela, a tríade, como regra geral, contraria o mito da democracia rural. Nos três casos, refulge a denúncia sobre as condições precárias do trabalho no campo, as jornadas escorchantes, a vida de pobreza dos peões de estâncias, o escrutínio das migrações para as periferias urbanas

Cyro Martins, único dos três que não registra contato direto com Jorge Amado, publica *Sem rumo*, em 1936. Peão sem família e sem raízes, o protagonista Xiru caracteriza o trabalhador não remunerado que, adulto e ao desterro da estância onde se criara, cumpre a jornada de buscar saídas, granjear trabalho e arranchamento. Não há redenção a suas aspirações e a mensagem do título – “sem rumo” – aponta para a existência sem perspectivas de conquistas que condena o protagonista à periferia urbana e, ato contínuo, ao engodo e à perseguição de suas opções político-partidárias. Além do impasse insolúvel do herói, a novela reinscreve o espaço social da campanha rio-grandense sobre o painel de fundo da República Velha, do projeto positivista de Borges de Medeiros (1900/1930), das frentes de trabalho das ferrovias em obras e do processo eleitoral da época, assinalado pela violência, pela fraude e pelo voto a cabresto.

É difícil aquilatar o peso das resistências e rejeições a esses temas, mesmo porque o título em si – como outros coetâneos – identifica mais relato de denúncia do que de engajamento de teor revolucionário. O fato é que a proposta é recusada pela Globo, justamente a casa editorial que congrega um ciclo animado por renovação. Com a recusa, *Sem rumo* sai inicialmente pela falimentar Ariel, do Rio de Janeiro, e, somente mais tarde, aparece em reedição pela editora do Sul.

A reincorporação no cenário porto-alegrense acompanha o amadurecimento social do autor, que, passada mais de década da estreia, acrescenta dois novos títulos ao projeto inicial e somente aí, em retrospectiva, imprime a marca de engajamento ao conjunto. Com *Porteira fechada* (1944) Martins reforça as tintas do desencanto através das agruras de João Guedes, pequeno arrendatário que se vê na contingência de entregar o que tem devido à expansão agrária dos grandes estancieiros. A dinâmica do campo se modifica e a personagem, a exemplo de Xiru, também migra para a zona urbana, mas, à diferença de seu antecessor, é embotado pela desilusão e pela ruína de si e dos seus. Por fim, cabe a *Estrada nova* (1954) o despertar da chama revolucionária que justifica a precedência de uma trilogia sob a guarida de literatura engajada. O livro segue o jargão do posseiro desapropriado. Dessa vez, porém, em favor de Janguta, sua mulher e sua filha, os desterrados, ocorre o filho Ricardo, que deixa o trabalho na capital e retorna à campanha para enfrentar os poderosos, realocar os seus e liderar uma luta destemida por justiça e transformação social.

Diversamente de Cyro Martins, Ivan Pedro de Martins, quando inicia seu projeto literário, possui vivência político-partidária atestada. Acadêmico de Direito, no Rio de Janeiro, integrara movimentos de estudos de base marxista e, derrotada a ação revolucionária de que

participa, em 1935, após fugas e negociações, encontra guarida na fazenda de seu sogro, na campanha rio-grandense. O convívio e o envolvimento com a rotina rude da atividade agropecuária aliados à utopia de reforma social orientam a matéria que povoa os livros decisivos de seu itinerário: *Fronteira agreste* (1944) e *Caminhos do Sul* (1945). Seja pela abordagem de denúncia social, seja pelos envoltimentos progressos do autor, o primeiro título, lançado pela Globo no começo de 1944, em plena vigência do Estado Novo, tem a edição apreendida e tirada de circulação, em rumoroso caso resolvido algumas semanas mais tarde pela forte intersecção da imprensa e da classe intelectual. Difícil afirmar até onde podem ter pesado no episódio as ligações do autor com Jorge Amado, a esta altura, deputado comunista caçado e exilado. A correspondência entre os dois e as viagens de Martins a Buenos Aires e Montevideu, onde se encontra com o criador de *Cacau*, comprovam, mais do que amizade e colaboração mútua, a visível influência do autor baiano (cfe. Woloski, 2016).

Fronteira agreste, mais do que livro de estreia, é título que apensa à criação de Ivan Pedro de Martins a galeria de tipos humanos inspirados em suas vivências imediatas, coroando o espectro da Fazenda Santa Eulália, a estrutura de empresa situada no universo rural do Rio Grande do Sul, o manejo do gado, o trabalho com a terra, os papéis destinados a peões, agregados e posseiros. Nesses termos, cabe ao segundo título – *Caminhos do Sul* – o desembaraço de matéria mais propriamente política, com renovado interesse relativo ao passado imediato, isto é, à época de pleno domínio do Partido Republicano, cujos arranjos e conchavos ocorrem ao fio de populações abandonadas significativamente no corredor – trilha nua entre cercas que atravessa campos de criação de gado - e na periferia urbana. À súcia de pequeno comércio, contrabando, dívidas e endividados, amores e desamores, pinta-se o alvorecer de ideais revolucionários que, enfim, se complementam em um terceiro volume, surgido quase meio século mais tarde.

Casas acolheradas (1986) é ocasião para que Ivan Pedro, retrospectivamente, a exemplo do que fizera Cyro Martins, dê foro de trilogia a seu projeto ficcional, ao mesmo tempo em que reforça, no conjunto, o aporte de narrativa engajada. Ao sagrar o epíteto “trilogia da campanha”, o novelista opera trocas, supressões e acréscimos: por um lado, relança *Caminhos do Sul*, no qual introduz mudança estrutural - retira a segunda parte (dedicada à fronteira urbana) e concentra a história na primeira (o corredor, delineado sob as nomações “Fronteira não tem arame” e “Sangue no pó da estrada”); por outro lado, lança *Casas acolheradas* (terceiro título da série), volume que incorpora a seção retirada do título anterior, e, ao qual, se somam dois novos capítulos. Muitos tipos humanos – tio Remígio, Maneco, Seu Guedes, Valderedo, Chico Fonseca, Candoca - voltam à cena e o recorte de engajamento ganha corpo na órbita de motivos sociais como a organização sindical e a militância partidária organizada.

Embora nem todas essas narrativas expressem um conteúdo político explícito, elas se aproximam por apresentarem uma preocupação com o aspecto social da realidade do campeonato rio-grandense. Há, nos autores auferidos, o traço comum de representar o mundo a partir de um testemunho direto de realidade. O qualificativo de realismo socialista, segundo o exemplo inspirador de Jorge Amado, se nem sempre resulta em reprodução modelar, ao menos contribui para engrossar o coro de denúncia, sobretudo quando o que está em jogo é o regime de exploração do homem pelo homem.

4 Pedro Wayne

Relativamente a seus coetâneos, Pedro Wayne é o que inicia mais pronto no sentido de conceber uma novela que, do princípio ao fim, mostra-se empenhada em perquirir a condição humana tomada em seu nível radical, sob a forma da exploração do trabalho, algo que lhe oportuniza dar visibilidade a um conjunto de valores nos quais acredita e pelos quais se define em uma espécie de disposição que encontra ressonância nas ações narradas. A extensão desse processo é inseparável da figura do autor, de como opera a ordenação da escrita e insere no texto a sua visão de mundo e as escolhas que instruem suas opções estéticas. Logo, autor e obra tornam-se mais expostos à aderência dos valores implicados na prática do engajamento político. Como assevera Benoît Denis, a propósito das coordenadas do exercício,

engajar-se consiste assim em colocar (...) [a pessoa do autor] na linha de frente da obra literária, isso significa também que o escritor assume a hipótese de que ele possa ser julgado a partir das suas obras. A autonomia de que goza a literatura não pode preservá-lo da sanção moral ou social; ele será abjeto ou magnífico, covarde ou corajoso, dependendo da aprovação ou repulsa que obtenha dos fatos e dos homens. Engajar-se consiste, portanto, para o escritor, em aceitar sofrer esse tipo de processo, sem que o alibi da liberdade de criação ou da incomensurabilidade da exigência literária com relação à moral comum ou social o proteja do julgamento que a coletividade poderá fazer sobre a qualidade do seu engajamento. (Denis, 2002, p. 46).

Considerando-se os riscos e armadilhas concernentes ao romancista engajado, parece claro que o perfil de Pedro Wayne indica uma inquietude de espírito perfeitamente coadunada com o compromisso assumido e tornado público frente às questões do tempo. Estabelecido em Bagé, após casar-se, em 1928, pega em armas dois anos mais tarde, na condição de tenente do corpo de provisórios da Revolução que guinda Getúlio Vargas ao poder. Posteriormente, em 1932, envolve-se no fornecimento de armas por ocasião da revolta Constitucionalista de São Paulo. Refugia-se no interior do município, na charqueada de seu sogro, Don Ramón Calo y Miguens. Sem o emprego do Banco Pelotense, que falira, transfere-se em seguida para a Charqueada São Miguel, onde exerce a função de guarda-livros e atende o bolicho que supre os empregados. Antes de retornar à cidade ainda se muda para um outro estabelecimento rural, aprofundando os aprendizados que o conduzem ao trato com a literatura.

Reestabelecido em Bagé, Wayne entabula sua correspondência com Jorge Amado, contando de suas experiências e dando-lhe conta de seus projetos literários. É por esse caminho que faz chegar às mãos de seu destinatário a novela em que dá conta das precariedades do trabalho com o charque, das desigualdades sociais encontradas no meio, da trajetória de protagonista concebido com laivos de herói revolucionário.

As mensagens prosperam e é sob o empenho de Amado que Wayne dá foros de acabamento à projetada novela. O próprio título ganha versão definitiva após as sugestões do escritor baiano. Sensibilizado pelo teor engajado da obra, Amado registra que o público gosta de títulos pequenos e sugere a expressão “Xarque” em lugar de “Charqueadinha”, ideado originalmente pelo autor. Daí a definição tal como consta no projeto editorial: ao grafar *Xarqueada*, com “x”, Wayne preserva tanto a proposta do uso da expressão “xarque”, posto utilizar um derivativo,

como incorpora o “x” subvencionado por seu missivista no lugar do “ch” ao modo de alegado apelo de alcance popular. Por fim, contando com a chancela de Jorge Amado, a novela ganha a projeção de ser lançada pela Editora Guanabara, em 1937, sob o patrocínio da Sociedade Felipe D’Oliveira, entidade situada no Rio de Janeiro e empenhada em dar guarida à *literatura moderna* em termos gerais e aos novos em particular.

O dado da fixação em pequena cidade afastada dos grandes centros e o contato com a realidade da área rural, por certo, é marca indelével da biografia de Pedro Wayne. *Xarqueada*, com seu cunho documental, alinha-se à prosa do mundo composta em linguagem clara e direta, com vigor de denúncia consagrada pelo corte realista e pela crueza naturalista das descrições, alusões a moléstias como a tuberculose, desvelos comportamentais como o adultério, o homossexualismo e a prostituição.

O senso de justiça e a disposição para despertar a consciência de luta entre os trabalhadores degradados pelas péssimas condições do ambiente aproximam o protagonista, Luís, do paradigmático Étienne Lantier, de *Germinal*. A exemplo do líder mineiro de Zola, o guarda-livros de Wayne envolve-se com um movimento de greve, disposição que, dentre todas, é a que melhor aclara o engajamento da novela, embora o autor, ele próprio, nunca tenha assumido uma tal classificação, preferindo vê-la como um esforço de colocar em novo parâmetro o trato dirigido à região da campanha na tradição regionalista.

De fato, já entre os contistas ligados à augural Sociedade Partenon Literário a matéria desperta interesse, como atesta “Pai Felipe, um episódio de charqueada” (1874), relato romântico de verniz social de autoria de Vítor Valpírio (pseudônimo de Alberto Coelho da Cunha). Adiante, no conto “Charqueada”, de 1911, Alcides Maya aborda as vicissitudes de um charqueador, emprestando-lhe um argumento determinista do tipo violência que gera violência. Da mesma época é “Carneador”, de Roque Callage, também narrativa curta no empenho de traçar o perfil violento do protagonista, cuja “agilidade homicida” é dada como tributária do trabalho com o abate de animais e o manejo da carne. Contrastado a esses antecessores, Wayne fixa a novidade de que seu tipo humano não é produto irracional do meio onde habita, mas sujeito histórico de rusticidade moldável na medida em que se lhe deem melhores oportunidades.

Uma das passagens que ilustra essa posição autoral ocorre à altura em que a voz narrativa esclarece o modo como Luís, o protagonista, descortina a distinção entre as referências que traz dos livros e a comunidade humana que sente despertar por trás do rude ofício de charqueador:

Não só porque acreditara na literatura regional, como achava lógico que homens fazendo profissão de sangradores de bois e retalhadores de carnes vivas, tivessem alma com garras de feras e instintos assanhados, despedaçando-lhes ferozes os instintos comuns. (...) Não tinha sido, agora confessava, sem um certo receio que havia chegado ali. Mas não os encontrou. Andavam pelas cidades, nos contos e novelas e ainda não haviam chegado lá. (Wayne, 2017, p. 131).

Vem desse gesto de abarcar a realidade o autêntico *leitmotiv* que encontra perfeita ressonância em uma necessidade física e em uma apurada expressão das dissonâncias interpostas entre a imaginação e o real efetivo. Wayne projeta em Luís, o protagonista, vivências que ele próprio retém: a situação de sujeito letrado, a mudança da cidade para a zona rural, a condição de contabilista de charqueada, a fixação do microcosmo do estabelecimento e a admiração causada por esse universo rústico e cheio de peculiaridades, preconceitos e códigos

não escritos. Esse esgarçamento estreita uma relação mútua entre criador e criatura, dando vigor a uma valência transcultural que coloca em um mesmo patamar o eu criador e o eu contador. Transposta para o enredo, a notação biográfica transforma-se em experiência ficcional reelaborada por meio da ação humana e da linguagem:

Luís nunca tinha entrado numa xarqueada. Sabia apenas que era um lugar onde os passageiros dos trens baixavam apressadamente as janelas por causa do fétido insuportável. (...) [vira] longas filas feitas de paus em forma de golos baixos, onde às vezes grupos de homens descalços, ensebados, estendiam grandes pedaços de xarque, que traziam em carrinhos de mão. Depois soube que eram ali os “varais”. E que o mau cheiro vinha de ossos podres à espera de serem vendidos para as fábricas de adubos. (Wayne, 2017. p. 21).

Os registros – misturas de percepção sinestésica e descrição naturalista – incorporam a observação/sensação deslizando entre autor/narrador e personagem/protagonista, autenticando persuasão à liderança ocupada pelo herói. Como reflexo de uma situação social, a trajetória de Luís repercute uma existência, que, de forma nenhuma, é alheia à situação de fatos decalcados do tempo e espaço experimentados pelo escritor.

No enredo, o protagonista, vindo da cidade, ao chegar ao ambiente da charqueada, aos poucos, toma consciência sobre a precariedade que corre ao entorno dos trabalhadores. Não demora, para que o mal-estar se traduza nas confabulações que estreita à roda. Temas como direitos trabalhistas e potencialidades que percebe na ação coletiva germinam entre os operários a partir dessas conversas nutridas pelo guarda-livros: “— Os trabalhadores, acostumados à arrogância e ao desprezo com que eram tratados pelos que ali pegavam um posto mais elevado, sentiam-se sensibilizados pela simplicidade do novo escrivão. Ele se chegava como um companheiro de trabalho” (Wayne, 2017, p. 54).

Ao longo do texto, o painel humano ganha o contorno dos diferentes papéis sociais ocupados pelas personagens. As individualidades emergem à medida em que o herói as coloca ao redor de suas percepções e de seu reiterado senso de justiça e compreensão do outro. Assim, de um lado classificam-se figuras como o estancieiro, proprietário do estabelecimento, o capataz, o chefe dos empregados. Em um outro patamar estão aqueles em torno dos quais empenha-se a voz do protagonista: matadores, salgadores, aguadeiros, bolicheiros, ajudantes de ordens. Os tópicos substanciais que aproximam um e outro polo são os das relações de poder e das fisionomias afetivas, posto que aí residem as principais contradições e complexidades dos perfis humanos.

Instalado em seus aposentos e, por força de ofício, com acesso aos diferentes estratos do estabelecimento, o guarda-livros vai anotando a rede assimétrica das relações que o cercam. A começar pelo casal de proprietários. Dionísio, o patrão, é amante de Daniela, que se prostitui em troca de favores ao marido, tuberculoso e viciado em jogatina; Vera, esposa de Dionísio, tem comportamento fútil e pérfido, do qual o protagonista busca se resguardar. À dissonância da casa dos patrões, que é confortável, os cortiços dos operários são húmidos, escuros e alagadiços. Enquanto os primeiros entretecem o tempo vago com desprezo manifesto à massa, sobra para esta trabalhar sem descanso, por horas a fio, mal alimentada e mediante salários baixos que restam consumidos quase que integralmente na própria cantina.

Luís toma de tal maneira para si a causa dos trabalhadores vilipendiados que não tarda a misturar a solidariedade social à orientação afetiva. É por aí que se aproxima de Guriazinha, jovem desprezada pelos demais, posto tratar-se de conhecimento geral o fato de ter sido desvirginada pelo antigo namorado. O estigma carregado pela moça, sua origem humilde e a pobreza onde habita são fatores que aproximam o casal na relação de namoro, contribuindo para aprofundar as convicções solidárias do escrivão.

Nesses termos, o enredo cinge as figuras argumentativas em torno das quais ocorrem as ações: a tópica do trabalho e do ambiente da indústria do charque, os proprietários e responsáveis por tocar a máquina, e, por fim, o drama das relações afetivas. O primeiro aspecto – a indústria do charque –, de corte naturalista, é também o que ressoa fundo histórico e sociológico. Do ponto de vista das soluções textuais, trata-se do segmento mais descritivo da narrativa, algo próximo do documento. A prova documental está no fato de que o ambiente de trabalho insalubre e degradante das charqueadas é nota que aparece de modo reiterado na consulta ao relato de visitantes e viajantes. É o caso do jornalista irlandês Michael Mulhall, que em périplo pela região, no final do século XIX, consigna um registro que é bastante próximo do retrato oferecido por Wayne: “Os peões ficam empapados de sangue, o chão transforma-se num mar vermelho, o cheiro é o que seria de se esperar nesses matadouros gigantescos, e miríades de moscas infectam o local” (Mulhall, 1974, p. 137).

O segundo aspecto, que diz respeito aos proprietários e seu *staff*, é representado por Dionísio, sua esposa Vera e o capataz Damião. Recai sobre eles um caráter insidioso e a notação tipológica de conduções direcionados a fazer o mal. Ante tais caracteres, essas personagens frequentemente são descritas sob o debrum corrosivo do narrador. É como se o estilo abandonasse a neutralidade, ou, mais propriamente, a seriedade da terceira pessoa em favor do uso da caricatura, algo próximo da crônica jornalística e algo panfletária. A figura de Vera é a que mais suscita esse tipo de consideração, chegando, em algumas passagens, a estabelecer uma mistura inusitada entre a diva do cinema, a heroína literária e a figuração de coqueteria mundana e afetada:

Com certeza o marido vira o feitio no cinema, e depois encomendara-a a um pai, num casamento em que as ótimas qualidades do pretendente, depositadas nos bancos, desautorizavam qualquer mau juízo que surgisse a respeito. E passara a ser o dono dessa Iracema, Ceci ou Moreninha escamoteada pela maquilagem, pelos regimes para emagrecer, pelas poções e transformada instantaneamente em Jean ou Greta, como as pombas que se convertem em flores com passes mágicos em fundos falsos de cartola. (Wayne, 2017, p. 27).

Por fim, a terceira figura, composta em torno das relações afetivas, é aquela em que o estilo mistura a persuasão do engajamento político e solidário ao sensualismo de um amor votado a construir relações duradouras e zelosas, nas quais os envolvidos integrem corpo e mente em um gesto aproximado de vontade e desejo. As descrições antepostas a Guriazinha preenchem esse requisito de uma voluta revolucionária, algo capaz de vencer o preconceito do meio e abrir-se às possibilidades de jovens em transformação:

Olhos carregados de escuro lustroso. Tipo destes em que a mulata, lavando a pelo e os cabelos em três ou quatro gerações com o sabão dos cruzamentos, atingia a categoria de morena. Estava nessa idade em que, sem terem o raciocínio das pessoas

grandes, sentem seus organismos a força de uma nova necessidade fisiológica, e essa desigualdade entre a compreensão e as reclamações da natureza as arrastam a cometer um ato que a sociedade injusta não perdoa. (Wayne, 2017, p. 55).

Movendo-se em torno desses eixos argumentativos balançados a uma estrutura de linguagem que intenta moldar cada um deles à natureza humana e social que o novelista busca imprimir ao conjunto, *Xarqueada* vai, de fato, do panfletário ao drama existencial, da denúncia sobre condições degradantes de trabalho à redenção do trabalhador explorado, do vilão explorador ao herói que instrui e liberta.

A greve, porém, ao final do relato, não logra o sucesso perseguido. Depois das ameaças embusteiras do patrão de que os grevistas seriam substituídos por empregados de outras fazendas, o movimento acaba com uma reversão de expectativas: a volta ao trabalho e a continuação do que está posto. A manutenção do emprego é a concessão patronal para manter o *status quo*.

Do ponto de vista do engajamento, denunciar a vida degradante dos trabalhadores da instituição centenária do charque, traçar o painel miserável de moradores das redondezas, apontar a violência dos métodos patronais e vislumbrar uma greve em estabelecimento rural desse tipo, algo em si, impensável nas relações desiguais da velha república, do borgismo positivista e do coronelato da campanha rio-grandense, são fatores que concorrem para a peculiaridade ímpar da empresa literária de Pedro Wayne. Ao final, a aproximação de Luís e Guriazinha, ao realocar a dignidade da figura feminina, é aposta autoral em uma saída que recobra a redenção do amor frente à impossibilidade da revolução social. Trata-se, ainda, de uma solidariedade crível e possível que, diante do leitor, triunfa sobre o desamor e o desajuste do casal Dionísio e Vera, tipos que, em tudo, representam antagonismo ao par eleito.

Se o malogro da greve tem seu quinhão de verossimilhança histórica, a solução amorosa, nesse contexto, constitui certo alinhamento de utopia revolucionária. O autor não se arreda do mundo narrado ao mostrar que, mesmo com a degradação do ambiente, é possível deslocar o olhar e direcionar o leitor para o campo de um desejo que aporta para um horizonte transformador – no caso, antevisto na gravidez de Guriazinha e na cena do casal que deixa a charqueada e parte para uma nova vida, instruída, nesses termos, como uma chama de futuro. Por mais romântica que possa soar uma tal demarcação, ela também livra o autor de uma saída determinista ao molde do naturalismo. Ao menos no que toca a Luís e Guriazinha, o criador aposta no poder da ficção ao modo de um desfecho que, ao mirar para a frente, não perde em nada seu caráter engajado, sua primazia de denúncia necessária, sua estratégia documental e biográfica, seu duradouro testemunho de vida e sua confiança transformadora. Enfim, é expressão da figura de um porvir e, ao mesmo tempo, augúrio da esperança revolucionária em que uma nova realidade se torne plausível. Tal mensagem, qual engajamento!

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CALLAGE, Roque. Carneador. In: CALLAGE, Roque. *Terra gaúcha*. Cenas da vida rio-grandense. Santa Maria: Editora UFSM, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MALLARD, Letícia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- MARTINS, Cyro. *Porteira fechada*. Porto Alegre: Movimento, 1989.
- MARTINS, Cyro. *Sem rumo*. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- MARTINS, Cyro. *Estrada nova*. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- MARTINS, Ivan Pedro de. *Caminhos do Sul*. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL, 1984.
- MARTINS, Ivan Pedro de. *Casas acolheradas*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- MARTINS, Ivan Pedro de. *Fronteira agreste*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1944.
- MAYA, Alcides. Charqueada. In: MAYA, Alcides. *Tapera*. Santa Maria: Editora UFSM; Porto Alegre: Movimento, 2003.
- MULHALL, Michael George. *O Rio Grande do Sul e suas colônias alemãs*. Trad. Euclides dos Santos Moreira. Porto Alegre: Bels, 1974.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2001.
- VALPÍRIO, Vítor. Pai-Felipe: Um episódio de charqueada. *Revista do Partenon Literário*, n. 1, p. 561-565, jan. 1874; n. 2, p. 605-608, fev. 1874.
- WAYNE, Pedro. *Xarqueada*. Porto Alegre: IEL; Movimento, 2017.
- WOLOSKI, Aline Rullian Germann. Jorge Amado e Ivan Pedro de Martins: aparas de uma história apagada. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, n. 150, p. 135-147, jul. 2016.