



UFSM

Dissertação de Mestrado

**A SÁTIRA: UMA ESTRADA NOVA NA OBRA DE CYRO
MARTINS**

Lucelia Rodrigues Martins

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2004

**A SÁTIRA: UMA ESTRADA NOVA NA OBRA DE CYRO
MARTINS**

por

Lucelia Rodrigues Martins

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras.**

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2004

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**A SÁTIRA: UMA ESTRADA NOVA NA OBRA DE CYRO
MARTINS**

elaborada por
Lucelia Rodrigues Martins

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Pedro Brum Santos
(Presidente/Orientador)

Prof^ª. Dr^ª. Inara de Oliveira Rodrigues

Prof. Dr. Orlando Fonseca

Santa Maria, 29 de julho de 2004.

Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais.

(Ricardo Piglia)

Para Márcio, porto seguro que nos momentos de tamanha incerteza e ansiedade, emprestou-me forças para continuar a caminhada.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Pedro Brum Santos, pela orientação, pelo incentivo e por sua incansável atenção.

Aos professores do mestrado.

Agradeço de modo especial à minha família, pelo estímulo e por acreditar na minha capacidade de desenvolver este trabalho.

Ao Márcio, pelo carinho, dedicação e atenção constantes. Mesmo sabendo que jamais poderei agradecer o bastante, muito obrigada!

Aos amigos e colegas, especialmente à Eneida, cujo encorajamento, amizade, críticas e sugestões foram igualmente importantes para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Gilson, com quem tive a sorte de conviver nesse período um tanto “inquieto” que é o mestrado. Minha gratidão por algumas referências bibliográficas fornecidas e pelo bom humor com que se manteve, sempre.

A Viandara e ao Lizandro, companheiros constantes nas horas de maior dificuldade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. LITERATURA E SUAS RELAÇÕES	
1.1 Ficção e sociologia.....	5
1.2 Ficção e história.....	13
1.2.1 A revolução de 1930 e a crise das oligarquias: resgate do contexto sócio-histórico.....	19
1.2.2 O regionalismo literário e a importância de Cyro Martins na literatura sul-rio-grandense.....	23
2. VERTENTES DO RISO: LITERATURA E SOCIEDADE	
2.1 Concepções do cômico e do riso: apontamentos.....	30
2.2 Do cômico à sátira: uma crítica social.....	34
3. RISO E SOCIEDADE EM ESTRADA NOVA	
3.1 Teodoro: um gaúcho “às avessas”.....	38
3.2 Teodoro e Almerinda: visões antagônicas.....	52
3.3 Serafim: a ridicularização de uma autoridade.....	56
3.4 Povo, autoridades, confusão: imagens do carnaval em Estrada nova	62
4. CYRO MARTINS: ENTRE O HISTÓRICO E O SOCIAL	
4.1 Valores autênticos e degradados: uma leitura a partir de Lucien Goldmann.....	71
4.2 Ricardo: a esperança de, um dia, uma estrada nova.....	82
4.3 Quando a história complementa a ficção.....	88
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
6. BIBLIOGRAFIA	96

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

A SÁTIRA: UMA ESTRADA NOVA NA OBRA DE CYRO MARTINS

Autora: Lucelia Rodrigues Martins

Orientador: Pedro Brum Santos

Data e Local de Defesa: Santa Maria, 29 de julho de 2004.

O presente trabalho tem como propósito mostrar que **Estrada nova** (1954), último romance que compõe a intitulada “trilogia do gaúcho a pé”, de Cyro Martins, pode oferecer uma possibilidade de leitura através do uso da sátira. Esta, entendida como crítica social do autor ao poder exercido pela conjuntura política em vigor, sistematiza-se no ataque a duas facções: de um lado, ao coronelismo rural e, de outro, ao grupo de dirigentes políticos que representa a classe urbana culta. O riso apresenta-se como o recurso utilizado a fim de alcançar o sentido crítico esperado, qual seja, a denúncia da disputa de poder entre os representantes de classes superiores. Trata-se, pois, da utilização desse elemento como meio de dessacralizar conceitos em vigor. Ao eleger a figura frágil de Teodoro enquanto modelo humano que corporifica o morador da Campanha gaúcha, Cyro Martins promove, através do riso, a subversão da tradição e do mito que consagrou a figura do gaúcho. Em um segundo momento, o alvo de “ataque” do autor é o grupo político constituído por autoridades que acabam por desbançar Teodoro da condição de dominador de seu mundo. Através da denúncia de falcatruas, o autor desnuda uma sociedade inescrupulosa que faz da mentira e da trapaça meios para permanecer no poder. Os desmandos denunciados pela sátira, por fim, deixam antever a classe dos dominados e sua progressiva tomada de consciência a respeito da repressão de que são vítimas.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

A SÁTIRA: UMA ESTRADA NOVA NA OBRA DE CYRO MARTINS
(THE SATIRE: A NEW WAY IN CYRO MARTINS' WORK)

Author: Lucelia Rodrigues Martins

Oriented by: Pedro Brum Santos

Date and Place of Defense: July 29th, 2004. Santa Maria

The present work has as purpose to show up that **Estrada nova** (1954), the latest novel which composed the entitled “trilogia do gaúcho a pé”, by Cyro Martins, can offer a reading possibility through satire use. That, understood as author’s social criticism to the power practiced by the political conjuncture in vigor, systematized in attack two factions: by one side, “coronelismo rural” and, by the other, the commanding politician group that represents the cultured urban class. Laugh comes to sight like an utilized resort in order to reach the waited critical sense, whatever it is, denouncement of power dispute between superior classes representatives. That treats all, however, of this elements utilization as a way to invalidate concepts in force. Electing the weak Teodoro’s person while human model that represent the “gaúcho” and “Campanha gaúcha” dweller, Cyro Martins promotes, through laugh, tradition subversion and of the myth which devotes such character. In a second moment, the author’s target of attack is the politician group constituted by authorities that took Teodoro from the domination of his own world. Through corruption disclosure, the author reveals an unscrupulous society that uses lies and swindles as a way to be in power. The arbitrariness reported by the satire, lays out the dominated class and its progressive conscience achievements concerning the repression they suffer.

INTRODUÇÃO

Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive.

Alfredo Bosi

Autor da chamada “trilogia do gaúcho a pé”, Cyro Martins revela em seus romances **Sem rumo** (1937), **Porteira fechada** (1944) e **Estrada nova** (1954) uma unidade temática: a impossibilidade de permanência do homem no campo, meio em que vive, devido a mudanças sociais que, instaladas na Campanha rio-grandense em diferentes períodos da história do Rio Grande do Sul, provocam sua gradativa marginalização.

Ao apresentar a Campanha gaúcha em condições que desfavorecem a permanência daqueles que nela habitam e dela retiram seus sustentos, mudança que atinge não apenas indivíduos economicamente desprivilegiados, como peões, mas também proprietários rurais, Cyro Martins traça em sua trilogia um panorama dos fenômenos sociais compreendidos desde a segunda década do século XX até os últimos anos da década de cinquenta, tais como a decadência da aristocracia campestre, o êxodo rural e a emergência do proletariado urbano, fenômenos que conduziram muitos moradores do campo à exclusão e à miséria.

Contra-pondo-se à persistência das manifestações regionalistas que, inspiradas nas tradições épicas da literatura brasileira do século XIX, desconhecem as transformações do presente e mergulham na nostalgia de um passado irrecuperável, o autor desmascara a realidade sulina

falsificada pelo período anterior e assume um “fazer literário” mais comprometido com a realidade social.

Ao sistematizar uma perspectiva crítica para a literatura regionalista gaúcha, Cyro Martins exhibe o morador da Campanha que, apanhado no choque entre o contexto rural e o urbano, é vítima da própria transformação histórica. Produto de uma realidade social diferente da dos tempos primitivos, o gaúcho que se faz presente na obra de Cyro mostra-se distante das características primordiais que o identificavam ao herói aventureiro, corajoso e viril das arremetidas épicas. Nesse sentido, a figura do rio-grandense tematizada pelo autor é a de um ser derrotado porque afastado da mentira e da nostalgia que conduziram sua imagem ao longo da história sob o disfarce de um falso heroísmo.

Que a mencionada trilogia tenha como propósito desmitificar essa figura, apresentando-a “a pé” porque desprovida tanto dos traços físicos quanto morais que o identificavam àquela figura mítica acolhida por certa época histórica constitui-se em uma obviedade. Interessante observar, porém, que apesar de tematizar a decadência do rio-grandense, jogando-o nos cinturões de miséria das cidades, Cyro Martins, em **Estrada nova** (1954), o faz de modo singular, já que o autor não deixa de, mesmo em meio à derrocada, construir personagens cômicas que se sobressaem no universo narrado.

O levantamento das ações das personagens permite que se valide a hipótese de que o autor tenha optado pelo aproveitamento da sátira no romance. Levando-se em consideração tal hipótese, a proposta do trabalho busca desvendar de que maneira esse tratamento satírico foi formulado.

Necessário esclarecer que a intenção da sátira, aqui entendida como crítica social do autor ao poder exercido pela conjuntura histórica em vigor, parece estar formulada em duas direções. Por um lado, lança um “novo olhar” ao latifundiário rural, personagem que, de certa forma,

manteve-se “ilesa” nos demais romances. Arrastando essa figura também à derrocada, Cyro Martins efetiva seu “ataque” aos coronéis, classe que, uma vez detentora do poder, prescreve o destino dos que a cercam. A perda de força do coronelismo rural é visualizada, na narrativa, através de Teodoro, personagem que revela atributos que a mantém distante dos padrões que caracterizam a figura heróica do gaúcho. A intenção de marcar o texto como sátira, assim, manifesta-se pela própria presença do coronel, que é apresentado como um gaúcho “fora de seu tempo”.

Por outro lado, e aí está a segunda direção da sátira, ao mostrar a decadência desses estancieiros e/ou coronéis, o “alvo” do autor recai na prepotência do grupo de dirigentes políticos, constituído na narrativa de **Estrada nova** pelo advogado Serafim, o delegado Alarico e o subprefeito Lobo, elementos que, num crescendo, desmoralizam a autoridade do latifundiário, obrigando-o à retirada forçada da Campanha. Para empreender sua denúncia à impostura dessa facção, Cyro Martins vale-se, em vários momentos da narrativa, daquilo que é considerado por Aristóteles como um “privilégio supremo do homem”, o poder de riso. Esse, por sua vez, é o elemento de que o autor lança mão para condicionar a visão crítica, já que através desse recurso, é possível destruir o poder estabelecido, mostrando o quanto é ridícula a conduta adotada por certas autoridades.

O desenvolvimento do trabalho consta de duas partes: a primeira, teórica, procura trazer à tona conceitos importantes para o entendimento da obra literária. Busca-se resgatar a discussão acerca das relações entre a literatura e a sociologia, bem como entre a literatura e a história por entender que a integridade de um texto literário é obtida justamente a partir da tecitura com a organização da sociedade à qual ele se refere. Também são recuperadas as teorizações acerca do riso, principalmente no que se refere à caracterização do riso de zombaria, tipologia diretamente relacionada ao campo da sátira. Tal discussão é formulada a

partir de teóricos responsáveis pela sistematização desses estudos, como Mikhail Bakhtin, Vladimir Propp e Henri Bergson. Tal resgate torna-se útil uma vez que fornece material para a melhor compreensão da sátira, questão ancorada em pressupostos desenvolvidos por Guillermo Hernández, João Adolfo Hansen e Northrop Frye. A segunda parte do trabalho é composta pela análise propriamente dita do romance **Estrada nova**.

1. LITERATURA E SUAS RELAÇÕES

1.1 Ficção e sociologia

A proposta, em um primeiro momento, é a de resgatar as relações estabelecidas entre a literatura e a sociologia. Nessa perspectiva, elege-se o pensamento de Georg Lukács e Lucien Goldmann, teóricos que enfatizam, cada um com as suas especificidades, a relação instaurada entre a obra literária e a realidade social.

Nos pensadores mencionados, registra-se a idéia de que o romance procede a uma espécie de historização da vida moderna. Isso, no entanto, não significa afirmar que o gênero possa ser confundido com a historiografia, já que o romance utiliza recursos que são próprios à arte e que não despertam o interesse do historiador. Lukács e Goldmann desenvolvem conceitos de cunho dialético, propondo a relação entre o formal e o social como algo distintivo do gênero romanesco. Suas formulações teóricas, assim, aproximam texto e realidade, emprestando fundamentação para uma sociologia do romance.

Ao desenvolver uma teorização que se traduziria na tentativa de construir uma tipologia para o romance, Lukács¹ elege, como dado constante para tal propósito, a situação do herói em relação ao mundo. O teórico atenta, porém, para a necessidade de que se estabeleça a devida diferenciação entre o romance e o quadro próprio da epopéia clássica, já que no romanesco as personagens apresentam uma degradação de caráter e um rompimento com a realidade não encontrados nas manifestações épicas primitivas. Hegel, a propósito, na **Estética**² aborda

¹ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000.

² HEGEL, Georg Wilhelm. **Estética**: poesia. Lisboa: Guimaráes, 1980.

teorizações que dizem respeito ao mundo da epopéia bem como do romance moderno.

Conforme Hegel, a epopéia consiste em um gênero heróico por excelência, uma vez que seu assunto gravita em torno de feitos heróicos. O pensador estabelece, porém, a condição para que um ato se caracterize como heróico, ou seja, é preciso que os valores do sujeito-herói correspondam à existência de valores sociais fundamentais. Afirma, assim, a relação dialética entre o herói e a sociedade: o herói, por ser dotado de força e de capacidades, combate forças inimigas em nome de valores constitutivos de certa sociedade. Esta, por sua vez, precisa desse sujeito para atender aos seus anseios e, em última instância, evitar a aniquilação por possíveis seres indiferentes a seus princípios.

No mundo do romance moderno, essa estrutura não é vislumbrada. Georg Lukács assinala que esse novo gênero revela estruturas atípicas quando comparado aos anteriores. Na era moderna, o capitalismo, cuja ordem é o consumo, gera a relatividade e o obsolescimento de valores, provocando a insegurança e o descontentamento da sociedade. Como consequência, há, no gênero romance, ao invés de um herói constituído em um mundo integrado, um herói que é problemático: tanto ele como seu mundo são contraditórios e estão propensos a constantes mudanças. O romance moderno mostra, então, que a sociedade em que vivem seus heróis é uma sociedade fundada exclusivamente nos valores do individualismo. Como tal, não permite ao indivíduo que ele venha fazer parte de um todo.

De acordo com o pensador húngaro, parte significativa da produção romanesca privilegia a narrativa dos “tumultos sociais” dos tempos modernos, caracterizando-se, dessa forma, como uma produção social. Lukács reitera que aquela personagem centrada e unificada, observada nas epopéias produzidas na Antigüidade, é substituída por outra fragmentada, instável, problemática e dotada de valores

contraditórios. Nesse sentido, cabe ao romance o desenvolver uma perspectiva realista na literatura, destacada pela presença de personagens que, ao resumirem problemas de uma época, sugerem a evolução social.

No mesmo âmbito da perspectiva sociológica sobre o romance habilita-se o pensamento de Lucien Goldmann, cujas noções, inspiradas em tópicos anteriormente formulados por Lukács, como os conceitos de herói problemático, degradação e valores autênticos, procuram passar de uma teoria ainda inclinada ao idealismo para um conjunto de princípios de caráter sociológico.

De acordo com Goldmann³, a obra literária é a expressão de uma visão de mundo, ou seja, de uma maneira de ver e sentir o universo concreto. O estudioso salienta, porém, que cabe ao artista não copiar realidades, mas trabalhar na criação de obras que alcancem a autonomia de um mundo vivo, ou seja, a arte cria seres e coisas em um universo semelhante ao de nossa vida cotidiana. Nessa medida, o escritor tem como tarefa captar e transformar em uma elaboração discursiva as transformações percebidas em sua época.

Entendendo, pois, que a constituição de modelos discursivos é produto das relações estabelecidas entre indivíduo e sociedade, o teórico alerta que é preciso verificar os vínculos construídos entre a própria forma romanesca e a estrutura social onde ela se desenvolveu:

Toda obra importante, toda corrente filosófica ou artística possui uma eficácia e exerce uma influência sobre o comportamento dos membros do grupo e, inversamente, a maneira de viver e de agir das diferentes classes sociais em dada época determina, em grande medida, a sua vida intelectual e artística⁴.

³ GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Trad. Luiz Fernando Cardoso. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

⁴ Op. cit. p. 79.

Recordemos o propósito de Lukács, segundo o qual o romance é um gênero caracterizado pela ruptura insuperável entre o herói e o mundo, o que o difere da epopéia. Segundo Goldmann, o romance possui uma natureza dialética na medida em que participa, por um lado, da comunidade do herói e do mundo e, por outro, de sua ruptura. As degradações do herói e do mundo resultam, pois, do fato de ambas estarem distantes daquilo que o crítico denomina “valores autênticos”. O teórico conceitua o romance como “a história de uma investigação degradada (...) pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado”.⁵

Goldmann esclarece que esses “valores autênticos” devem ser compreendidos não como valores julgados pela crítica como autênticos, mas aqueles que, sem estarem explicitamente no romance, organizam implicitamente o seu universo. Tais valores, porém, são específicos de cada romance, já que cada escritor expressa em sua obra maneiras diferentes de ver, sentir e imaginar um mundo. Tomando o sentido de romance empregado por Lukács, ele afirma ser “um gênero literário no qual os valores autênticos não se apresentam na obra sob a forma de personagens conscientes ou de realidades concretas. Esses valores existem apenas na forma abstrata e conceptual na consciência do romancista (...)”.⁶ Assim, o problema do romance é fazer daquilo que na consciência do romancista ainda é abstrato o elemento fundamental de uma obra.

Ao refletir acerca da preponderância dos fatores econômicos no desenvolvimento de uma sociedade capitalista, Goldmann constata que houve, a partir da época em que se desenvolveu a produção para o mercado, ou seja, no capitalismo, uma transformação fundamental na relação entre a vida social e a criação literária. Dentre essas

⁵ GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 8.

⁶ Op. cit. p. 14.

modificações, o teórico assinala o fenômeno da reificação. Ligada principalmente à produção capitalista, a reificação consiste essencialmente na substituição de um elemento qualitativo por outro quantitativo. Pode ser entendida como um processo social que provoca o desaparecimento do caráter global das relações inter-humanas da consciência dos indivíduos, gerando, portanto, uma visão individualista e atomizada das relações dos homens com outros homens e com o universo. Nesse sentido, realidades em princípio consideradas independentes da vida econômica, como a religião, a literatura, a arte e a moral, “no mundo capitalista (...) tendem a ser dependentes, na medida em que sua autenticidade se encontra esvaziada por dentro, graças a um conjunto econômico autônomo que tende a apoderar-se de modo exclusivo de todas as manifestações da vida humana”⁷.

Goldmann afirma ainda a existência de uma homologia entre as estruturas do texto romanesco e a relação cotidiana que os homens estabelecem entre si e com os bens de produção em geral. De acordo com seu pensamento, a relação dita “sã” ou “natural” estabelecida entre os homens e os bens seria aquela em que a produção é conscientemente regida pelo consumo futuro, bem como pelas qualidades concretas do valor de uso. Dessa forma, na organização das sociedades pré-capitalistas, o motivo consciente que impele os homens a empregar o trabalho para produzir bens para seu consumo e para os demais membros de seu grupo é o já referido valor de uso, ou seja, a diversidade de objetos que possam satisfazer suas necessidades humanas.

O desenvolvimento da produção para o mercado, porém, introduziu uma modificação nessa estrutura comum às ordens sociais não-capitalistas, de forma que o que caracteriza a ordem capitalista é justamente a eliminação da relação de consciência dos homens, a sua

⁷ GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Trad. Luiz Fernando Cardoso. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 112.

redução ao implícito devido à mediação de uma nova realidade econômica, o valor de troca. Em tal modelo social, os valores de uso são substituídos pelos de troca, enquanto que os conceitos de qualidade cedem espaço para os de quantidade:

Na vida econômica, que constitui a parte mais importante da vida social moderna, toda a relação autêntica com o aspecto qualitativo dos objetos e dos seres tende a desaparecer, tanto das relações entre os homens e as coisas como das relações inter-humanas, para dar lugar a uma relação mediatizada e degradada: a relação com os valores de troca puramente quantitativos.⁸

O indivíduo, portanto, não desfruta nenhuma autoridade em uma produção em que a maioria dos bens, se não sua totalidade, é produzida para o mercado e em que o preço substitui qualquer outro organismo envolvido na produção e consumo⁹. Nessa economia mercantil ou capitalista, os valores de uso não são, entretanto, totalmente extintos do meio social pautado pela troca, já que as mercadorias permanecem na condição de úteis. Sua ação adquire um caráter implícito, exatamente como o dos valores autênticos no mundo degradado do romance. Assim, a estrutura de um gênero romanesco e a estrutura da troca mostram ser rigorosamente homólogas: “No caso do romance, tais valores são inteiramente implícitos e nunca têm um caráter evidente, o que se explica,

⁸ Op. cit. p. 17.

⁹ Goldmann menciona em **A criação cultural na sociedade moderna** (1972) dois traços que caracterizam a ação do setor econômico. O primeiro deles refere-se à estrutura autônoma, ou seja, a ação do setor econômico tende a tornar-se, no interior da sociedade, uma estrutura cada vez menos sujeita à influência dos outros setores da vida social; o segundo traço é o de que, ao eliminar de seu funcionamento toda a consciência dos valores morais, o setor econômico transfere as funções exercidas pelos valores transindividuais para um novo atributo dos bens tornados mercadorias: o preço.

por seu turno, simultaneamente, pela ligação da economia que, também, em seu domínio torna implícitos todos os valores transindividuais”¹⁰.

Na vida econômica, ao lado de pessoas orientadas para os valores de troca, existem indivíduos que conservam seu pensamento e/ou comportamento centrados no valor de uso e por essa razão situam-se à margem da sociedade, sendo inclusive convertidos em indivíduos problemáticos. Entre eles estão os criadores e filósofos, homens cujas condutas são regidas pela qualidade de suas obras, sem que possam, entretanto, escapar à ação do mercado, ao acolhimento da sociedade coisificada: “um livro ou um filme são, em primeiro lugar, entre outras coisas, mercadorias. Como tal, inserem-se num setor da produção capitalista que não sobreviveria se não fosse rentável, se não produzisse lucros”¹¹.

Goldmann considera a obra literária não como simples reflexo de uma consciência coletiva real e dada, mas a concretização de tendências próprias a determinado grupo. É preciso, assim, que o romance seja dotado de uma estrutura que corresponda à direção para a qual tenda o conjunto do grupo social em que seu autor esteja inserido. É a partir dessas constatações que o teórico assinala, no estudo sociológico sobre o romance, a relação dialética que se estabelece entre texto literário e a realidade social.

A propósito, a relação instaurada entre literatura e sociedade também é central no pensamento do crítico brasileiro Antonio Candido.¹² Ele afirma a necessidade de a primeira, enquanto “fenômeno de civilização”, depender, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Apesar de atentar para esse papel preponderante exercido pela sociologia na análise da obra literária, o

¹⁰ GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**, 1979, p.11.

¹¹ Op.cit. p. 134.

¹² CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.

autor ressalta, contudo, o fato de que é preciso ter consciência da relação “deformante” que o trabalho artístico estabelece na realidade, mesmo quando se tem a pretensão de observá-la e transpô-la rigorosamente. Segundo o crítico brasileiro “achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la, é correr o risco de uma perigosa simplificação causal”.¹³ Constata, assim, que os fatores sociais devem ser considerados como “formadores de estrutura”, de maneira que a sociologia possa agir como disciplina auxiliar, sem a pretensão de explicar o fenômeno literário ou artístico, mas contribuir para o esclarecimento de alguns de seus aspectos.

Daí a necessidade de o pesquisador dos fenômenos sociais, bem como do crítico literário conciliarem suas visões, dando oportunidade para que a obra ficcional possa “falar por si mesma”, em um sentido que ultrapassa as amarras simplistas de esquemas sociológicos com que pesquisadores buscam enquadrar seus textos. Propondo uma possível solução ao embate entre o “sociologismo” e o “esteticismo”, sistematizado em períodos anteriores, Candido assegura que a integridade da obra literária é obtida não através de duas visões dissociadas, uma interna e outra externa, já que

Só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista, que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela estrutura que é virtualmente independente se combinam como momentos necessários do processo interpretativo¹⁴.

De acordo com o crítico, os fatores sociais devem ser considerados não só exteriormente, como referência que permitiria a identificação, na matéria do livro, da expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada, mas como fatores da própria construção artística. Nesse

¹³ Op. cit. p.13.

¹⁴ Op. cit. p. 4

sentido, o importante é descobrir a articulação entre o discurso literário e as condições em que foi produzido já que, ao destacar-se aspectos estéticos e sociais, há possibilidade de, a um só tempo, revelar a singularidade da obra ficcional.

1.2 Ficção e história

Antigamente, a preocupação com o estabelecimento de fronteiras teóricas era prática permitida somente aos historiadores políticos. Hoje, um público mais amplo, formado por historiadores sociais, sociólogos e antropólogos passa a interessar-se pela demarcação de limites entre línguas, religiões, bem como pelo modo por que essas fronteiras modificam-se ao longo do tempo. Fronteiras denominadas “metafóricas”, que separam opostos complementares como o sagrado e o profano, o público e o privado, ou a história e a ficção também merecem a atenção dos estudiosos da cultura.

Quando nos propomos a refletir acerca das relações de semelhança e diferença estabelecidas entre a Literatura e a História, questões instigantes vêm à tona: se realmente é possível identificar a diferença entre elas, quais seriam as especificidades de uma e de outra? Quais as fronteiras que as separam e as forças que as unem? Em última instância, seríamos capazes de determinar onde termina a “representação” e começa a “criação”? Discutir esse cruzamento de olhares entre a literatura e a história ou estabelecer fronteiras e aproximações entre ambas significa retroceder a uma abordagem bastante antiga e resgatá-la, aqui, não significa estabelecer hierarquias de maior ou menor validade para um ou outro discurso.

Peter Burke¹⁵ registra o contraste bem como a aproximação entre esses dois campos do saber partindo da exemplificação do modo pelo qual a relação entre literatura e história foi formulada em diferentes períodos. Segundo o estudioso, na antiguidade, apesar de os historiadores terem sido rotulados como “científicos” e “objetivos”, praticavam a invenção em seus discursos: “na antigüidade clássica, a invenção de discursos pelos historiadores que afirmavam dizer a verdade não era considerada uma prática aética”.¹⁶ Para marcar a linha divisória entre história e ficção, escritores gregos utilizavam-se de um processo autoconsciente que mantinha a fronteira entre ambas “aberta”.¹⁷

Aristóteles, por sua vez, foi o primeiro a estabelecer uma diferença rígida entre o poeta e o historiador, conforme lemos na **Poética**.¹⁸ Segundo Burke, no Renascimento há um reforço dos padrões clássicos, uma vez que humanistas, seguindo as idéias daquele pensador, fizeram distinções explícitas entre história e ficção. Porém, mais uma vez, como no caso de historiadores da Antigüidade, tanto gregos quanto romanos, houve exemplo de transgressões da fronteira: o uso da ficção nas obras históricas.

Com relação ao período compreendido entre 1650-1750, fase importante para o desenvolvimento do romance na França e na Inglaterra, Burke assinala mudanças no tocante à demarcação da fronteira entre

¹⁵ BURKE, Peter. “As fronteiras instáveis entre História e Ficção”. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos; VASCONCELOS, Sandra (orgs). **Gêneros de fronteira** – cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

¹⁶Op. cit p.108.

¹⁷ No decorrer da sua exposição acerca das relações entre ficção e história, tomadas em diferentes períodos, o autor adota os vocábulos “fronteira fechada” e “fronteira aberta”. Utiliza-se do primeiro para referir-se à ocorrência de obstáculos de comunicação entre ambas; do segundo, para enfatizar o predomínio de encontros entre a ficção e a história.

¹⁸ “Não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou em prosa (...) - diferem, sim, em que um diz as coisas que aconteceram e outro as que poderiam ter acontecido. Por isso, a poesia é algo mais filosófico e mais sério que a história, pois refere aquela o universal e esta o particular”. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 209.

ficção e história: “(...) não creio ser exagero falar de uma ‘crise de consciência histórica’ no final do século XVII (...). Certamente, não é accidental que essa tenha sido um momento crucial na ascensão do romance histórico”.¹⁹ Para dar um “efeito de realidade”, popular nessa época, técnicas como fingir que os relatos eram memorialistas eram utilizadas.

O autor sinaliza a metade do século XVIII como o período em que a fronteira entre os gêneros começa a se fechar, havendo “uma divergência ou um divórcio entre história e ficção, de modo que a torrente de pseudo-memórias e romances que se passavam por histórias secou”.²⁰

Período crucial para estabelecer a relação entre a história e a ficção, o século XIX, considerado a era do romance histórico “clássico”, destacou importantes autores como Walter Scott, Manzoni, Hugo, Tolstoi, entre outros. Na obra **La novela histórica**²¹, Georg Lukács apresenta a sistematização do romance histórico, situando seu nascimento no início do século XIX, aproximadamente na época da queda de Napoleão, e aponta como seu fundador o escocês Walter Scott. Diferentemente de romances de “temas históricos”, apresentados nos séculos XVII e XVIII, romances considerados históricos somente por sua temática externa e pela representação de costumes que respondiam à época do romancista, a especificidade do romance histórico, segundo Lukács, consiste em extrair a “singularidade histórica da ação”, de modo que ela condicione o modo de ser e de agir das personagens. Tal romance procura, assim, reconstruir o espírito de uma época e de suas convenções culturais.

Ao analisar as condições histórico-sociais para o surgimento desse tipo de romance, Lukács constata que a Historiografia da Ilustração, entendida como um ideário preparatório para a Revolução Francesa, o

¹⁹ BURKE, Peter. Op. cit p. 110.

²⁰ Op. cit. p. 111

²¹ LUKÁCS, Georg. **La novela histórica**. Trad. Jazmín Reuter. México: Era, 1966.

romance social inglês e a Revolução Francesa fornecem os pilares básicos que propiciam seu nascimento. Essas transformações, que marcaram os povos europeus entre 1789 e 1814, ao converterem a história em uma experiência de massas, fornecem uma nova sensibilidade histórica, caracterizada principalmente pelo fato de que cada homem passa a considerar-se partícipe da história presente. A guerra, não mais restrita aos militares, atinge os cidadãos e produz a difusão do sentimento de nacionalidade entre a massa. Há, portanto, “o extraordinário fortalecimiento de la idea de que hay una historia, de que esa historia es um ininterrumpido proceso de los cambios, y, finalmente de que esta historia interviene directamente en la vida del individuo”.²²

Lukács elege a obra de Walter Scott como paradigmática para o estudo do romance histórico. Para desenvolver o estudo da obra de Scott, o teórico húngaro recupera a avaliação empreendida por Balzac. Segundo este romancista, coube a Scott a introdução, na literatura épica, da extensa descrição de costumes e das circunstâncias que rodeiam os acontecimentos, o caráter dramático da ação, além do novo papel do diálogo no romance.

À diferença das obras do romantismo, Scott promove como figura central de seu romance um herói mediano e prosaico cuja missão é conciliar os extremos; possui certa inteligência prática, mas nunca extraordinária: “Scott elige siempre protagonistas que por su carater y por su destino entran en contacto humano con ambos campamentos. El destino justo de un heroe medíocre (...) que no se decide apasionadamente por uno de los poderes en pugna en la crisis de su tiempo”²³.

A grandeza do autor está, portanto, na busca da vivificação humana de tipos histórico-sociais. A representação da “essência” de uma

²² Op. cit. p. 20.

²³ Op. cit. p. 37.

época, primordial, segundo Lukács, para essa caracterização, só é possível na medida em que se plasma a vida diária do povo, dando forma às suas penas e alegrias: “Poco importa, en la novela histórica la relacion de los grandes acontecimientos históricos; se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos”.²⁴ Os heróis de Scott não são grandes figuras históricas porque, ao invés de repetir o relato dos grandes acontecimentos, ao romance histórico interessa fazer com que o autor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram.

Peter Burke afirma que nesse período (século XIX) ainda é possível visualizar a fronteira nítida entre os dois campos do saber, na medida em que há uma divisão clara de trabalho entre ambos: ao lado da historiografia está a ciência com suas pretensões de objetividade na apreensão do real; ao lado do romance, a subjetividade e a imaginação: “Historiadores profissionais (...) se restringiram a narrativas de grandes eventos e aos feitos de grandes homens”. Os romancistas histórico-clássicos, por seu turno, “não interferiram em interpretações correntes da história (...); ao contrário, aceitavam-nos como verdadeiros”.²⁵ Aos romancistas era permitido inventar personagens menores e ilustrar os efeitos das grandes mudanças históricas.

Já o final do século XX corresponde ao período de “abertura de fronteiras” entre a ficção e a história, de modo que a partir daí “as convenções do romance histórico, como as do romance em geral e, é claro, da historiografia passam a ser questionadas”,²⁶ questionamento que está relacionado à volta de uma crise de consciência histórica. Nesse sentido, a antiga transgressão da fronteira entre esses campos de estudo já apontada em relação à época da Antiguidade é novamente realizada:

²⁴ Op. cit. p. 44.

²⁵ Op. cit. p. 112.

²⁶ BURKE, Peter. Op. cit. p.112.

novos filósofos franceses, por exemplo, participam das bases da narrativa histórica contemporânea do mesmo modo que Descartes havia minado as narrativas de historiadores humanistas.

Segundo Burke, esse movimento ao “invasão” do território do romancista histórico pode ser entendido como uma tentativa de “redesenhar as fronteiras”. Ou seja, historiadores contemporâneos, ao invés de simplesmente descobrir “fatos”, como fizeram em períodos anteriores, demonstram mais respeito pela imaginação. Essa nova visão, segundo Burke, talvez tenha levado a efeito o desejo dos historiadores em realizar uma história com uma face mais humana.

Partindo-se do pressuposto de que “toda arte é, por evidência, integrante e produto das estruturas históricas da comunidade em que surge, trazendo em si, mais ou menos transformadas suas características econômicas e sociais”,²⁷ torna-se relevante reportarmo-nos ao contexto histórico do Brasil das décadas de 1930 e 1940, período “recuperado” por Cyro Martins em **Estrada nova** (1954), romance em estudo.

Importante salientar, contudo, que a opção por efetuar uma leitura do texto relacionada ao seu contexto histórico não significa, obviamente, a adesão a uma abordagem determinista que se limitaria a utilizar o texto literário a fim de “testar” em que medida ele reproduziria, mais ou menos fielmente, os acontecimentos que se desenrolavam na cena política e social em vigor. O importante, aqui, é verificar como as circunstâncias históricas de um período, norteadas por lutas de poder e mudanças significativas no país, podem vir a contribuir para uma maior compreensão da narrativa literária.

²⁷ DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, p. 9.

1.2.1 A revolução de 1930 e a crise das oligarquias: resgate do contexto sócio-histórico

Na República Velha, a classe dominante era constituída por grandes proprietários, especialmente plantadores de café. A massa rural, nesse período, não dispoñdo de acesso à educação e, por conseqüência, não tendo desenvolvido consciência crítica, esteve sempre sob o domínio político e social do latifundiário. A hegemonia desse setor era, portanto, uma realidade incontestável. Exemplo dessa situação é a inexistência de mecanismos de controle nas eleições, o que assegurava a mais absoluta impunidade para a dominação política do latifundiário.

Segundo Luiz Roberto Lopez, “a escolha de um presidente da República geralmente resultava de um acordo das mais poderosas oligarquias do país - a de Minas, produtora de gado leiteiro, e a de São Paulo, plantadora de café. Daí a política de conchavos e compromissos dos dois Estados ser conhecida como café-com-leite”²⁸, acordo que consagrava e fortalecia o poder de domínio da aristocracia rural.

Por volta dos fins da década de 1920, porém, o potencial de descontentamento com tal situação aumentava, podendo até mesmo ocorrer uma conflagração. Entretanto, para que essa pudesse tornar-se realidade, era preciso que houvesse uma cisão das oligarquias detentoras do poder. A necessária cisão no bloco oligárquico que manipulava a Presidência aconteceu em 1929, quando o presidente Washington Luís escolheu para sucedê-lo o paulista Júlio Prestes, ao invés de um presidente mineiro, como era de se esperar, tendo em vista o “rodízio” preescrito no acordo “café-com-leite”.

²⁸ LOPEZ, Luiz Roberto. **História do Brasil Contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p.46.

Daí resultou que o presidente de Minas Gerais, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, o qual esperava ser escolhido, articulou-se com o Rio Grande do Sul, propondo a candidatura de Getúlio Vargas, e com a Paraíba, oferecendo a Vice -Presidência a João Pessoa. Formou-se então a Aliança Liberal, uma facção dissidente das oligarquias que apresentou uma chapa oposicionista nas eleições de 1930. A composição dessa Aliança, partido fundado em 1929, surgiu para consolidar a candidatura de Vargas e condenar os hábitos políticos da República Velha. Nela reuniam-se, além de partidos republicanos da Paraíba, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, vários oposicionistas e descontentes políticos dos mais diversos matizes, revolucionários da Coluna Prestes e jovens tenentes recém saídos da Escola Militar, formando o bloco que provocou a cisão nas oligarquias.

Ao introduzir itens progressistas em sua plataforma, tais como medidas de proteção aos trabalhadores, a defesa das liberdades individuais e a reforma eleitoral, a Aliança angariou a simpatia da classe média urbana. A apuração das eleições, porém, fez constatar a vitória da chapa oficial – Júlio Prestes. Washington Luís, vitorioso, procurou vingar-se das afrontas sofridas durante a campanha eleitoral, atitude que acirrou os ânimos, gerando uma atmosfera de ódio e crise que levou jovens políticos articularem-se com os militares.

O exército, antecipando-se aos revolucionários, derrubou o Presidente Washington Luís. Deposto o Presidente, era intenção dos militares ficarem no poder, mas como não podiam, decidiram entregar o cargo máximo da República ao chefe máximo da revolução: Getúlio Vargas. Empossado como Presidente em 1930, Getúlio começa um governo que se estenderia até 1945.

Produto de uma aliança heterogênea (Aliança Liberal e Tenentismo), a Revolução de 1930 foi o marco da transição de um Brasil arcaico para um Brasil moderno. “Moderno” porque marcado pelas

estruturas urbano-industriais de um capitalismo cujos centros hegemônicos situavam-se no exterior. Com o poder das oligarquias em declínio, a cidade passa a superar o campo em importância política, e o progresso industrial aumenta. O café foi o responsável pela geração de uma massa de capital que, transformada em capital industrial, tornou o trabalho escravo assalariado, passando então a força de trabalho ser considerada mercadoria passível de lucro.

A Revolução, nesse sentido, exerceu importante papel no desenvolvimento de uma nova etapa do capitalismo brasileiro, ou seja, retirando o poder das mãos do latifundiário, passou-o aos setores modernizadores e industrialistas. A industrialização, por sua vez, assinalou mudanças substanciais no Rio Grande do Sul, decorrentes, em grande parte, das transformações pelas quais passam os modos de produção nas estâncias que, transformadas em fazendas, deixam de guardar a relação de unidade de produção familiar porque tornam-se unidades produtoras de lucros. Como exemplo dessa mudança, a extinção das charqueadas que, uma vez substituídas pelos frigoríficos, provocam o excesso de mão de obra e a urbanização desenfreada, os quais acabam empurrando antigos latifundiários e peões para o mesmo destino: as cidades.

O movimento de 1930 permitiu também a irrupção de diversas forças sociais reformistas que durante a República Velha eram impedidas de manifestar-se. O Partido Comunista, surgido em 1922, é exemplo de uma força que se encontrava em ascensão. Obteve sua primeira grande oportunidade, no Brasil, quando a fragilidade da Constituição de 1934 provocou diversas frustrações, fazendo com que a solução revolucionária começasse a ser encarada com seriedade. Os comunistas pregavam a revolução para operários e camponeses, e a Aliança Nacional Libertadora, criada pelo seu partido, foi uma tentativa de estabelecer a unificação entre a pequena burguesia e os trabalhadores sob uma mesma

bandeira. A pressão dos reacionários, porém, levou Vargas a fechar a Aliança em fins de 1934, antes que pudesse ter ocorrido uma real mobilização entre a burguesia e o proletariado.

O Partido Comunista, ao ficar sozinho, perdeu aquele que fora seu contato com as massas. Sob a liderança de Luís Carlos Prestes começou, porém, a preparação de uma insurreição armada em nome do povo e da Aliança Nacional Libertadora. Objetivando implantar um governo de transição para o socialismo, a “Intentona Comunista” acontece, em 1935, em Natal, Recife e Rio de Janeiro. Não passou, contudo, de um conjunto de rebeliões isoladas, sem coordenação e carente de conexões internas. Tal movimento ocorreu sem a participação das massas que, despreparadas, assistiam a tudo estupefatas.

Nessa medida, a Intentona Comunista constituiu um lance desesperado de um restrito grupo político que teve oportunidade de tomar o poder, mas fracassou. Como resultado, aquele que poderia ter sido um movimento de proporções acabou reduzindo-se a um levante feito por militares e servindo de pretexto para o início de uma era de repressão. Isso porque, temerosa do “fantasma comunista”, a classe dominante desejava um regime que acabasse com a anarquia e propiciasse a estabilidade e o progresso. Tal “histeria” anticomunista levou-a a apoiar Getúlio Vargas que, em 1937, implanta o Estado Novo e marca a gradual transição para a ditadura.

1.2.2 O regionalismo literário e a importância de Cyro Martins na literatura sul-rio-grandense

Na tentativa de definir o conceito de regionalismo, Afrânio Coutinho ressaltava a opinião de Georg Stewart e afirma que, em um sentido abrangente, “toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região particular ou parece germinar intimamente desse fundo”.²⁹

O autor salienta, ainda, o que denomina o “sentido do regionalismo autêntico”, ou seja, além de a obra regionalista localizar-se em uma região particular, ela precisa retirar sua “substância real” desse mesmo local, o que decorre “primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, etc – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra”.³⁰

Assim entendido, embora se possa dizer, num largo sentido, que toda obra poderia ser classificada como regionalista, uma vez que está localizada em uma região particular, é evidente que há uma parcela cujo deciframento apenas se completará com o reconhecimento de seus elementos externos. Essa condição para a existência do regionalismo é compartilhada por Lúcia Miguel Pereira que, ao delimitar o alcance dessa tendência literária, assegura: “só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores”.³¹ É dessa forma que a região, entendida não somente como espaço físico restrito, mas como reflexo de condições sócio-históricas, assume grande relevância no texto regionalista.

²⁹ COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986, p. 235.

³⁰ Op. cit. p. 235.

³¹ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988, p. 175.

Maria Eunice Moreira, ao tomar parte na discussão acerca do regionalismo, parece resumi-la ao atestar que “o certo é que o regionalismo valorizou a cor local, revelou o Brasil, procedeu a um levantamento das peculiaridades regionais. (...) Em conjunto, o regionalismo inseriu-se no grande projeto de formação de uma literatura brasileira autônoma”.³²

Foi decorrência da aspiração generalizada que, no Romantismo, congregou intelectuais brasileiros à busca de uma temática própria ao país e sem influências externas que, em um primeiro momento, é a figura do índio a eleita como “símbolo do autenticamente nosso”.³³ Posteriormente, feita a Independência Política, o desejo de afirmação cresce e os românticos deslocam o interesse do índio, até então visto como símbolo da nacionalidade. Fragmenta-se, dessa forma, a visão do brasileiro nos diferentes tipos regionais: “o sertanejo atormentado pela seca, o cangaceiro, o caboclo do centro do país, o gaúcho”.³⁴

No Rio Grande do Sul, as primeiras expressões de cunho regionalista apareceram no cancioneiro popular. De acordo com Regina Zilberman, “o título de fundadores da literatura sulina pertence, contudo, aos participantes da Sociedade Partenon Literário”.³⁵ Maria Eunice Moreira reforça a atuação da referida fundação e esclarece que antes dela, “salvo manifestações literárias isoladas (...), a vida literária nada

³² MOREIRA, Maria Eunice. **Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 1982, p. 28.

³³ Expressão utilizada por Lígia Chiappini Moraes Leite em “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”. In: PIZARRO, Ana. **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial, 1994.

³⁴ Op. cit. p. 675.

³⁵ ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Abeto, 1992, p. 48. Para a autora, o início das atividades literárias no Rio Grande do Sul deve-se a essa agremiação político-literária que, fundada por volta de 1870, em Porto Alegre, agregou intelectuais como Apolinário Porto Alegre e Caldre e Fião. Em suas raízes ideárias, o Partenon mostrou-se voltado para causas abolicionistas e republicanas.

mais registrava de significativo para que se pudesse afirmar a existência de uma literatura”.³⁶

Na prosa de ficção, coube a José Antônio do Vale Caldre e Fião o título de precursor do romance regionalista gaúcho. Segundo afirma Guilhermino César, com **A divina pastora**, 1847, o autor “inaugura indubitavelmente o primeiro romance rio-grandense de que se tem notícia”.³⁷ Motivados pelo mesmo espírito de nacionalidade dos românticos brasileiros, Caldre e Fião e Apolinário Porto Alegre, dentre outros, destacam a “cor local” através da valorização de um tipo humano específico representativo da regionalidade: o gaúcho.

É o momento que corresponde à construção do mito do gaúcho. A figura do rio-grandense, uma vez idealizada, é apresentada em uma dimensão épica que se traduz na natureza livre, nobreza de caráter e bravura. O homem do campo é visto como o monarca dono de seu destino.³⁸ O privilégio atribuído a esse tipo humano associa-se, com efeito, à valorização de um espaço: a Campanha gaúcha.³⁹ O envolvimento entre o gaúcho e o meio em que vive permite que se identifique a estrutura primitiva da sociedade rural rio-grandense, bem como o conjunto de valores que a constituiu.

A Campanha tornou-se, a partir de uma visão romântica, o espaço onde não só se realizou a interação social entre a economia pastoril e as

³⁶ MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit. p. 23.

³⁷ CÉSAR, Guilhermino. **História da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 141.

³⁸ De acordo com HÖHFELDT, em **O gaúcho: ficção e realidade**. Rio de Janeiro: Antares, 1982, a Revolução Farroupilha constitui o “divisor de águas” entre o que o autor chama de “pré-história” e “história sul-rio-grandense”. No primeiro período, que vai até a eclosão da Grande Revolução, em 1835, ocorre a consolidação do tipo social do gaúcho que, dotado de coragem, percorre os campos sem fronteira, negando-se ao comando de qualquer um.

³⁹ Entendida como região fisiográfica, a Campanha abrange, segundo Maria Eunice Moreira, a área de ocupação dos municípios de Alegrete, Bagé, Dom Pedrito, Rosário do Sul, Santana do Livramento, São Gabriel, Quaraí e Uruguaiana. São regiões cuja economia básica está diretamente ligada à pecuária.

rivalidades fronteiriças, como também serviu de cenário para a realização da conciliação ideológica entre a classe dos proprietários rurais e a dos empregados. Nesse sentido, embora os homens que vivessem nas estâncias se apresentassem divididos em dois segmentos da vida social, um constituído por fazendeiros e outro por peões desprovidos da propriedade, entre ambos desenvolveu-se uma espécie de sociedade homogeneizada, desprovida de antagonismos. Era, portanto, como se houvesse uma única classe social: a dos gaúchos.

A partir do estudo de Regina Zilberman, pode-se afirmar que a ocorrência do sentimento de solidariedade entre esses homens de classes sociais diferentes, na sociedade rural, se justifica visto que, embora não compartilhem bens materiais, como a estância e o gado, empregados e patrões formam uma sociedade movida pelas mesmas virtudes, hábitos e necessidades. Assim, uma vez portando valores em comum como bravura, honestidade, honra e virilidade, símbolos da valentia gaúcha, patrões e empregados tornam-se iguais. A dissolução das diferenças sociais acaba por sustentar o que a autora intitula “mito da democracia rural”, mito que remonta às origens da vertente romântica do regionalismo gaúcho.

Durante a década de 30 do século XX, porém, ocorrem modificações nos propósitos que vinham até então fundamentando essa vertente, já que, a partir daí, surge a necessidade de determinar qual percurso seria seguido pela prosa regionalista sulina: optar pela valorização do passado, trajeto já percorrido pela prosa na década de 20, ou promover um maior acercamento à realidade vigente no contexto gaúcho e explorar os veios temáticos suscitados pela condição marginal que se apresenta o trabalhador do campo, como decorrência de transformações na economia gaúcha.⁴⁰

⁴⁰ De acordo com HOHFELDT, Op. cit, após o episódio da Revolução Farroupilha inicia-se propriamente a “história do Rio Grande do Sul”. Nesse

Uma vez que opta por essa última, a narrativa dos anos 30 promove um retorno à vertente localista. É certo, porém, que inverte a ênfase nos aspectos do regionalismo conforme tradição consolidada desde o romantismo, já que ocorre, segundo a crítica em geral, um processo de desmitificação do gaúcho, figura que se vê destituída dos atributos que lhe foram conferidos pela ficção anterior. Alcides Maya, Pedro Wayne, Aureliano de Figueiredo Pinto, Ivan Pedro Martins e Cyro Martins ilustram essa produção ficcional elevando-a à categoria de denúncia das condições sociais da Campanha.

Imprimindo à sua produção uma nota “inquietante” e perpassando-a de uma preocupação social mais aguda, Cyro Martins é considerado um dos autores mais importantes dessa fase. Nascido em Quaraí, formou-se médico pela Faculdade de Medicina de Porto Alegre, especializando-se em neuropsiquiatria. Sua obra é vasta e abrange a ficção, o ensaio literário, sociológico e psicanalítico.⁴¹

Significativa, nesse sentido, é sua intitulada “trilogia do gaúcho a pé”, formada pelos romances **Sem rumo** (1937), **Porteira fechada** (1944) e **Estrada nova** (1954). Nela, o autor desmascara a suposta “paz nos campos” e a irreal “democracia rural”, insurgindo-se, assim, contra um

período, o autor registra a proletarização do homem do campo que, transformado em peão de estância e rodeado por cercas, mantém-se permanentemente ligado a um patrão.

⁴¹ Cyro Martins nasceu a 5 de agosto de 1908, em São João Batista do Quaraí. Formou-se em Medicina em 1933. Trabalhando como médico na terra natal, período em que o balcão da venda do pai, Bilo Martins, foi o que o autor chamou de o grande mirante de onde via desfilar a decadência do gaúcho, Cyro conheceu de perto as diferenças sociais e a miséria instituída pelos latifúndios. É da transformação do pequeno mundo da estância, ocasionada pelo capitalismo, e da subvida dos desterrados nas cidades que se nutrem seus romances. As obras: **Campo fora** (1934); **Sem rumo** (1937); **Enquanto as águas correm** (1939); **Mensagem errante** (1942); **Porteira fechada** (1944); **Estrada nova** (1954); **A entrevista** (1968); **Rodeio** (1976); **Escritores gaúchos** (1976); **Sombras na correnteza** (1979); **A dama do saladeiro** (1980); **O príncipe da vila** (1982); **O mundo em que vivemos** (1983); **Gaúchos no obelisco** (1984); **Na curva do arco-íris** (1985); **O professor** (1988); **Para início de conversa** (1990); **Um sorriso para o destino** (1991); **Páginas soltas** (1994). Em 15 de dezembro de 1995, Cyro Martins falece em Porto Alegre.

referencial mítico que, construído ao longo da República Velha, uniformizou em um mesmo patamar senhores e subalternos através da figura emblemática do gaúcho. A desmitificação, em **Estrada nova** (1954), apresenta-se concretizada tanto na figura de Janguta Tavares, agregado da Estância Velha, como na do coronel Teodoro Araújo. Ao focar a derrocada das duas personagens, Cyro Martins contrapõe àquela feição idealizada que envolvia o gaúcho uma versão mais coerente com as mudanças sociais e econômicas por que a figura passara.

Deflagrando a decadência do gaúcho “monarca das coxilhas”, o narrador coloca-o como vítima de um sistema social que o desbanca da condição de potente dominador de seu mundo e o joga nos cinturões de miséria das cidades do interior.⁴² A temática do “gaúcho a pé”, cujo aspecto nuclear é a lenta expulsão dos peões de estância e sua inexorável pauperização, não foi, portanto, um achado casual, já que surgiu a partir de um modo de viver, de uma circunstância social.

Janguta simboliza o gaúcho desmitificado porque ao ser expulso do pedaço de terra onde mora perde, juntamente com o rancho, sua justificativa de ser, já que não lhe é permitido permanecer no único meio de que dispõe para trabalhar e com o qual se identifica: a Campanha. Assim, a alternativa que resta à personagem é os corredores das cidades (ou malocas, como se diz no Rio Grande) visto que, ocupando a função de agregado na estância de Teodoro, uma variante de peão que se caracteriza por trabalhar em parceria com o dono da terra, mantém-se dependente do coronel, não tendo, portanto, condições de sobreviver nesse meio quando este lhe retira a “proteção” e a “liberdade”.

⁴² Chiru, um peão, João Guedes, um arrendatário rural e o coronel Teodoro, proprietário rural, protagonistas, respectivamente, de **Sem rumo**, **Porteira fechada** e **Estrada nova**, representam o drama vivido pelos habitantes do campo. Embora pertencentes a classes sociais diferentes, todos tem seus destinos marcados pela necessidade de, mesmo a contragosto, abandonar o campo.

Ao concretizar o ponto de vista de Janguta, mostrando as injustiças e o roubo considerado “legal” de suas terras por um grande latifundiário, Cyro Martins evidencia a “paralisia” do homem pobre já que, incapaz tanto de voltar ao velho regime, como de entender o novo, mantém-se sem saída, refém de um sistema desigual. Diferentemente do modo como ocorre com essa personagem, a degradação que persegue o coronel Teodoro é lenta, tão silenciosa que inclusive ele próprio reluta em percebê-la. De fato, só o faz quando a natureza lhe emite sinais de sua derrocada. A desmitificação do coronel, no entanto, parece atingir o ápice quando Cyro Martins utiliza-se da sátira para mostrá-lo como um ser decadente, que conduz uma imagem ridicularizada de um gaúcho que não consegue adequar-se à modernização que se implanta em seu universo.

Apresentando a personagem como um gaúcho “fora de seu tempo”, o narrador o apanha tomando atitudes que por vezes suscitam o riso do leitor, porque representativas de um gaúcho não mais envolto no heroísmo que o identificava anteriormente. Nesse sentido, deflagra-se o ridículo, incitando o leitor a estabelecer um distanciamento efetivo de Teodoro com aquele protótipo do gaúcho “monarca”, heróico e destemido. Velho latifundiário antes tão forte, a personagem acaba perdendo a hegemonia para o pólo modernizador: a classe emergente urbana que galga ao poder e que terminará expulsando-o da estância.

É apresentado decadente, enfim, porque a personagem perde sua antiga função enquanto legitimador do poder de um grupo dominante. Isso acontece porque na realidade histórica já se registra o desaparecimento das bases e do próprio grupo a quem Teodoro deveria representar. O riso do leitor provém justamente do fato de Teodoro insistir em defender os valores de uma época morta há muito, ou seja, de a personagem não perceber a existência de uma defasagem entre uma criação ideológica do passado e a realidade presente.

2. VERTENTES DO RISO: LITERATURA E SOCIEDADE

2.1 Concepções do cômico e do riso: apontamentos

O riso contém alguma coisa de revolucionário.

A. Herzen

As teorizações acerca do cômico e do riso, como formas manifestadamente literárias, possuem uma natureza plural e mutante que dificulta a busca de uma definição fechada. Ao serem apresentadas algumas conceituações acerca dessas duas instâncias, procura-se observar a relação instaurada entre o riso, principalmente aquele tipo definido como “riso de zombaria”, e a sátira, na medida em que o primeiro pode ser pensado como um recurso de importância significativa para a existência da segunda. Utiliza-se, na tentativa de alcançar esse propósito, do trabalho de autores que desenvolveram importantes estudos acerca do riso, como Vladimir Propp, Henri Bergson e Mikhail Bakhtin.

Vladimir Propp, em sua obra **Comichidade e riso**, já havia apontado que “(...) algo extremamente importante e essencial é que a sátira deve ser cômica, engraçada. Uma sátira que não provoque o riso não cumpre sua função social, porque não suscita a necessária reação do leitor e do ouvinte”.⁴³ O estudioso, ao propor a reflexão acerca do que considera diferentes tipos de riso, assinala a necessidade de que seja estabelecido o motivo, ou seja, do que essencialmente as pessoas riem, bem como o que é considerado ridículo por elas.

Dentre esses tipos de riso, Propp elege um como importantíssimo para a compreensão das obras literárias: o riso de zombaria. Permanentemente ligado à esfera do cômico, ele encerra dentro de si,

⁴³ PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ática, 1992, p.187.

como o próprio nome sugere, um matiz de zombaria suscitado por alguns defeitos daquilo ou de quem se ri; é considerado o tipo fundamental de riso humano e é o que fornece subsídios para embasar o campo da sátira.

De acordo com o Propp, o cômico está sempre ligado ao ser humano, seja direta ou indiretamente, já que “é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações”.⁴⁴ Considera, porém, uma exceção, já que as qualidades negativas não podem suscitar sofrimento, repugnância ou desgosto no expectador. Caso isso ocorra, o riso não acontecerá. A explicação para a produção do cômico é, assim, fundamentada pelo autor a partir do elemento “desvio” :

Toda coletividade (...) possui algum código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida como defeito, e a descoberta dele que suscita o riso.⁴⁵

A condição básica, portanto, para ocorrer comicidade é a de que toda pessoa que ri é portadora de determinadas concepções, professa determinados juízos e segue algumas convenções. Tal condição determina um “padrão moral” de comportamento ou de ação que pode entrar em contradição com aquilo que surge como segunda condição para a ocorrência do riso: a descoberta, por aquele que ri, que no mundo ao qual pertence há algo que contradiz esse sentido moral. Dessa forma, a comicidade provém, conforme já referimos, de uma ruptura com um padrão rígido já estabelecido.

⁴⁴ Op. cit. p. 29. Para o autor, a natureza não tem qualquer conotação de comicidade e, portanto, não pode ser ridícula porque não apresenta nada em comum com o homem. Segundo Propp, somente o homem ou aquilo que o lembra, com suas qualidades negativas, pode ser ridículo.

⁴⁵ Op. cit. p. 60

Existe, então, por parte do sujeito que ri, além de certa percepção das regras exteriores, a sensação de que há harmonia nas leis que regem a natureza. A possível infração de regras é sentida como um defeito que, por sua vez, suscita o riso.⁴⁶ O autor recorda, porém, que não basta a descoberta dos defeitos de algo ou de alguém, provocados por achados que se refiram tanto ao aspecto exterior do homem quanto a normas de vida moral, para torná-los risíveis e cômicos. O riso somente surgirá no momento em que atuar o elemento surpresa: “o riso surge quando a descoberta se chega de repente e de modo inesperado, quando ela tem o caráter de uma descoberta primordial e não de uma observação cotidiana e quando ela adquire o caráter de um desmascaramento repentino”.⁴⁷

Propp empreende uma atitude de recusa à tese de que ao desnudar os defeitos como “fatores geradores da comicidade” haveria, através do sentimento de hilaridade despertado pelo cômico, uma sensação de superioridade daquele que ri sobre o que se fez rir. Segundo o autor, existe um “fundo de eticidade” em todo riso do cômico, de forma que, ao invés de proporcionar ao homem um sentimento farisaico pelo prazer da descoberta dos defeitos, o que existe é um instinto de justiça de caráter moral.

Nessa perspectiva, sentiríamos prazer não em desnudar defeitos, mas desnudar o mal existente e puni-lo. Há, portanto, em todo cômico, a intenção de moralizar pela ridicularização de possíveis vícios humanos. Assim como Propp, Henri Bergson⁴⁸ procura desenvolver uma teoria ético-moral para o cômico, já que, para o autor, o riso tem uma missão, qual seja, corrigir e moldar os membros da sociedade.

Ao questionar-se “do que se ri e por quê”, Bergson assinala que há tipos de defeitos que podem resultar cômicos. O estudioso assegura,

⁴⁶ O autor assegura que o belo, por ser harmonioso, jamais despertaria o riso.

⁴⁷ Op. cit. p. 175.

⁴⁸ BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

porém, que o riso apresenta-se incompatível com a emoção, ou seja, para que um defeito provoque o riso e seja cômico, é necessário que o poeta cômico impeça o acesso indesejável da emoção. É, portanto, indispensável que o artista provoque o distanciamento e mantenha suspensa a possível simpatia por um determinado defeito mesmo antes de sua manifestação. O estudioso define ainda condições para a existência da comicidade, a saber, de um lado, a insociabilidade da personagem, ou seja, é risível a personagem cujo pensamento entra em “choque” com o que entendemos por senso comum de comportamento e, de outro, a insensibilidade do espectador.

Mikhail Bakhtin⁴⁹, por sua vez, sinaliza a proposta de resgate do problema da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento. O autor assinala que o riso e suas formas exerceram uma importância considerável nesse período e inscreve, no âmbito da diversidade dessas manifestações, as festas carnavalescas e os ritos especiais – formas essas que constituem parcelas da cultura cômica popular.

Bakhtin registra ainda que o riso carnavalesco não deve ser entendido como uma reação individual sentida diante de um fato cômico isolado, mas considerado “patrimônio do povo”. É justamente esse caráter popular, inerente à própria natureza do carnaval, que faz com que o riso adquira universalidade; ou seja, atingindo a todas as pessoas, faz com que o mundo inteiro pareça e seja percebido em seu aspecto jocoso. Vale dizer, portanto, que o riso, no Renascimento, tem uma significação positiva, regeneradora e criadora que o diferencia das teorias posteriores.⁵⁰

⁴⁹ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

⁵⁰ De acordo com Bakhtin, a atitude que visa a acentuar as funções denegridoras do riso só aparece nos séculos XVII e XVIII, quando ocorre a decomposição do riso da festa popular que durante o Renascimento penetrara na literatura.

Propp é, conforme foi referido, um dos autores que percebe a aproximação do riso, mais especificamente o de zombaria, com a função da sátira; Conforme afirma, uma vez que a sátira tem por essência a “derrisão dos defeitos humanos”, sua função, por assim dizer, é agir sobre aqueles que permanecem indiferentes ou são condescendentes diante dos vícios. O gênero utiliza-se, para tanto, do recurso do riso a fim de reforçar a condenação a determinadas atitudes, já que ele funciona como uma espécie de “castigo útil” usado pela sociedade para denunciar seres corrompidos.

2.2 Do cômico à sátira: uma crítica social

O riso foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da alegria e eles o acolheram com agrado. (...) Mais tarde, o riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira.

Mikhail Bakhtin

Resgatando as origens da sátira, Guillermo Hernández⁵¹ registra a associação do termo “sátira” tanto com autores da Antiga Roma quanto com escritores ingleses dos séculos XVII e XVIII. O crítico preocupa-se em apontar duas conotações distintas do termo, afirmando, para tanto, um sentido restrito, no qual a sátira seria empregada para falar de textos específicos, em geral como referência aos modelos romanos e ingleses, e outro sentido amplo, em que a aplicação se estenderia a uma vasta gama de expressões ou discursos considerados genéricos.

⁵¹ HERNÁNDEZ, Guillermo. **La sátira chicana**. Um estúdio de cultura literaria. Trad. Stella Mastrangelo. Madrid: Siglo Vientiuno, 1993.

Ao abarcar a complexidade da definição de uma palavra que significa, por um lado, um gênero literário - cujos textos canônicos constituem uma tradição – e, por outro, um “modo” que inclui tipos de discurso e atitudes de ataque registrados em qualquer tipo de comunicação humana, Hernández afirma a relação existente entre a sátira e o cômico: “La sátira existe en un continuo que se extiende desde la invectiva, en un extremo, hasta lo cómico en el outro”.⁵²

Tal relação de proximidade, porém, não descarta, segundo o crítico, a necessidade de que se compreenda diferenças fundamentais entre a sátira e a comédia, principalmente no que se refere ao modo distinto com que cada gênero observa o “marginal”. Na comédia, os marginais são objeto de ridículo ou maltrato, mas esse rebaixamento serve principalmente com o intuito de divertir e reforçar normas estabelecidas, já que as figuras cômicas são inofensivas e, portanto, não desafiam valores.

O ataque satírico, todavia, tem como propósito primeiro ridicularizar e invalidar a legitimidade dos princípios de vítimas que são retratadas com desprezo. Na tradição ocidental, a sátira apresenta-se associada a uma série de figuras estereotipadas que são objeto de hostilidade, humor ou indiferença. Funcionando, pois, como um tipo de “comédia punitiva”, refere-se a indivíduos “marginais”, ou seja, seres que são objeto de maltrato ou censura. Hernández assegura que “las características atribuidas a lo marginal son consideradas como desviaciones de la norma y se contraponen a los principios y comportamientos ideales”.⁵³

A propósito, Northrop Frye registra a importância da “referência moral” estar subjacente à sátira. Afirmando que o gênero requer “pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude

⁵² Op. cit. p.16.

⁵³ Op. cit. p. 17.

combativa”,⁵⁴ o crítico estabelece ainda outras duas condições para a existência do gênero: a graça ou humor baseados na fantasia ou absurdo, e o ataque. Este último, quando destituído de humor, é julgado por Frye como um dos limites da sátira.

O ataque, por sua vez, é condição compartilhada por Massaud Moisés, para quem a sátira consiste na “crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos”. O autor também estabelece a relação de proximidade com o cômico: “Vizinha da comédia, do humor e do burlesco, a sátira pressupõe uma atitude ofensiva, ainda que dissimulada”.⁵⁵

Para João Adolfo Hansen⁵⁶, a sátira situa-se no mesmo âmbito de “castigos” como a fome, a guerra e a peste. Da mesma forma que as últimas, constitui-se em uma “guerra caritativa”, já que tem como propósito ferir para depois curar. Entendida como uma “sentença aplicada à ocasião”, a sátira aconteceria, segundo afirma Hansen, de acordo com a adequação ou conveniência à situação tratada.

O crítico assinala o caráter moralizante do gênero ao afirmar que ele escolhe, como objeto de sua ironia, “a hiperdeterminação da agudeza dos que não conhecem seu lugar e passam por outro nos trajés, nos gestos, nas ocupações”.⁵⁷ Por estabelecer relação direta com a história social é que a sátira seleciona dados da vida humana e é capaz de demonstrar a infinita variedade do que os homens fazem, mostrando sua futilidade.

Geralmente, a maledicência desse “artifício literário” pressupõe a desonra do atacado através de sua desqualificação moral, ou seja, o

⁵⁴ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 220.

⁵⁵ MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 469.

⁵⁶ HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁵⁷ Op. cit. p. 64.

satirizado nunca se encontrará à altura do comportamento moral considerado ideal. A desmoralização pode acontecer a partir de situações em que há aplicação dos “gêneros que fazem rir”, como os sarcasmos, as burlas, as ridicularias, gêneros que têm como propósito zombar do caráter de alguém. Enfim, considerada tanto “gênero literário” quanto “modo”, a sátira potencializa-se, a partir das observações da crítica em geral, como um “dispositivo sensibilizador” que tem como finalidade corrigir as maneiras e a moral.

O resgate desses pressupostos teóricos vem fundamentar o propósito da dissertação, qual seja, o de mostrar que, em **Estrada nova** (1954), Cyro Martins incumbe-se da produção de um romance que encontra, nos desvios do riso, a possibilidade de apontar uma visão crítica acerca da realidade focalizada.

Partindo de uma atitude ofensiva, ainda que um tanto dissimulada, a sátira formaliza-se no romance através do ataque aos coronéis e à classe política em ascensão. Teodoro representa uma imagem dessacralizada do gaúcho, porque sua personalidade está longe de conter os atributos que permitem alçar-lhe à condição de dominador de seu mundo. A imagem de gaúcho que representa promove uma espécie de “tensão” com a que é exaltada pela tradição. A dissimulação da facção política, por outro lado, é evidenciada pelo doutor Serafim, símbolo de uma classe desonesta que alcança o que lhe convém através da mentira. Ambas as personagens, por simbolizarem a disputa sem limites pelo poder, são alvos da sátira do autor.

3. RISO E SOCIEDADE EM ESTRADA NOVA

3.1 Teodoro: um gaúcho “às avessas”

Qualquer voz secreta lhe dizia que, dali por diante, para os da geração dos seus filhos, seria preciso aligeirar o passo para não tropeçar.

Cyro Martins

A narrativa de **Estrada nova**⁵⁸ (1954), último romance que compõe a intitulada “trilogia do gaúcho a pé”⁵⁹ de Cyro Martins, ambienta-se no período que abrange a revolução de 1923, perpassa os acontecimentos de 1930 e atinge o Estado Novo, referindo, assim, momentos que evocam transformações geradoras de uma nova ordem política, econômica e social no Rio Grande do Sul. O romance relata a queda de poder do coronel Teodoro, personagem representante da aristocracia rural sulina. Inconformado com as transformações que se fazem sentir na Campanha gaúcha e rejeitando a substituição de valores tradicionais por outros mais condizentes com o progresso, a personagem vê seu domínio ser questionado.

A possibilidade de renovação de um antigo quadro social, representado por Teodoro, é apontada pela personagem Ricardo que, em virtude do alistamento militar, tem a oportunidade de sair da Campanha, meio em que vive com os familiares, e trazer novas idéias aos que ficaram. Ricardo é, enfim, símbolo da transição de um modelo arcaico, em

⁵⁸ MARTINS, Cyro. **Estrada nova**. Porto Alegre: Movimento, 1992. De agora em diante, as referências retiradas desta obra serão identificadas no próprio corpo do texto.

⁵⁹ A expressão foi empregada por Cyro Martins pela primeira vez em 1935, por ocasião de uma conferência proferida pelo autor em favor dos desabrigados, em Quaraí. A partir de então passou a designar a trilogia composta por **Sem rumo**, **Porteira fechada** e **Estrada nova**.

que a oligarquia detém o poder, para outro moderno, no qual essa ordem é posta em cheque.

Através dessa narrativa é possível acompanhar a gradativa desmitificação do gaúcho, personagem heróica sul-rio-grandense que, representada tanto pelo agregado (Janguta), quanto pelo latifundiário rural (coronel Teodoro), é destituída da configuração heróica, valente, guerreira que vinha até então sustentando seu caráter nos textos literários.

A personagem coronel Teodoro Araújo é grande latifundiário, dono da Estância Velha e é considerado um dos estancieiros mais importantes do espaço representado. Optando por um modo de vida vinculado ao “tempo antigo”, é cioso em manter valores comuns a esse período, como preocupar-se em proporcionar uma boa hospitalidade e grande fartura aos visitantes em sua estância. Em contrapartida, Teodoro é, também, símbolo da decadência de um modo de vida antes em vigor na Campanha. Já na aparência de sua estância são apresentadas modificações estruturais que permitem identificar um universo em fase de transformação.

Ainda que situada na Campanha, ou seja, em uma zona rural do Rio Grande do Sul, a propriedade é exibida com adaptações mais “modernas” a fim de fornecer maior conforto aos donos, o coronel e sua esposa, Almerinda. Nas reformas empreendidas nas dependências da Estância Velha, Teodoro instalara, por exemplo, um banheiro. Considerava “um dos melhoramentos de vulto introduzidos (...) quando instalou luz elétrica, comprou rádio à bateria e refrigerador à querosene”. (p.29)

A representação desse espaço, outrora rústico e povoado de empregados, como a antiga “Estância do Silêncio”,⁶⁰ agora encontra-se alterado: praticamente vazia, a estância acolhe apenas o coronel e sua

⁶⁰ Referência ao espaço ficcionalizado por Cyro Martins em **Sem rumo**. 1937. A denominação é dada à estância na qual trabalhava Chiru.

esposa, já que os filhos há muito tempo haviam se instalado na capital. Verificam-se também, no âmbito das transformações relativas aos hábitos considerados primitivos e que caracterizam a Campanha “de antigamente”, mudanças no tocante ao relacionamento social entre os indivíduos que ali vivem.

Quando se examina, por exemplo, o modo como patrão e empregados organizam-se para a execução das atividades que compõem a rotina da estância, é possível notar a falta de envolvimento solidário entre eles, ou seja, Teodoro e seus peões não se unem nas lides campeiras. Exercendo a soberania em seus domínios, o coronel não admite ser contrariado ou até mesmo receber opiniões acerca de questões que envolvessem sua propriedade. Esforça-se, outrossim, para conferir a execução dos serviços ordenados uma vez que, para a personagem, “quando o olho do dono não está em cima, fiscalizando tintim por tintim, a anarquia não tarda”. (p.47)

É possível perceber, assim, a existência de uma nova organização sócio-econômica, já que ao invés da conciliação entre as classes do latifundiário e de seus subalternos, difundida no passado, o que se vê é uma clara hierarquização entre os representantes dos estamentos sociais característicos do homem do campo. Dessa forma, o coronel, como latifundiário, é o patrão, a quem se submete Miguel, o capataz, que, por sua vez, está acima de Janguta, enquanto agregado.

O coronel mantém certos hábitos que, além de lhe proporcionarem grande prazer, fazem com que se sinta realmente dono daqueles domínios. É, por exemplo, o olhar perscrutador para seus campos que ameniza a “cara fechada” com que se mantém, invariavelmente, a cada manhã: “(...) o primeiro olhar era para o campo, um olhar soberano e orgulhoso. Ali ele mandava, aquilo era seu!”. (p.29) No entanto, apesar de todo o patrimônio e do prestígio de que dispõe, Teodoro parece não se considerar alguém “completo”. Por isso, murmura, interiormente, um

desejo: assemelhar-se ao cunhado, o coronel Januário. Tal aspiração pode ser entendida como uma tentativa, por parte de Teodoro, de regresso aos velhos tempos, aos anos em que o poder de mando dos estancieiros, como experimentara seu cunhado, decidia as coisas de maneira autoritária.

Ainda que não figure ao lado de Teodoro, no tempo da história, Januário representa uma imagem idealizada que o persegue constantemente. É através das lembranças do coronel e das longas conversas que mantém com o retrato de Januário, pendurado na parede da sala da Estância Velha, que se torna possível conhecer a personalidade desse último. Apesar de sustentar uma posição favorável, de ter enriquecido mais que o cunhado, de ser dono de maior extensão de campo e mais dinheiro disponível nos bancos, Teodoro não se conforma com o fato de não possuir, à semelhança de Januário, a altivez de alguém que sabia mandar. Distanciando-se da personalidade do último, não dispõe de força nem coragem, atributos que sempre admirara no caráter do cunhado. Considera-se inferior, “desgostoso” consigo mesmo e é por isso que “aquela fisionomia austera, porém sempre compassiva, irradiava uma censura que o perturbava”. (p.112)

Essa diferença no modo de ser dos coronéis pode ser notada a partir da maneira singular com que agiam a cada situação. Teodoro, quando contrariado, mantém um comportamento exacerbado, semelhante ao de um “lagarto furioso, inchando as bochechas”. (p.103) Januário, por seu turno, mantinha-se sereno. Impacientava-se, naturalmente, com possíveis contratempos, entretanto, “homem incapaz de esbravejar, mas muito homem para fulminar qualquer um, com um simples olhar” (p.104), era capaz de manter a ordem e, principalmente, a autoridade diante de possíveis problemas.

Para desconsolo de Teodoro, distinguia-se do cunhado inclusive na fisionomia. Em uma das vezes em que se vira prostrado diante do retrato

na parede, a examiná-lo, chega à conclusão de que, definitivamente, eram diferentes. A rigor, um de seus traços com que “jamais se conformara era com a sua cara indiática, de barbicha rala. Se a deixasse crescer, (...) ficaria talvez até cômico”. (p.45) É, porém, a barba branca e crescida de Januário que lhe transmite autoridade: “Bastava-lhe a estampa, a firmeza do olhar claro, a barba, sobretudo a barba, para se impor a qualquer um”. (p.112)

A forma com que dirigem os negócios e relacionam-se com os empregados também mostra diferentes modos de vida. Januário exibia uma maneira de mandar que lhe era peculiar: além de cultivar a amizade e inspirar confiança aos subalternos, “tratava a todos com afeição, [embora] nunca fosse homem de efusões, não se derramasse”. (p.112) Teodoro, por sua vez, não possui diante de seus agregados o prestígio que é atribuído ao cunhado.

Notável é a passagem em que, fazendo a corriqueira averiguação matinal ao redor do galpão, o estancieiro, de súbito, esbarra-se com Abel, filho da cozinheira. Chama-lhe a atenção o brinquedo do menino: divertia-se com pedras que, arranjadas no chão, lembravam a disposição do gado no rodeio. Quando compreende o significado das pedras, Teodoro ira-se, tendo, inclusive, ímpetos de “dar um pontapé no traseiro do guri”. (p.47) Extremamente contrariada com a situação, a personagem tem um assomo de indignação: “- (...) Já se viu? Será mesmo que este sotretinha está pensando em vir a ter também uma estância como eu? Era só o que faltava (...)”. (p.47)

A partir dessa citação, percebe-se que, ao considerar-se superior, Teodoro entende que lhe cabe, como patrão, exercer o poder, restando aos subalternos obedecer-lhe. Descarregando o humor corrosivo no menino, deixa evidente que sua posição não poderia ser alcançada por um subordinado. É por isso que, quando vê o “negrinho” brincando de ser seu igual, tem um acesso de fúria e, agindo com ímpetos de “cachorro

grandote na frente duma caça indefesa” (p.51), provoca verdadeiro estremecimento. Diante do patrão, o medo que Abel sente adquire intensidade, transformando-se em pavor. Ao perceber a ira do coronel, fica atônito, “sem coragem de abrir a boca, batendo os dentes, o coração aos pinotes, com o branco dos olhos para cima, como se estivesse diante de uma aparição de Deus Nosso Senhor”. (p.47)

A atitude de Teodoro diante do ocorrido faz com que seja atribuído a ele e à sua classe um juízo: para os pobres como Janguta e Osório, o dono da Estância Velha, assim como os demais estancieiros da região, são “tubarões” que, diante de uma oportunidade, devoram os “peixes” menores sem nenhum sentimento de piedade. A partir do comportamento de Teodoro em relação aos empregados, verifica-se que a humilhação e a inconsciência do povo que o cerca funciona como um “pano de fundo” sobre o qual se desdobra sua autoridade, sua grandeza e seu orgulho.

A autoridade exercida pelo coronel não se restringe aos empregados, já que também determina os negócios da estância sem consultar sua esposa. O insistente ataque a Janguta e à família, obrigando-os a saírem das terras que acabara de comprar, porém, assume contornos maiores do que o estancieiro pudesse esperar. Isso porque o acontecimento culmina com a defesa do posteiro pelo filho Ricardo que, indignado com a situação, afronta Teodoro diretamente, acabando por atear o fogo que destrói parte de suas três léguas de campo. Importante registrar, a partir daí, um sentimento que até então parece estar distante da personalidade autoritária e audaciosa de Teodoro Araújo: o medo.

Tomado pelo pavor e convencido de que Ricardo é o culpado da situação em que se encontra, o coronel julga estar servindo de alvo a uma invasão comunista que, liderada pelo filho de Janguta, viera com o objetivo de extorquir o patrimônio que é seu e que levava anos para conquistar: “E quanto mais pensava, mais se convencia de que Ricardo

fora armado e que não abrigava outro intuito senão o de assassiná-lo”. (p.121)

Percebendo-se inseguro, Teodoro resolve pedir auxílio às autoridades de São João Batista. Dessa forma, liderados pelo Dr. Serafim, entram em cena políticos que se aproveitam da situação para ampliar a acusação de comunista feita a Ricardo pelo coronel. O advogado, ao notar o sentimento de temor que envolvia o latifundiário, toma-o como motivo de suas piadas: “O Teodoro está encagaçado... A voz dele treme, parece que todo ele treme”. (p.131)

Mesmo sabendo da impossibilidade de a conspiração acontecer na Estância Velha e fingindo absoluta preocupação em assegurar proteção a um “dos maiores prestígios dentro do município” (p.163), Serafim afirma sua disponibilidade em ir à estância travar, mais uma vez, “uma batalha (...) contra os inimigos da pátria, da religião, da decência dos costumes, da honra da família e da propriedade”. (p.162) Mas é somente depois de ordenar a Cabral a tarefa de espalhar o boato de uma invasão subversiva de comunistas na propriedade de Teodoro é que o advogado dirige-se, juntamente com outras autoridades, à Estância Velha. Sua chegada já provoca grande agitação em Teodoro que, ao ver aproximarem-se dois automóveis e homens com armas em punho, julga tratar-se do grupo comunista que, conforme havia previsto, finalmente resolvera atacá-lo. O pavor do estancieiro é evidente. Apesar de estar sob proteção do subprefeito Lobo, Teodoro entra em pânico: “São os comunistas, Lobo, são eles!”. (p.159)

Após o desembarque das autoridades é desfeito o engano. O Dr. Serafim, já comodamente instalado nas dependências daquela propriedade, resolve executar seu plano e evidencia o motivo real da estratégia que se encarregara de armar. Depois de efetuar elogios desmesurados ao coronel e interrogar-se “se o bichão já estaria maduro para a facada” (p.162), o advogado pede ao estancieiro a pretendida

contribuição para a manutenção de sua candidatura e, em última instância, do seu partido. Serafim, porém, não deixa de reafirmar a Teodoro o fato de que havia assumido a candidatura a deputado somente em benefício do partido, já que não poderia “recusar-se a ser chamado para prestar mais esse serviço ao Partido e ao Estado, embora com sacrifício de seus interesses”. (p.165)

Teodoro, apesar de experimentar uma “sensação incômoda de estar bancando o trouxa” (p.166), compreende que “não adiantava espernear, o melhor seria entregar o pescoço à faca de uma vez”. (p.165) Assim, durante a longa conversa que mantém com o fazendeiro, Serafim não mede esforços para enganá-lo e, ao assumir uma postura de político respeitoso que, fundamentalmente, prima pelos bons costumes, pela decência da família e da religião, consegue, além de arrancar muito dinheiro do coronel, fazer com que Teodoro proporcione um saboroso piquenique às demais autoridades.

Antes, porém, do término de toda essa “farra”, numa exibição de sua eficiência como autoridade, o delegado resolve tomar providências para que fossem efetuadas prisões no local. Deslumbrado com a oportunidade tão esperada de, finalmente, vir a ter a cadeia repleta, Alarico parece não se preocupar com o fato de vir a cometer arbitrariedades. Pelo contrário, julga que resta aproveitar a oportunidade que surgira, já que “demais, que conseqüências teriam seus atropelos, se tinha as costas quentes pelo Dr. Serafim?” (p.150) Assim, pensando em como faria “aquilo produzir em seu benefício” o delegado já redige, mentalmente, o telegrama que enviaria ao chefe de polícia, notificação que certamente lhe renderia a transferência para uma cidade melhor.

Como as ordens, naquele momento, eram efetuadas conforme a hierarquia das autoridades que ali se achavam presentes, depois das decisões do Dr. Serafim, as determinações eram dadas pelo delegado. Dessa forma, Dr. Alarico vale-se de sua autoridade sobre Lobo, o

subprefeito, e ordena ao último que fizesse uma busca a Ricardo, considerado provável chefe do bando comunista. Com o propósito de não desperdiçar a oportunidade de prendê-lo e, conseqüentemente, talvez ser promovido, o delegado afirma ao subprefeito que caso não encontrasse o infrator, trouxesse a família em seu lugar.

O subprefeito, que naturalmente exerce um cargo político de referência na comunidade, é apresentado com uma denominação bastante sugestiva: Lobo. A aproximação com o animal carnívoro selvagem, no tocante às atitudes, é explícita, já que é um homem de maus instintos, cuja presença não são associadas boas notícias. Figura retaca, “de bigodes puxados para os lados, meio caídos, e de óculos pretos, parecendo mais redondos do que eram realmente (...) (p.67), Lobo impunha medo a quem dele se aproximasse. Na opinião de “seu” Osório, por exemplo, era possível identificar a chegada do subprefeito, já que “espalhava no ar a catinga de urubu”. (p.39)

Temido por todos os trabalhadores, devido ao grande número de atrocidades já cometidas, inclusive com a comparsa de fazendeiros, Lobo procura tirar vantagens de toda e qualquer situação que lhe fosse apresentada. Teodoro, apesar de se utilizar muitas vezes dos “serviços” do subprefeito, atribui-lhe um juízo negativo, ao considerá-lo “um desses manhosos, pra não dizer logo sem-vergonhas, que sempre estão do lado do governo, em qualquer circunstância”. (p.62) O coronel acredita, porém, que para o intuito que o ajustava “servia bem”.

Na ocasião da busca a Ricardo, entretanto, ocorre uma mudança no comportamento habitual de Lobo, já que o subprefeito esconde “as garras e as presas do Lobo verdadeiro, o das épocas de (...) mortes abafadas” (p.167) e, contrariado, “rosnando bobagens como um cão fila decrépito” (p.159), cogita em desobedecer à ordem do delegado. A personagem, na verdade, acaba por destoar a alcunha que é atribuída, na medida em que tenciona demonstrar um comportamento “caduco” para

um lobo, qual seja, o de não se apropriar avidamente de sua caça, “cair-lhe em cima com a crueldade aprendida nos tempos do Saturnino Leão, (...) de quem fora praça de toda a confiança”. (p.62)

Lobo evidencia, nesse sentido, um comportamento semelhante ao de um cordeiro que, ao ver-se diante dos lobos maiores, teme e recua. Ou seja, por ter um incomum surto de arrependimento pelos tantos “serviços” prestados aos fazendeiros, o subprefeito, contrariado, pensa em desistir da busca ao “comunista”: “Injustiças, ele as cometera e muitas no exercício do cargo, e também algumas judiarias, mas acontece que agora andava pensando em aposentar-se (...) Porque isso de judiar dos viventes também dá trabalho”. (p.166)

É por isso que, já no interior da casa de Janguta, “morada guenza, de beiras caídas” (p.56), Lobo experimenta “ganas de safar-se o quanto antes daquela tristeza, daquela miséria sem remédio, daquele fim de mundo”. (p.80) Vencido, porém, pelo receio de perder as regalias proporcionadas pelo cargo que ocupa enquanto subprefeito do município, resolve cumprir a incumbência superior. Assim, “farejando” estar diante de uma oportunidade que lhe renderia bons resultados, ataca a pobre família de Janguta à procura do filho comunista.

Atarantadas, Francisca e Rosa, respectivamente esposa e filha de Janguta, “apareceram como ovelhas corridas pelos cachorros”. (p.167) Ignorando o fato de que os moradores são “pobres mas sérios; sem crime nem culpa de espécie alguma” (p.78), conforme lhe atestara Francisca, Lobo, horas mais tarde, entrega “já com certo garbo, ao doutor delegado, três presos que (...) passaram a ser três prisioneiros políticos, três traidores da pátria, três agentes de Moscou: Janguta, Francisca e a filha abobada”. (p.168)

Encolhidos a um canto, sem se mover ou falar, “sumidos no pavor,” os miseráveis passam horas a fio, à espera de que as autoridades pudessem “churrasquear” para que, posteriormente, decidissem os seus

destinos: “Os soldados da Brigada, o capataz e os mensuais da estância churrasqueavam à sombra dos cinamomos gigantes, alegres e despreocupados, contando anedotas e dando grandes gaitadas”. (p.169) O coronel, por sua vez, “refazendo-se em parte do cagaço inicial” justificado primeiramente pela chegada do automóvel com as autoridades, que ele confundira com os comunistas, e, mais tarde, pela necessidade de ter de contribuir com a manutenção da candidatura de Serafim, “por vezes sentia ímpetos de dar ordens”. (p.159) Dessa forma, demonstra “um assomo de indignação contra à crueldade e o desrespeito à sua casa” (p.168), quando vê Janguta, a mulher e a filha encurralados como bichos ferozes.

Teodoro percebe, a partir do rumo que os acontecimentos tomavam, a possibilidade de ter sido alvo da esperteza de Serafim e seus comparsas. Refletindo o fato de que talvez tivessem ido à Estância Velha para outros fins que não o de protegê-lo, conforme haviam afirmado, indaga-se: teriam ido à estância “somente para escoltar os seus vinte mil cruzeiros e churrasquear?” (p.171) Compreendendo que toda aquela confusão não resolvera seu problema, uma vez que não haviam encontrado Ricardo nem investigado como havia acontecido o incêndio em sua propriedade, Teodoro sente-se profundamente esgotado, “pela primeira vez (...) sinceramente enfasiado da vida e dos homens”. (p.171)

O doutor Serafim e sua comitiva, por seu turno, também deixam a Estância Velha com uma sensação de fastio; é certo, porém, que as motivações de Teodoro e do advogado são diversas, algo que fica claro desde quando se sabe que, descansado e sonolento, “com a barriga cheia e a cabeça entorpecida, Serafim tentava adormecer” (p.171) no caminho de regresso a São João Batista.

O fato de o coronel ter sido tomado como o “bobo da corte” pelo advogado e seus cúmplices revela a “saída de cena” de Teodoro, ou seja, a destituição do respeito e da autoridade que ainda poderiam ser

associadas à sua figura. Essa situação também pode ser verificada através do seu relacionamento com os estancieiros que o cercavam. Alimentando uma espécie de amizade que somente era justificada caso seus interesses não fossem prejudicados, os vizinhos mantêm com Teodoro um relacionamento destituído de franqueza. Devido ao seu temperamento exasperado, o coronel é, inclusive, tomado como motivo de piada por parte de estancieiros como Leandro Antunes. Na opinião desse último, Teodoro é um “bronco e, na sua ausência, muitas vezes troçara de suas asnicas”. (p.95)

Em uma situação em que se encontram, Leandro, com o intuito de “se divertir à custa da fúria ansiosa do coronel” (p.96), faz comentários acerca das mudanças instaladas por Alfeu Gomes em sua estância, como o fato de os peões passarem a dormir em camas e manterem hábitos de higiene, como tomar banho antes de dormir. Teodoro, assumindo a atitude prevista pelo amigo, indigna-se e, considerando a situação inconcebível, sentencia: “Não será comunista esse Alfeu ou será só bobalhão?” (p.96)

A perplexidade do coronel diante da notícia dos melhoramentos instalados naquela propriedade provoca divertimento no vizinho que, ao acompanhar “as expressões do coronel com um olhar de picardia, achando-o cada vez mais engraçado, ia ao mesmo tempo preparando o pratinho para apresentá-lo à sua roda na próxima viagem à Capital...” (p.97) O declínio do poder e da autoridade da personagem, porém, já vem sendo configurado através da antecipação de alguns sinais.

A afronta feita por um jovem cidadão, ex-peão, a ele, um coronel, pode ser pensada como um desses indícios que aponta para as mudanças que lentamente instalavam-se na Campanha. Vencido pela fala desafiadora de Ricardo, o coronel é obrigado a reconhecer que não é suficientemente forte para conter o rumo que os acontecimentos seguiam. Através do enfrentamento feito pelo filho de um agregado, percebe-se que

o medo, cultivado pela maioria dos peões em relação a Teodoro, não se configura como uma atitude de respeito ou lealdade ao patrão, mas um sentimento que provém da tirania de um sujeito que, por manter-se no poder, é capaz de deixar os subalternos à margem de seus domínios a qualquer momento, já que moravam nas terras desse estancieiro e, portanto, têm de deixá-las quando ele bem entendesse.

A personagem, nessa medida, distancia-se do seu idealizado modelo, o coronel Januário. Este, ao invés de medo, impunha respeito aos seus empregados e, como consequência, obtinha reconhecimento pela sua dignidade com a classe trabalhadora. Teodoro faz questão de manter a autoridade. Não percebe, no entanto, que o tempo em que vive não é mais aquele ao qual pertencera seu cunhado e, principalmente, parece desconhecer as mudanças instauradas nas relações de poder do seu universo, como o fato de que ele já não é o estancieiro que outrora determinava o poder político e a tudo o que o circundava porque agora o poder havia “trocado de mãos”.

O velho coronel representa, nessa perspectiva, uma figura degradada, distante daquela dos estancieiros do tempo de Januário. Na ocasião do suposto ataque à Estância Velha, ao invés de ser invadido pelo sentimento de luta em defesa de sua propriedade, Teodoro sente o pavor tomar conta de seus pensamentos, tanto que “sentiu-se mal, incômodo, inseguro, acossado por um medo surdo”. (p.164) A decisão de envolver o doutor Serafim nos problemas de sua propriedade comprova a incapacidade de resolver a situação por si mesmo porque é dominado por um sentimento maior que ele próprio, o medo: “O embrulho do seu espírito era grande demais para atinar o que quer que fosse. Sentia-se impotente diante da catástrofe que ameaçava a Estância Velha”. (p.159) A perda de prestígio e a impotência de uma figura que não consegue acompanhar, muito menos deter, a marcha do novo sistema que se instaura é evidente.

Sua mudança para a cidade simboliza a desistência da luta. Apesar de lhe desagradar “sempre, viesse de onde viesse, qualquer idéia que implicasse afastar-se da fazenda” (p.94), Teodoro finalmente compreende que o curso das transformações e o abandono do campo são inevitáveis, já que se sente desenraizado, encurralado no mesmo universo em que sempre vivera tão à vontade, mas que agora não mais permite sua autoridade. É justamente por tentar manter um universo que não mais existe, ou seja, o do estancieiro que, por ser dono do latifúndio, é também o dono das forças políticas e do que o circunda é que o coronel é degradado ao longo da narrativa. A personagem assume o contraponto daquele gaúcho aventureiro, audacioso, destemido, uma vez que seu comportamento, diante de algo que desconhece, como o comunismo, ao invés de enfrentamento, é de recuo, de medo, até mesmo pavor. Amedrontado, toma atitudes que acabam por ridicularizá-lo.

O fato de ter sido vítima da dominação de uma cultura urbana, representada na narrativa por segmentos como advogado, delegado e políticos, pessoas que tentam obter vantagens a qualquer preço, simboliza a fragilidade da personagem. Teodoro representa o presente do gaúcho, uma realidade desfavorecida porque marcada pela ruptura de uma situação na qual “mandava quem podia”.

Esse tempo, na narrativa, está sugerido pela referência ao coronel Januário. Trata-se do mundo que ficou ultrapassado e obscurecido pela chegada de transformações que acabaram desestabilizando uma de suas figuras mais importantes, os coronéis. Januário assume a representação heróica daquele gaúcho dono de seus domínios, que exercia influência nas decisões políticas porque foi parte de uma realidade que permitiu essa justificativa de ser.

3.2 Teodoro e Almerinda: visões antagônicas

Almerinda, esposa do coronel Teodoro, é uma personagem que, de certa forma, vem intensificar a sátira a outro poder estabelecido: a Igreja. Sem voz nem atitude, Almerinda sustenta uma existência confinada ao cumprimento dos deveres de boa esposa e às evocações religiosas. Com a morte do irmão, coronel Januário, a senhora torna-se herdeira da Estância Velha, posição que, entretanto, não interfere em sua maneira de ser, já que se mantém uma figura obscura na estância; prefere, depois de casada, não se envolver na administração do patrimônio e muito menos nos negócios do marido.

Sem demonstrar desejo pelo poder ou pela ambição, a personagem costuma concentrar sua atenção na rotina doméstica: “Encolhida e miudinha, de óculos e crochê nas mãos, trabalhava com paciência infinita na feitura duma colcha destinada à neta preferida”. (p.48) Conhecedora das manias de Teodoro, Almerinda jamais o contraria; faz todo o possível para agradar ao marido e é capaz de identificar, pelos seus mínimos gestos, quando se encontra aborrecido. Nessas ocasiões, não se atreve a perturbá-lo, ao contrário, “estremecia. De boca entreaberta, parecia um miserável passarinho deplumado na porta do ninho, enfrentando o abismo”. (p.48)

Diante da fúria de Teodoro, despertada pela notícia da invasão do grupo comunista em Porto Alegre, bem como pela possível ameaça à sua fortuna, Almerinda mantém-se imóvel, sem emitir uma só palavra. Preocupada em não alardear mais a braveza do coronel, “(...) foi mexendo-se lentamente, erguendo-se devagar, enrolando-se mais no xale, e deslizou para o interior da casa, assustada e trêmula, imaginando desgraças, o marido envolvido em questões (...)”. (p.50)

As personagens Almerinda e Teodoro representam uma antítese. Almerinda, muito religiosa (até mesmo no nome, a alma é sugerida) é clemente a Deus através do culto exagerado a Ele e a outros santos, aos quais oferece sua humilde devoção. Teodoro, completamente incrédulo. Pode-se afirmar que é a partir das investidas e rogos da esposa a Deus que é possível perceber a aversão do coronel à Igreja. Almerinda, a cada dificuldade, pede ajuda aos céus, convencida que é do poder divino. Na sua opinião, as tantas dificuldades que se apresentam na vida do marido funcionam como castigo, por ele adotar um comportamento herege. É por isso que, apesar das “rezingadas” de Teodoro, incansável, a esposa “acrescentava mais um Padre-Nosso à feira das jaculatórias e ladainhas (...). Aquele Padre-Nosso (...) levava endereço certo, destinava-se a interceder junto ao Criador, às vezes por intermédio da Virgem sua Mãe, pela salvação da alma do marido (...)”. (p.114)

Para Teodoro, porém, as rezas da esposa são, decididamente, perda de tempo. Além disso, a fé de Almerinda, considerada por ele um exagero, é motivo para que se irritasse. Essa situação é confirmada quando, diante do incêndio que devora seus campos, o coronel, desatinado, ataca ao Criador: “(...) Esse velho filho duma puta que não cuida dos interesses dos homens de bem...” (p.116) A linguagem da personagem, marcada por grosserias e injúrias, é impregnada de elementos denominados por Bakhtin como de caráter profano. Ao emitir suas imprecações, Teodoro desestabiliza o universo sagrado, passando a considerar Deus um “filho de uma puta”.

A aversão do estancieiro à religião, na verdade, pode ser depreendida em vários outros momentos da narrativa. É o caso, por exemplo, da ocasião em que Teodoro emite sua opinião em relação ao caráter de Lobo, afirmando ser o subprefeito alguém sem escrúpulos, “um sem-vergonha” que, por sempre estar do mesmo lado político do governo, “era como padre”. (p.62) Através desse juízo, o coronel sinaliza o ataque

a uma figura representativa do universo religioso, aos padres, inferindo que, ao invés de concentrarem preocupações em seus deveres, o que fazem é buscar estratégias a fim de permanecerem no poder. Uma tentativa de angariar meios para isso, de acordo com seu julgamento, é permanecerem ao lado do governo.

O respeito à hierarquia religiosa, nesse sentido, aparece burlado, uma vez que o padre não assume a representação de alguém “superior”, que obtém o respeito das demais pessoas porque é portador e enunciador da palavra divina, conforme prega a sentença sagrada. Ao contrário, pois ao ser considerado um “sem-vergonha”, tal convenção é virada ao avesso, já que a idéia é a de que os padres passam a agir visando aos interesses pessoais, em detrimento do coletivo, conforme praticam alguns representantes do governo.

A difusão de impropérios emitidos por Teodoro à Igreja e a seus representantes também atinge Almerinda que, a essas alturas, já se dirige ao interior da casa, rezando baixinho, sem cessar, à Nossa Senhora. O coronel, indignado, explode sua raiva na esposa, devido à sua beatice: “De novo? Que Virgem Nossa Senhora nada! De que adiantaram as tuas rezas, estás vendo? Virgem Nossa Senhora! Qual santos, qual nada! O diabo que os carregue! (...). (p.117) A injúria de Teodoro alcança, aqui, um grau mais elevado, já que além de desacreditar em Deus e em Nossa Senhora, os transpõe para o mesmo plano do diabo. Novamente, a personagem contraria e desestabiliza uma noção de harmonia ao colocar Deus, que simboliza o bem, no mesmo âmbito do diabo, figura considerada pela religião como símbolo da maldade.

Dona Almerinda, embora atônita com a reação impetuosa do marido, compreende que aquela desventura ocorrida com a família, ou seja, os campos em chamas, nada mais significa do que um castigo de Deus: “Para sua crença religiosa (...) esses infortúnios não possuíam outro significado senão o de um castigo de Deus pelas blasfêmias de

Teodoro”. (p.120) Assim, sem coragem de enfrentar o marido herege, não encontra outra alternativa senão a de tapar os ouvidos e prostrar-se diante do oratório, como se pedisse desculpas ao Senhor: “(...) de joelhos, aos pés de Santa Catarina, murmurava orações, com a maior humildade, o queixo trêmulo, nas mãos uma tremura de febre, as pernas numa frouxidão de desmaio, o coração a pular, desvairado”. (p.117)

A profanação às doutrina sagrada acontece, novamente, através da enfática afirmação de Teodoro de que se considera um defensor de princípios relativos à família, à pátria, à propriedade, mas que, no tocante à religião, “não. Com os padres não queria conversa”. (p.166) Interessante ressaltar que a figura do padre e, em última instância, a representação do universo religioso, no romance, são marcados por impropérios. A linguagem, quando se refere a tal universo, aparece impregnada por elementos definidos por Bakhtin como de “baixo corporal”.

A suposição pode ser confirmada na ocasião em que o narrador refere-se ao comportamento demonstrado pelo vigário Inácio. Despertado pela notícia da possível invasão comunista e desesperado com a lembrança dos horrores que poderiam ser cometidos por esse grupo desordeiro, como “morticínios iminentes, cabeças de padres enfiadas em taquaras, igrejas transformadas em estrebarias, virgens violadas” (p.137), o reverendo mantém-se “suando frio, com o coração a dar pancadas desesperadas e o rabo murchinho metido entre as pernas”. (p.138)

As referências feitas ao padre não são marcadas por elementos positivos. Embora, a princípio, seja considerada uma personagem nem um pouco incomum, já que é descrita pelo narrador como um sujeito alto e magro, há, contudo, traços que a singularizam: além de possuir “dentes amarelos”, tem “começo de piorréia”. (p.138) Sua figura é rebaixada porque é apresentada como a de alguém pouco preocupado com a higiene.

O padre, então, desce do pedestal que o enaltecia enquanto elemento pertencente ao sagrado, e passa a ser um indivíduo não afeito à limpeza, com dentes tão sujos a ponto de desenvolver piorrêia. O “Príncipe da Igreja”, o Senhor Bispo, também é uma personagem rebaixada. É apresentado como “um homem cinqüentão, musculoso e barbudo”. (p.175), características que se adequariam a qualquer homem; O que o diferencia, entretanto, deve-se ao fato de assemelhar-se a um animal, o boi, já que possui, além de um “olhar bovino”, uma “marcha lenta”. (p.176)

A ojeriza de Teodoro à religião vem reforçar a condenação aos interesses e ao poder instituídos pela Igreja. É através da profanação do coronel ao sagrado que se percebe a sátira à igreja e a seus maiores representantes. Teodoro, apesar de emocionar-se com os discursos de Serafim, fica “de pé atrás ao ouvir a palavra ‘religião’. Ora, já se viu? Em que mundo estava? Ele, defendendo padres! Era só o que faltava!” (p.162) A partir das atitudes de repúdio do coronel em relação aos padres, evidencia-se o descrédito à instituição religiosa e a ridicularização de seus dirigentes: “Tu pensas que eu vou me deixar enganar por essas balelas de padre?” (p.155) O autor, porém, não deixa de reforçar a crítica à classe política que, apesar de assumir a antipatia pelos padres, em momentos em que receia a perda de poder, alia-se a eles.

3.3 Serafim: a ridicularização de uma autoridade

Só os iguais riem entre si. Se as pessoas inferiores forem autorizadas a rir diante de seus superiores ou se não puderem refrear o riso, pode-se dizer adeus a todos os respeitos devidos à hierarquia.

A. Herzen

O doutor Serafim, advogado de São João Batista e líder político representante do partido de situação, é uma figura caricata na narrativa. Apesar de ostentar um cargo elevado e respeitável, Serafim revela-se uma figura cômica. No caso dessa personagem, o motivo do escárnio está, primeiramente, relacionado ao seu aspecto físico: ainda que portasse uma estatura considerada baixa, apenas um metro e sessenta e cinco, o doutor Serafim “gostava de tudo bem grande, amplo, abundante, sobrando, e ninguém tinha nada com isso, a casa era dele, o dinheiro também!” (p.126)

Fazendo uso das idéias de Propp⁶¹, pode-se afirmar que rimos quando em nossa consciência os princípios positivos do homem são obscurecidos pela descoberta de “defeitos” que se encontravam até então imperceptíveis. Nesse sentido, com relação a Serafim, o riso surge através da repentina percepção de que existe uma contradição entre a estatura baixa do advogado, a qual sustenta uma medida quase irrisória se comparada ao padrão da estatura masculina, e a pretensão por grandeza alimentada pela personagem.

A preferência do doutor pela abundância pode ser exemplificada através da escolha de alguns objetos pessoais, como é o caso da banheira: é, pois, mergulhado em uma enorme banheira verde, com dois metros de comprimento, que o “doutor fartura”, como era chamado pelos opositoristas políticos, podia relaxar depois de um dia exaustivo.

Na referida passagem, a comicidade ligada à personagem está suscitada pelo exagero, ou seja, levando-se em consideração a estatura baixa do advogado, torna-se ridícula sua imersão em uma banheira com dois metros de comprimento. Nessa perspectiva, ao mesmo tempo em que achamos o episódio cômico, nos é revelado um “desvio” de ordem física na personagem, desvio que, por contrariar nossas percepções de harmonia, fornece subsídios para que a consideremos ridícula.

⁶¹ PROPP, Vladimir. Op. cit.

Segundo Propp, “um campo especial de escárnio é constituído pelo carácter do homem, pela sua vida moral, pelos seus objetivos”.⁶² Na narrativa em estudo, o cuidado rotineiro com a higiene, por exemplo, é prática executada de maneira desmesurada pelo doutor Serafim. A cada saída do banho, cuidadosamente, “deita um pouco bastante água de Lavanda nas mãos muito pulcras, pequenas e gordas, esfrega as palmas e (..) pentea os cabelos prateados, vendo-se de corpo inteiro e nu no enorme espelho” .(p.126)

Na referida passagem, o motivo da ridicularização sofrida pela personagem está diretamente relacionado ao fato de que a atenção e os cuidados com o corpo, que chegam a ser executados quase como um ritual, não se investem de uma forma natural, mas exprimem uma intenção implícita: Serafim preocupa-se tanto em manter-se com o corpo limpo porque deseja encontrar-se com Lolita, sua amante. A zombaria dirigida a Serafim está, portanto, relacionada ao seu carácter, ou seja, embora faça questão de efetuar a limpeza do corpo, apresenta desvios em relação a um comportamento moral aceitável.

A contradição que pode ser registrada, portanto, é a que se refere aos aspectos interior e exterior da personagem. Serafim desdobra-se em cuidados a fim de manter uma boa aparência, mas, interiormente, procede de uma forma que contradiz a imagem que constrói externamente. Enganando a esposa com Lolita, “sua mais recente conquista”, o advogado revela-se um mestre na técnica da esperteza, de forma que consegue ludibriar Alcina, fazendo com que pense que suas ausências são necessárias em função dos muitos deveres cívicos a serem atendidos.

Assim, adotando um tom solene e fazendo questão de exaltar seus “compromissos patrióticos”, Serafim pratica sua rotineira “voltinha cívica”, que o conduz, todas as noites, ao “ninho” de Lolita. Envergando orgulho

⁶² Op. cit. p. 29.

pelo seu atilamento, o doutor comemora, já longe de tudo que o pudesse perturbar, afinal, “ia poder consagrar uma noite inteirinha à sua adorada Lolita! A sua fogaosa Lolita! E consagrá-la sem medo, sem receios de espécie alguma, pois, àquelas tardias horas, já todos saberiam que se encontrava numa tremenda tarefa, cumprindo lealmente os seus deveres de chefe, de patriota, na linha de frente, como convém aos heróis”. (p.137)

A ridicularização dessa personagem alcança, novamente, um grau maior no que se refere ao “plano moral”. Apesar de sustentar a aparência de um político respeitoso, correto, fiel aos princípios da família, Serafim mantém, como parte de seus “compromissos patrióticos”, uma amante. A imagem do advogado torna-se visivelmente ridícula quando se considera o relacionamento com essa última, já que, para Lolita, o doutor não representa uma figura pública, a de advogado de São João Batista, mas é seu “porquinho branco”, seu “velhinho bobo”. Dessa forma, quando em companhia da amante, ele deixa de exercer a autoridade enquanto advogado e passa a ser um velho bobo que realiza todos os caprichos da amante: “Não, meu velhinho cachorro, não é a casinha [que prometeste] é o chequezinho para o passeio a Buenos Aires”. (p.149)

O rebaixamento sofrido pela personagem também acontece através do recurso da zoomorfização. A comparação com um animal, “um porquinho branco”, pode ser entendida como uma alusão ao espírito e ao caráter escusos do advogado Serafim. Interessante observar, a propósito, no universo de personagens que circulam no romance, o comportamento por elas assumido, na medida em que se apresentam, quase que invariavelmente, comparadas a animais. É o caso, por exemplo, do subprefeito Lobo, que exhibe “garras e presas de um lobo verdadeiro” (p.167), de Teodoro que, uma vez raivoso, assemelha-se a um lagarto furioso; de tubarões como Leandro Antunes e Teodoro que, devido a voracidade capitalista, expulsam a classe inferiorizada economicamente

do campo, e do ajudante do delegado, um sujeito tão pacífico que “tinha cara de jacaré”. (p.150) Tanto no caso do doutor Serafim, quanto no que toca às personagens mencionadas, a correspondência ou referência a animais vem, em última instância, corroborar o desacordo com a postura assumida por determinadas personagens.

O envolvimento de “dona” Alcina e de outras senhoras com a arrumação da casa e com os preparativos para a chegada do Bispo, uma vez que coubera ao casal Alcina e Serafim recepcionar ao “representante divino”, que viria a cidade pela primeira vez, provoca irritação no anfitrião. Ao concentrar os pensamentos em Lolita, Serafim desconserta-se: “lutava com uma comichão erótica que lhe tumultuava o íntimo, suportando mal a presença daquelas velhotas”. (p.137)

A linguagem, aqui empregada de forma grosseira para evidenciar o ocorrido com a personagem, assinala também seu rebaixamento, já que o doutor, ao manifestar funções fisiológicas que se revelam involuntárias e fogem ao seu controle, é ridicularizado diante da esposa e das outras senhoras, principalmente de dona Gertrudes, “uma das terríveis paroquianas do Padre Inácio que não ignorava o caso Lolita”. (p.136)

Usando da “habilidade” que lhe é natural e contando com a ajuda de Cabral, o fiel ajudante alcoólatra a quem segredava suas aventuras com Lolita, Serafim idealiza planos de disseminar o boato de uma invasão comunista na Estância Velha. A personagem experimenta, nesse momento, uma sensação de segurança. A rigor, “era nesses instantes de elaboração das intrigas políticas que se sentia na plenitude de sua competência”. (p.132) Com seus planos realizados, ou seja, depois de fazer “uma salada bem temperada de Bispo, comunismo, religião, pátria, partido...” (p.133), o doutor é aclamado herói pelo povo de São João Batista em praça pública.

A personagem, no entanto, é novamente rebaixada ao tentar investir-se, diante do povo, de uma dignidade que não possui. Na ocasião

em que é aclamado “herói combatente da revolução comunista” e prepara-se para discursar, Serafim não pensa em outra coisa senão em fitar a multidão à procura da amante: “Lolita, gordota, rechonchuda, as ancas roliças numa vibração de flor de tremedal, o ‘buxinho querido’ sorria para o seu ‘velhinho bobo’. (p.178) A atitude do advogado, mais uma vez, não condiz com o acalentado discurso de que é um defensor da decência e da honra da família, tanto que muito “a custo desprende o olhar das feições ardentes que o magnetizavam e o dirigiu, primeiro ao Senhor Bispo, depois, à esposa, que ocupava o lado do coração”. (p.178)

Sem dirigir a atenção à presença de Alcina, muito menos perceber detalhes relativos à ornamentação da mobília de sua casa, Serafim é novamente desmascarado quando, na tentativa de demonstrar às senhoras religiosas seu interesse pela perfeição dos retoques do aposento destinado ao bispo, elogia a beleza do crucifixo que ali se encontra, não reconhecendo o objeto que há anos estivera dependurado em seu quarto, acima de sua cama. Atônita, sua mulher procura, desesperadamente, fazê-lo recordar do crucifixo, já que não gostaria que as amigas tivessem motivos para tecer comentários sobre a “distração” do marido. As visitantes, porém, “que sabiam das conversas que circulavam na cidade, entreolharam-se fruindo a volúpia do pequeno escândalo e sentindo que passara entre elas uma sombra de pecado”. (p.137)

Através da ridicularização dessa personagem, Cyro Martins imprime seu ataque aos vícios das “maiores pessoas” que, como o doutor Serafim, aproveitam-se da autoridade que exercem para omitir atitudes dissimuladas e falcatruas. Como acontece em toda “denúncia rigorosa”, a qual “é seguida pelo leitor com uma espécie de prazer que raia logo num sorriso”⁶³, pode-se acompanhar o desmascaramento de uma autoridade através da comicidade que ela suscita. Ao desnudar as dissimulações de Serafim, trazendo à tona, através de suas ações, o que se encontra

⁶³ FRYE, Northrop. Op. cit. p. 220.

encoberto por uma realidade social, o autor vale-se do riso do leitor para mostrar o quão ridícula a personagem é. Tal recurso, portanto, configura-se como um instrumento eficaz para condenar determinadas atitudes.

3.4 Povo, autoridades, confusão: imagens do carnaval em Estrada Nova

É Mikhail Bakhtin⁶⁴ quem observa a transposição do espírito das festividades carnavalescas para a arte e introduz o conceito de carnavalização na literatura. O autor assegura que as celebrações carnavalescas e seus ritos foram de grande evidência na vida das povoações da Idade Média e que esses espetáculos, organizados à maneira cômica, apresentavam uma diferença em relação às cerimônias oficiais sérias – tanto as da igreja como as do Estado Feudal.

Isso porque, ao contrário das festas “oficiais”, o carnaval é definido como uma espécie de liberação temporária da verdade dominante, a subversão do regime vigente. Marcando uma interrupção provisória no sistema oficial, com sua excepcional hierarquização feudal entre os indivíduos, no carnaval “por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica”⁶⁵. O princípio carnavalesco caracteriza, em última instância, uma forma de “contato livre e familiar” entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana.

Essa possibilidade de aproximação constitui, segundo Bakhtin, a parte essencial da visão carnavalesca do mundo, já que o indivíduo,

⁶⁴ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

⁶⁵ Op. cit. p. 77.

liberado das relações hierárquicas que presidem sua existência, parece estar dotado de uma “segunda vida” que, por seu turno, lhe permite estabelecer novas relações com seus semelhantes. Ou seja, os espetáculos e ritos, ao oferecerem essa visão totalmente diferente do mundo, dos homens e de suas relações humanas, constroem, ao lado do mundo oficial, um “segundo mundo” e uma “segunda vida” aos quais os homens da Idade Média pertenciam e viviam em ocasiões determinadas.

Como ainda observa o autor, o universo carnavalesco configura-se como um “mundo às avessas”, já que é marcado pela união de contrários ou “alianças desiguais” que reúnem o sagrado e o profano, o sublime e o grotesco, o elogio e a injúria em uma mesma ordem. Vale notar que na amplitude desse universo é permitida a explosão de tudo o que é normalmente reprimido no homem.

A coincidência dessas imagens opostas é que provoca o riso carnavalesco, caracterizado, antes de tudo, por um caráter festivo e ambivalente. Elementos apontados por Mikhail Bakhtin como essenciais à carnavalização literária, como o rebaixamento, a ridicularização e a desordem podem ser identificados no romance em estudo, especialmente na passagem em que a população de São João Batista encontra-se reunida a fim de comemorar a “revolução comunista”. Tal acontecimento fornece material para que o autor possa descortinar e criticar uma realidade: a atuação da classe emergente que, para chegar ao poder, ludibria o povo, fazendo de sua ingenuidade o alvo de suas manobras.

A disseminação do boato de que grupos comunistas estariam mobilizados a fim de invadir a Estância Velha, golpe que é arquitetado pelo Dr. Serafim, resulta profícuo e é difundido entre os moradores, assumindo proporções maiores do que realmente possuía. A aflição da população, justificada pelo fato de que desconhecia o rumo que os acontecimentos tomariam, é tanta que, na noite da suposta “revolução”, “alguns não dormiram (...) em São João Batista. Seu Abílio, Seu

Cezimbra, Dona Benta, para enumerar apenas uns poucos, passaram em claro, uns se revirando na cama, outros espiando pelas vidraças, todos apreensivos”. (p.151)

Ao perceber que “era conveniente não desmanchar a entusiástica atmosfera fortuitamente criada em torno de sua pessoa, alviseiro presságio eleitoral” (p.173), Serafim vale-se da esperteza e põe-se a caminho da Estância Velha, alvo da atuação dos “criminosos”. O advogado cumpre as expectativas do povo que, alvoroçado com o fato de ele arriscar a vida, “admira-lhe a coragem e o sangue frio, diante do perigo de uma revolução sangrenta” (p.137), e o aclama herói.

Reunidos à espera do herói que vencera a “revolução” e que saíra, felizmente, ileso da Estância Velha, onde supostamente travara verdadeira luta com os comunistas, a população, ansiosa, aguarda a chegada do Dr. Serafim: “Muitos corriam, num afã de chegar primeiro. (...) Sacudidas nervosas de braços estendidos e vozes esganiçadas indicavam desusada exaltação de ânimos. E logo os vivas irromperam, centralizando as aclamações em torno do Dr. Serafim”. (p.172)

Esse alvoroço das pessoas pode ser identificado com a alegria e o riso provenientes da festa popular, na perspectiva já apontada por Bakhtin, ou seja, o riso, decorrente da alegria desenfreada do povo pela comemoração, torna-se uma manifestação geral, atingindo a todos que se encontram na praça reunidos pelo mesmo fim: aclamar a julgada atuação heróica do advogado.

Nesse mesmo dia, além da coroação concedida a Serafim, os moradores de São João Batista esperam a chegada do Bispo, que viria à cidade pela primeira vez. Dessa forma, reunidos em um espírito de dupla expectativa, formam uma multidão tão numerosa que: “Afora (...) os doentes graves, acamados, todo o resto da população fora para a rua recepcionar o Bispo e a revolução, muito mais esta do que aquele”. (p.174) Instauram-se, como é próprio das festas e exposições públicas,

grande alvoroço, correria, gritos, vozes esganiçadas, enfim, uma exaltação de ânimos considerados fora do comum em outras situações distantes dos encontros de praça pública.

Manifesta-se, nesse sentido, um comportamento peculiar que escapa àquela rotina que preenchia a vida do povo. A semelhança com o ambiente da festa popular carnavalesca, aqui, aparece justificado, uma vez que, de acordo com Bakhtin, nesse tipo de festa “é muito importante que não tenha começado à maneira séria, por ordem ou autorização, mas a partir de um simples sinal, que marca o início do júbilo e das extravagâncias”.⁶⁶

A multidão, toda aglomerada, forma “(...) uma massa composta por vários segmentos da sociedade, já que ali se reúnem “fazendeiros, comerciantes, funcionários, doutores, militares, paisanos, beatas, mendigos, marginais, (...)”. (p.175) Percebe-se, nesse clima de comemoração, a suspensão das rotineiras hierarquias ou da classificação dos manifestantes em pertencentes a posições inferiores ou superiores da escala social. Essa massa de pessoas que abarrota as ruas forma um “todo popular” que por ser, naquele momento, contrário às normas de estruturação social, econômica ou política existentes, “organiza-se” à sua maneira.

Envolvidos por essa idéia de dissolução das posições estabelecidas pela sociedade, os manifestantes vivem o momento de comemoração como propriedade de todos: “Aquela massa se atropelava, no meio das pedras soltas da rua esburacada, impelida pela necessidade de se divertir”. (p.175) Exatamente como acontece no “ritual sem donos” da festa carnavalesca, não há um dono da festa, pois ela é do povo.

É, portanto, ao experimentarem “novas avenidas de relacionamento social que, quotidianamente jazem adormecidas ou são

⁶⁶ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. p. 215.

consideradas como utopias”,⁶⁷ que as pessoas ali reunidas vivem um sentimento próprio ao ambiente daquela festa popular. Envolvidos pela mesma excitação, pobres e ricos, letrados e ignorantes encontram-se misturados em uma única multidão.

Esses indivíduos, porém, são impelidos às ruas por um motivo que talvez considerassem maior do que a recepção a figuras públicas, como o Bispo e o Doutor Serafim, já que, antes de tudo, desejavam livrar-se “do tédio das suas vidas vazias”. (p.175) É possível relacionar esse desejo à questão da “ausência de sentido para a vida”, mencionada por Bakhtin, na medida em que os manifestantes parecem descobrir-se como pessoas que vivem duas vidas: uma, mais retraída, rege o comportamento cotidiano e procura fazer com que cada indivíduo siga as regras morais determinadas pela sociedade em que vive; a outra, mais liberal, é a vida que aflora durante os festejos carnavalescos. Nessa última, registram-se mudanças no comportamento habitual do indivíduo, já que, durante o carnaval, aquela pessoa que é séria e pouco afeita a brincadeiras parece ser substituída por outra que é capaz de simular as emoções julgadas mais proibidas e mais vergonhosas. É, portanto, no ambiente dessa festa popular, livre de regras e rotinas, que é permitido a cada indivíduo mostrar-se tão louco quanto quiser ser.

A desordem, outra característica presente no universo carnavalesco, é recorrente na manifestação proferida pelo povo em **Estrada nova**. Tal aspecto é recordado por Roberto Damatta, ao afirmar que “o carnaval é uma festa especial e também uma trapalhada, uma confusão, uma bagunça”.⁶⁸ No romance em questão, percebe-se a aludida confusão no momento em que, em uma mistura indisciplinada, a multidão avança sobre “a banda do regimento [que], puxa[ndo] o cortejo,

⁶⁷ DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990, p. 71.

⁶⁸ DAMATTA, Roberto. Op. cit. p. 127.

atrapalha-se no compasso, empurrada pela pressa dos manifestantes que se acotovelavam (...)" (p.175)

Tudo se transforma em uma grande algazarra, de forma que muitos dos manifestantes que ali se encontram desconhecem o porquê de toda aquela orgia. Com os rostos desfigurados pelo entusiasmo, o que lhes interessa, sobretudo, é a diversão, de modo que, se "interrogados, um por um, ninguém saberia explicar o porquê daquela afobação, e daquele entusiasmo no auge, salvo alguma invenção de última hora (...)". (p.175)

A penetração da massa atrapalhada de personagens na rua, sem destino certo, assemelha-se novamente ao carnaval, já que "nele, não importa muito aonde se quer chegar e o modo como se chega, mas simplesmente caminhar sem rumo e sem direção".⁶⁹ O próprio "herói" da festa, Dr. Serafim, não tem o domínio dos acontecimentos. Estampando certa perplexidade na fisionomia, reconhece que "preparara a farsa, mas esta levantou vôo e escapou de seu domínio". (p.172)

O quadro carnavalesco assume feições ainda mais nítidas quando o senhor Bispo e o Dr. Serafim são aclamados e postos no mesmo patamar. Estabelece-se, assim, a coexistência dos opostos sagrado e profano em um mesmo ambiente: "(...) sob o mesmo pálido sagrado, tão perto ia o advogado e o Príncipe da Igreja". (p.175) Da mesma forma que o Bispo e o Dr. Serafim encontram-se unidos sob a mesma "autoridade" ou sob o mesmo "pálido sagrado", a população e o advogado também adquirem o mesmo nível de importância.

Percebendo essa relação de igualdade provisória e de licenciosidade, os manifestantes, "possuídos" de exaltação cívico-religiosa, invadem o palco para discursar também. Misturadas às autoridades, figuras diversas como o "escroque" Braulinho acotovelam-se, discursam e são aplaudidas pelo aglomerado popular. Braulinho, "com dificuldade, esbaforido, a gravata torcida, o colarinho desabotoado (...),

⁶⁹ Op. cit. p. 93.

com uma mecha de cabelo caída sobre a testa suarenta” (p.177), faz seu discurso diante do olhar incrédulo dos assistentes.

A possibilidade de gozar direitos iguais às pessoas ilustres da festa, oportunidade garantida pelo ambiente carnavalesco, permite ao bêbado Braulinho, figura popular na cidade “graças às suas bebedeiras, suas badernas nos bailes do clube, suas facadas” (p.177), uma chance de aparecer. Nesse sentido, apesar de ser considerado uma figura grotesca, um baderneiro, ele é calorosamente aplaudido, compartilhando a sua alegria com o povo.

O retrato do carnaval é novamente visualizado quando, suspendendo-se provisoriamente a classificação das pessoas em autorizadas ou não para apresentar-se em público, é permitido a uma personagem “desgarrada” da sociedade não só fazer parte da festa juntamente com as pessoas “importantes”, como o doutor e o bispo, mas, principalmente, ser aclamada ao lado delas. A multidão aglomerada, os acotovelamentos e a subida de bêbados ao palco para discursar configuram, portanto, gestos carnavalescos. Os discursos, por seu turno, contribuem para criar uma atmosfera de praça pública, ambiente caracterizado, no dizer de Bakhtin, por “seu jogo livre e alegre, no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos iguais (...)”.⁷⁰

Valendo-se dessa atmosfera sem leis, o povo de São João Batista indaga ao advogado detalhes sobre a luta ocorrida com os comunistas na Estância Velha. Uma vez que inventara toda a confusão da revolução e que, portanto, nada havia para contar, o doutor limita-se a sorrir, fazendo-se de desentendido. Tal atitude, porém, provoca descontentamento na população que acredita que “se vieram até ali, a maioria a pé, a uma distância de meia légua da cidade, não foi com outro intuito senão o de beber na ‘fonte das águas’ os pormenores do acontecido”. (p.173) Dessa

⁷⁰ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. p. 138.

forma, “os mais frementes por pouco não se rebelaram contra a teimosia do doutor em não querer detalhar o que pensava”. (p.173)

A excitação dos manifestantes possibilita a ocorrência do “vocabulário da praça pública”, caracterizado por Bakhtin como “Jano de duplo rosto”. No caso do Dr. Serafim, ele foi, em um primeiro momento, aclamado; porém, quando opta por esconder do povo, que ali funciona como seu igual, os detalhes de sua façanha recebe, ao invés de elogios, injúrias do mesmo povo que o consagrou: “Na certa que ele estaria reservando os mais emocionantes lances dos acontecimentos para contá-los logo mais, (...) para a graudagem. Era sempre assim: pobre não tem vez”. (p.173)

A festa em comemoração à “revolução” termina repentinamente, ou seja, do mesmo modo como havia começado. Feitos os discursos, encerradas as orgias e a “brincadeira”, que já haviam tomado proporções exageradas, os manifestantes dispersam-se, uns lastimando “que a festa houvesse acabado tão cedo, mas levando como consolo a convicção de que valera a pena afrontar o solazo durante horas”. (p.179) Outros, entretanto, “retiravam-se melancólicos. Não entenderam quase nada do que os oradores disseram”. (p.180)

A vida, depois da festa em comemoração ao doutor Serafim e sua eficiência no “combate aos comunistas”, finalmente volta ao estado inicial. A mistura entre ricos e pobres desfaz-se e os manifestantes, retomando o antigo sistema de divisão social e de posições hierárquicas, mergulham novamente no mundo cotidiano. Isso significa dizer que depois de acabado o comício e o carnaval, novamente grandes e pequenos permanecem separados por divisas sociais muito bem delimitadas. O “pobrerio” volta às casas sem compreender os discursos. Iam “num tranco sem esperança”, porque segundo Maneco, sobre a revolução que foram ver e que talvez pudesse mudar suas vidas, “o homem não disse nada que desse pra juntá e entendê. Foi tudo um palavrório sobranter”. (p.180)

Os miseráveis compreendem, entretanto, que toda aquela algazarra nada resolvera, porque continuavam miseráveis, morando em casebres de tábua de caixão e lata de querosene. Afinal, se algo mudara, fora na vida do doutor Serafim, já que passou a exercer grande representatividade política entre o grupo de “tubarões”.

Como conseqüência da volta da vida ao “normal” e do abandono de um universo de indivíduos considerados iguais para um mundo novamente hierarquizado, somente um grupo seleto de “pessoas de representação” foi convidado para a comemoração final da revolução, que acabou em banquete na casa do “herói do dia”, o doutor Serafim.

Julgando que valera a pena a revolução, já que “só a chegada do Senhor Bispo não ia ser grande cousa” (p.184), os convidados comemoram, impertigando suas melhores vestes: “Seu” Cezimbra, “com o terno de linho branco passado a capricho” (p.181) e sua esposa, Dona Flora, “profusa no seu vestido de seda preta, e mais as suas jóias, desceram a escada de mármore com um *aplomb* de velhos marinheiros em riqueza”. (p.184) Através dessas personagens, o autor exhibe uma sociedade hipócrita, a elite política, que é capaz de fazer da alienação popular um meio para obter o que lhe convém: Serafim engana Teodoro, que por sua vez, é o responsável pela miséria na vida de Janguta. “Seu” Cezimbra manipula Abílio, seu guarda-livros, sujeito que trabalha como um burro e que, mesmo sendo mal remunerado, não questiona, acatando sempre às ordens do patrão.

Distante de preocupar-se com as conseqüências de sua mentira para pessoas humildes, o doutor Serafim exhibe-se como o maioral, o chefe político que trouxera ordem ao caos a que estava condenada a Estância Velha. Representa, em última instância, a desonestidade e a dissimulação dos poderosos, uma realidade encoberta pelo engano, pela mentira e pela trapaça. É possível entrever, enfim, um universo marcado pela derrocada de valores.

4. CYRO MARTINS: ENTRE O HISTÓRICO E O SOCIAL

4.1 Valores autênticos e degradados: uma leitura a partir de Lucien Goldmann

A vida que rege o conjunto de uma sociedade não constitui um todo homogêneo, ao contrário, compõe-se de diferentes grupos sociais em meio aos quais as relações humanas acontecem. O romance é capaz de expressar essa sociedade dividida em classes. É através dele que, “muitas vezes, para não dizer quase sempre, assinalamos a nossa existência na história”.⁷¹

Mantendo a aproximação com os demais romances constituintes da trilogia, nos quais o pólo de observação privilegiado pelo autor é o gaúcho destituído de terras e marginalizado à beira das cidades, porque expulso pelo latifundiário pecuarista, a narrativa de **Estrada nova** inicia com o suicídio do “velho” Policarpo, antigo campeiro que “desorientado com a desgraça que caíra sobre eles [ele e a família] com a violência de um pé-de-vento (...)”, (p.11) resolve enforcar-se na pensão onde vive em Porto Alegre desde que saíra da Campanha. Remanescente de uma época acabada, a personagem já não tinha nem quem o ouvisse: “Na pensão e no mundo todo, Ricardo era o único que o ouvia com atenção e respeito, como se ouvisse seu próprio pai”. (p.11) O que, porém, particulariza o romance em questão deve-se ao fato de que, nele, o autor enfatiza a derrocada do latifundiário rural, colocando-o, portanto, como vítima das mesmas transformações econômicas que atingem e expulsam o peão de seu meio.

⁷¹ DACANAL, José Hildebrando; APPEL, Carlos Jorge. **O romance de 30**. Porto Alegre: Movimento, 1983, p. 18.

Organizada, pois, para marcar um contraponto entre as visões do gaúcho pobre, do posteiro ou peão, e a do latifundiário rural, a narrativa desloca-se, ora evidenciando a vida de Janguta, sua mulher Francisca e os filhos, agregados da Estância Velha, ora mostrando a rotina dos mandos e desmandos do coronel Teodoro em sua estância.

A leitura do romance permite que se verifique, através dos destinos individuais dessas personagens, dois universos distintos: por um lado, Janguta e sua família representam os trabalhadores, classe que, por ser inferiorizada economicamente, acaba sendo expulsa do campo; por outro, o coronel Teodoro é quem assume a representação do grupo dos grandes latifundiários, segmento social que embora até então ostentasse poder na Campanha, assiste à chegada de mudanças que desestabilizam seu domínio.

A partir da derrocada tanto do coronel quanto do agregado, percebe-se o que se procura mostrar na narrativa de **Estrada nova**: ambas as classes apanham, cada uma à sua maneira, as transformações que se implantam em seu mundo. Isso significa dizer que embora “grandes” e “pequenos” sejam integrantes de classes sociais diferentes, ambos são marginalizados e, ao final, o que a vida lhes reserva é o mesmo destino de perdedores.

É possível identificar ainda a existência implícita de determinados “valores”, levantados e nomeados por Lucien Goldmann como “valores autênticos” e “valores degradados”, categorias que não deixam, em última instância, de estabelecer relações com os denominados “valores de uso” e “valores de troca”.

Desde o primeiro momento em que o coronel Teodoro é apresentado, é visível seu comportamento indiferente para com os que o cercam e o servem. É o caso, por exemplo, de sua mulher Almerinda que, diariamente reclamando de dores que possivelmente possam ser creditadas à própria idade da personagem é, para o marido, motivo de

piada: “- Este reumatismo me consome!” Em resposta, o coronel sentenciou: “É pura impressão. Não consome coisa nenhuma. Não te preocupes que eu vou primeiro que tu”. (p.20)

Essa atitude revela um valor degradado, já que Teodoro não está preocupado com a saúde de Almerinda. Para a personagem, havia coisas mais interessantes a fazer do que ficar ouvindo as lamúrias da mulher. A indiferença, contudo, não se restringe aos “achques” de Almerinda, já que a situação miserável em que se encontra Janguta e a família que, expulsos da terra arrendada, não dispõem para onde ir, não interessa ao latifundiário. Assim, é o egoísmo do coronel que prevalece. Uma vez que considera o mundo ao seu redor “tão pacífico, a natureza tão perfeita, a manhã tão limpa (...)”, Teodoro não se conforma com o fato de que “com um dia assim, havia por esse mundo gente de bofes tão azedos (...) Pra quê? Não ia tudo tão bem?” (p.46)

A personagem não percebe as mudanças que se instalavam em seu meio. Insistindo em manter um tipo de vida que remonta à época em que os coronéis detinham o poder, opta por viver na Estância Velha de acordo com as bases de um modelo feudal. Uma vez que dispõe de empregados como Anastácia e Miguel, serviçais considerados de confiança para executar suas ordens, as preocupações de Teodoro concentram-se na rotineira organização dos lucros referentes à compra e venda de leite, couro, lã e outros produtos da estância: “Voltou a se ocupar de negócios. Na véspera terminara a esquila. Quase quinze mil quilos de lã. (...) Os rebanhos atravessaram de um verão a outro sem oscilações de engorde. Fazendo um cálculo razoável (...) aquela partida iria aos seiscentos mil cruzeiros, aproximadamente”. (p.18)

Anastácia, “china velha que acompanhava o casal havia bem mais de vinte anos” (p.29) na Estância Velha e que, por isso, conhecia muito bem o seu patrão, e Miguel, o capataz de confiança do coronel, são personagens que assumem valores autênticos no romance. Ao invés de

preocuparem-se com si mesmos, o que fazem é assumir uma atitude de respeito e lealdade a Teodoro, mantendo-se sempre atentos a fim de proporcionar o bem estar ao patrão. Miguel, a cada ordem dada, não tardava a aparecer, “um tanto ofegante, porque era do seu natural esbaforir-se quando o patrão chamava”. (p.57)

Ao coronel, por sua vez, nada mais interessa do que a manutenção de sua estância. Os produtos oriundos de sua propriedade não são destinados ao uso, mas à troca. Ainda que não percebesse as mudanças que aos poucos transformavam a Campanha em um universo com base capitalista, é possível afirmar que Teodoro assume um comportamento que corresponde à lógica do lucro aplicada ao seu meio. Exemplo disso é a ocasião da venda da lã, já que ao negociá-la, decide vendê-la para quem lhe fornecer mais vantagens: “Teria feito bons negócios ou estaria se deixando lograr, por comodismo? Não seria, entretanto, mais conveniente vender diretamente para uma barraca da cidade, dessas grandes, de Bagé, ou Livramento ou Alegrete?”. (p.19)

Ao adquirir o campo da viúva Vargas, campo ocupado por Janguta e os familiares, o coronel ordena aos moradores que desocupem sua nova propriedade. Diante do fato de que não tem para onde ir, o agregado nega-se a sair. Teodoro, considerando sua causa justa, pressiona a família a desocupar a área porque ele as requer para engorde de gado:

Pois bem, quem diz que o diabo queria sair de lá? Já tolerei muito, mas agora (...) a minha paciência se esgotou. Demais, além de ser meu, comprado com meu dinheiro, preciso do campo. (...) Ele alega sempre a mesma coisa: que não sai porque não acha pra onde ir. E eu com isso? (p.69)

Novamente, é o valor de troca que é enfatizado: uma vez que a permanência de Janguta na propriedade não lhe proporcionaria um lucro significativo, o coronel vale-se de medidas que, ao contrário, retribuirão suas expectativas financeiras, ou seja, a saída do morador cederia maior

espaço ao gado, o que implica o engorde desses animais, a posterior venda e, finalmente, o acúmulo do capital. Uma vez incorporados, na Estância Velha, princípios comuns a uma sociedade capitalista, bens como a criação de gado deixam de ser encarados como valor de uso ou de consumo e, conseqüentemente, de satisfação de necessidades e passam a serem vistos como valores de troca, ou seja, como mercadorias.

Como as características daquele modo de produção infiltram-se na consciência da personagem, suas atitudes passam a serem movidas em função do dinheiro. Sobrepondo o capital a tudo, o que pode ser exemplificado através de seu sentimento de propriedade, Teodoro passa a considerar as pessoas que o cercam seres facilmente manipuláveis.

Para expulsar Janguta das terras onde mora, o coronel vale-se de seu prestígio e solicita reforços ao subprefeito Lobo, sujeito que costuma praticar esse tipo de serviço a ele e a outros tantos fazendeiros da região. Mantendo uma espécie de sociedade com “gatunos de toda ordem”, Lobo acredita resguardar-se de possíveis desentendimentos e permanecer no cargo. Na conversa com Teodoro, o subprefeito “cogitava da esperteza a empregar para arrancar do coronel, como paga do servicinho, um pouco mais do que uma novilha. Andava encalacrado, como sempre. Precisava, portanto, deixar de se fazer de tolo e fazer render o seu trabalho”. (p.77)

A personagem exemplifica, através de sua “esperteza”, mais um valor degradado, o mau caratismo. Sempre planejando obter vantagens a seu favor, não vacila nem mesmo quando Francisca, mulher de Janguta, justifica sua situação, afirmando que a família permanece nas terras de Teodoro porque não tem outra alternativa. Para o subprefeito, “isto, porém, pouco lhe importava: o que ele queria, realmente, era apoiar o coronel”. (p.78)

Devido ao pedido de aconselhamento por parte dos pais, que não sabiam que destino seguir, Ricardo, filho de Janguta, retorna à

Campanha. Ex-soldado, ex-peão, agora ocupando o cargo de contador em Porto Alegre, a personagem representa a mediação entre o superior e o inferior, já que é nem integrante da classe alta, dos fazendeiros, nem da classe miserável à qual seu pai pertence. Embora de origem rural, Ricardo simboliza o cidadão letrado que volta aos pagos e assume uma atitude contrária àquela de subserviência adotada por seu pai em relação ao coronel. Seu comportamento, diferente de todos que moram na Campanha, pode ser explicitado através do não conformismo com o fato de os fazendeiros serem os detentores do poder: “- Agora eu digo que, se não se resiste, se não se protesta, eles vão cada vez mais trepando na gente. Eu sou do acordo de resistir! Você já viu, meu pai, rico, e ainda mais fazendeiro facilitar as cousas para o pobre? De livre e espontânea vontade, nunca! Pode ser que se cagando de medo...” (p.99)

Durante a viagem de retorno a São João Batista, o rapaz reencontra antigos peões que, como sua família, não se acham em boa situação. A conversa com “seu” Fábio, “seu” Osório e a lembrança do enforcamento de Policarpo, tragédia ocorrida na pensão onde ele, Ricardo, também morava em Porto Alegre, faz com que o rapaz avalie as transformações ocorridas na Campanha e questione principalmente as relações estabelecidas entre patrão e empregado. As mudanças ocorridas no lugar são confirmadas por “seu” Osório, que sorumbático, afirma a Ricardo: “O amigo me perguntou pelas novidades de por aqui? Pois a maior delas é que por estes pagos não hay mais pobres! Não hay mais pobres porque os ricos correram com todos que havia por aqui!” (p.33)

A partir do relacionamento que Ricardo mantém com os ex-arrendatários Osório, Fábio e Policarpo, é possível depreender princípios como a solidariedade, a amizade e o companheirismo, valores autênticos que são sugeridos, por exemplo, através da fala de “seu Osório”, ao acreditar que “Pra mim, quem não se importa com os outros não presta”. (p.39)

O filho de Janguta assume a representação de uma personagem média, conforme já referimos, que tenta, através de valores autênticos como a solidariedade e a honestidade, combater um inimigo que é portador de valores que vêm de encontro aos seus. É através da tomada de decisão de ir até o coronel e dizer algumas verdades que ele provoca certo “desconforto” no proprietário da Estância Velha.

Dessa forma, Teodoro não manifesta outro sentimento senão o de raiva pelo rapaz, justificada pelo fato de Ricardo questionar e pôr em dúvida o poder de uma classe que sempre determinou qual rumo os acontecimentos deveriam seguir. Inconformado, o coronel reflete acerca da chegada de mudanças que não mais o permitiam viver como antes:

(...) Como estava mudado este mundo velho! Agora se fazia política a propósito de tudo. Coisas de que antes nem se falava, coisas que nem se sabia que existiam (...) agora estavam na ordem do dia. Não se lia um discurso político que não falasse na energia elétrica, nos ferroviários, nos mineiros e, sobretudo, na classe operária. (p.44)

A ocorrência de valores autênticos, na narrativa, raramente aparece associada ao latifundiário. Há, no entanto, algumas passagens que merecem registro. Teodoro, ao refletir sobre as mudanças que se faziam sentir na Campanha, dentre elas o êxodo de peões que, sem alternativa de vida melhor, rumavam para as cidades, acaba reconhecendo que essas pessoas haviam sido “corridas” dali pelo poder e pela ganância de estancieiros, como ele próprio, que obstinava cada vez mais acumular capital: “Desalojou famílias e famílias. Pra quê? E o pior era que ignorava a sorte desastrosa de quase todas”. (p.59) Através dessa reflexão, a personagem parece admitir sua parcela de culpa e, por isso, não deixa de sentir-se em débito com sua consciência. Apresenta-se, então, um valor autêntico, através do reconhecimento de sua ânsia exagerada pelo poder:

Todos [os estancieiros], sem sobrar um pra remédio, haviam cavado o vazio em torno de si. Era o castigo da ambição desmedida (...) Tinham corrido os agregados, o vizindário miúdo, reduzido o número de peões (sic), não se importando mesmo com a sorte dos pobres. De vez em quando um gesto bonzão. Mas isso não chegava. (p.187)

O “culto” ao retrato de seu cunhado já falecido, o coronel Januário, também pode ser pensado como um valor autêntico. Apesar de fazer questão de ocultar dos outros moradores da estância, Teodoro lamenta não ter o respeito cultivado pelos subalternos em relação ao cunhado. A simpatia e a admiração dos empregados por seu antecessor ficam evidentes no episódio em que Janguta declara: “Puxa, aquilo sim, é que era homem buenacho. Esse Teodoro não chega nem pelo peito dos pés dele”. (p.81) Ao empregar em seu discurso “esse Teodoro”, para referir-se ao coronel, Janguta expressa seu desdém, indiciando, portanto, uma visão negativa do estancieiro. No entanto, arrisca-se afirmar que através do desejo de identificar-se com o cunhado, Teodoro reconhece a importância desses valores e, por isso, quer cultuá-los, concretizando, assim, um valor autêntico.

Um acontecimento que adquire grande importância na narrativa é o encontro entre Teodoro e Ricardo. Isso porque é o momento em que o coronel passa a reavaliar o mundo que o cerca.

Sentindo-se impotente diante das alterações em seu mundo, a personagem teme, sobretudo, a passagem do tempo, já que não se imagina diante de outros princípios senão aqueles que sempre cultivou na Estância Velha, como o do latifúndio em suas mãos e do povo que o rodeava, assegurando-lhe poder. Preocupado com o fato de vir a ter de alterar seu sistema de vida, o coronel rememora a nostalgia dos “velhos tempos”, em que as condições de vida eram mais fáceis porque representavam uma orientação mais segura para os estancieiros. A consciência da perda de prestígio finalmente vem à tona: “reconhecia com

alguma mágoa que já mandara mais naquele vizindário, que a sua autoridade e a sua prepotência foram, outrora, mais temidas. Sim, já tivera muito mais gente à sua roda para lhe obedecer e servir”. (p.58)

A chegada de mudanças também adquire um caráter simbólico na obra. Um sinal que pode ser associado ao início de novos tempos na Campanha é a queda do velho umbu, árvore altaneira que sucumbe sem deixar indícios claros do modo como ocorrera, fato acontecido na mesma noite da visita de Ricardo à Estância Velha. O coronel, diante da perda da árvore que, de certa maneira, simbolizava seu poder na estância, transmitindo-lhe, a cada nascer do sol, a certeza de que seus domínios mantinham-se inviolados, constata que seu mundo desmoronava aos poucos. A árvore funcionaria, assim, como uma espécie de metáfora para evidenciar o sentimento de perda sofrido por Teodoro, de modo que, ao tombar, percebe-se o estado de espírito do coronel:

Teodoro sentiu-se abalado por uma tontura, parecendo-lhe mesmo que ia cair. Nunca em toda a existência emoção alguma conseguira efeito semelhante no seu rijo organismo. (...) o seu mundo desmoronava. De repente, tudo passara a indicar que já não seria mais o mandachuva da Estância Velha e redondezas, respeitado e temido, e a fazenda e ele e a sua gente e tudo o mais que amara iriam seguir em breve o mesmo destino da árvore centenária. (p.119)

Há outros momentos da narrativa em que a paisagem apresenta-se como elemento fundamental para manifestar um clima de tensão. É o caso, por exemplo, do ateamento involuntário do fogo por Ricardo nos campos de Teodoro. De acordo com Jean Chevalier⁷², o símbolo fogo pode significar um rito de purificação ou de passagem. Nesse sentido, é possível afirmar que o fogo que se alastra, com suas chamas “que se punham em pé, gigantes, espichadas, como para espiar o que se passava

⁷² CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

do outro lado da coxilha” (p.110), queimando as terras do coronel, simboliza a destruição do seu velho mundo, ou seja, a passagem de uma situação em que o poder sobre as coisas e pessoas é absoluto para outra em que esse domínio é questionado. O fogo, dessa maneira, reduz a cinzas um passado que era obstáculo para o progresso.

Interessante ressaltar a ocorrência de outra situação em que parece haver uma identificação entre a tensão sofrida pela personagem e a natureza. No momento da chegada das autoridades à Estância Velha, Teodoro experimenta verdadeiro estremecimento, uma vez que julga tratar-se de comunistas. Tal sentimento é vivificado pela natureza que, inquieta, compartilha a ansiedade do coronel: “os animais (...) fizeram certo rebuliço, uns assustando os outros. Alguns potros atiraram-se nas cercas, estourando cordas de arame (...) Até o zaino do coronel se espavoriu, deu pinotes, sentou, rebentou o cabresto e abalou campo fora, vendendo arreio, numa corrida pânica” (p.158) Os cachorros também exibem um comportamento incomum. Embora latassem, contrariamente ao habitual, não tiveram “coragem de se afastar muito da casa, contagiados do receio das pessoas”. (p.158)

Cyro Martins atenta, em **Estrada nova**, para transformações na vida não só daquele gaúcho pobre que, depois de estabelecer-se na Campanha e exercer o trabalho com o qual se identifica, é expulso de sua terra para ceder espaço, por exemplo, à necessidade de ampliação de áreas para criação de gado. O destino dos mais privilegiados economicamente, de grandes latifundiários como o coronel Teodoro também é alvo de mudanças, como podemos verificar através das próprias palavras do autor, quando afirma: “E não só registrei o mapa dos miseráveis da aldeia, como se chamavam na época os arredores das

cidadezinhas, mas também um grande senhor estancieiro, personagem típico, dono de mais de légua e meia”.⁷³

Ao final do romance, é visível o fato de que não é a autoridade de Teodoro que norteia os acontecimentos, ou seja, o tempo já não é aquele de “larguezas”, de mandos e desmandos dos fazendeiros. Embora dono de grandes extensões de campo, o estancieiro percebe que ele e todo seu patrimônio estão ameaçados e ele não encontra alternativa senão a de ir embora para a cidade.

É devido a essa mudança de perspectiva em sua vida que, apesar da vergonha, não consegue esconder um sentimento: “Estava com vontade de chorar. Chorar por conta da mudança, da saudade que iria sentir da sua casa, daqueles descampados, do seu umbu, dos seus cavalos (,,,) do seu prestígio perdido”. (p.190) Conscientizando-se, assim, da inviabilidade de permanecer em um meio que, transformado, tornou-se ameaçador, o coronel compreende que o sistema de vida o qual pensava representar não existe mais:

(...) parece que a campanha linda e livre de se camperear de antigamente, assim que se demudava, foi enjoando os seus Jangutas e os seus Teodoros e tocando com eles rumo à cidade. O remédio agora era agüentar na fibra aquele baita tirão (...). E irem morrer no povo, juntos, acolherados por um fadário igual-desigual, os Jangutas e os Teodoros, como peixe fora d'água, como ressaca do arroio que apodrece sem nenhum proveito em cima dos barrancos. (p.188)

Latifundiários e peões transformam-se, assim, em arquétipos do homem derrotado, do ser que não tem lugar onde permanecer porque está deslocado de seu próprio tempo e do mundo que ajudara a construir. Isso porque O Rio Grande, ao experimentar uma forma ativa de

⁷³ MARTINS, Cyro. “Nunca me considere um escritor regionalista” In: MASINA, Lea; APPEL, Myrna (orgs). **A geração de 30 no Rio Grande do Sul** - literatura e artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2000, p. 15.

capitalização, além de manter pobres e ricos forçados ao conformismo de abandonar seu espaço, provoca uma transmutação de valores. Janguta Tavares é o agregado vítima da ganância de um coronel; Teodoro, usado por e para interesses políticos. Ambas as personagens são vítimas da disputa de poder, são seres “varridos” da Campanha por uma amarga ordem econômica que, sobrepondo o capital a tudo, provoca a anulação dos valores autênticos de sua sociedade, substituindo-os por valores degradados.

4.2 Ricardo: a esperança de, um dia, uma estrada nova

É a tentativa de resolver o problema enfrentado pelos pais o motivo que provoca o retorno de Ricardo à Campanha, uma visita à família que se apresenta, portanto, “bastante forçada pelas circunstâncias”. (p.14) Identificado, desde o início da narrativa, com um apuro de consciência que o diferencia dos irmãos Luís, Firpo e Rosa, Ricardo é motivo de orgulho e, ao mesmo tempo, receio por parte da mãe que, precatada, temia pelo que pudesse acontecer com o filho “por causa do seu gênio, de sua coragem, da sua idéia”. (p.93) Tal sentimento é compartilhado por Janguta, que se mantém apreensivo com o destino do rapaz: “receava que qualquer dia desses lhe fizessem uma picardia feia”. (p.93) Durante as longas viagens a cavalo, procurando um rincão onde pudesse “deixar a ossada”, é no filho em quem o velho pensa e nele deposita a esperança que ainda lhe resta: “Confiava em Ricardo. Era mais homem, tinha mais cabeça, tinha mais mundo”. (p.17)

Desde o tempo em que morara na Campanha e fizera algum trabalho como peão de estância, Ricardo já percebia a falta de expectativas de vida melhor aos rapazes naquele lugar. Assim, depois da

baixa do exército, oportunidade que se apresenta de sair dos pagos, embora contrariasse a vontade dos pais, que consideravam uma temeridade mudar-se para a cidade, o moço parte para Porto Alegre, onde permanece. Desiludido de encontrar um trabalho melhor na Campanha, Ricardo considera a saída do campo uma solução, já que “piorar de sorte é que não ia. Demais, ficar ali, fazendo o quê? De caixeiro de venda ou, quando muito, capataz de estância?”. (p.21)

A partir dessa convicção, é possível esclarecer a referida diferença entre o seu comportamento e o dos irmãos Rosa, “uma pamonha, como todos a consideravam” (p.82) e Luís que, diante da escassez de oferta de trabalho, rende-se à miséria e encaminha-se “rumo ao sem rumo das malocas do Batista”. (p.36) Luís mudara-se para o “povo”, a única saída que encontra, “a de morrer”, conforme confessa seu pai, cabisbaixo.

Desejando saber como encontraria o lugar que havia deixado para trás há anos, durante a viagem de trem a São João Batista, embora já a tarde começasse a cair, Ricardo “continuava ainda por muito tempo com a cabeça o quanto dava para fora da janela”.(p.23) A personagem percebe, entretanto, que as mudanças sociais, que já vinham antecipando-se desde quando partira para Porto Alegre, agravavam-se. Dessa forma, quando era invadido pela saudade e pensava no destino dos velhos e da irmã solteira, não chegava à outra conclusão senão a de que “nem valia a pena gastar tempo em cogitações, porque sabia perfeitamente que só poderiam ir de mal a pior”. (p.22)

Examinando as grandes extensões de terras sem moradores e relacionando com o problema de tantos trabalhadores rurais que, como seu pai, eram desprovidos de um lugar digno para morar e abandonados à própria sorte, Ricardo conclui que “na fronteira, o problema social do campo assumia aspecto ainda mais grave. E isto não precisava que ninguém lhe dissesse, seus olhos estavam vendo”. (p.55)

Desde o momento de sua chegada, na oportunidade em que se encontra com “seu” Osório, a personagem evidencia sua simpatia com idéias relacionadas à justiça social e à reforma agrária. Tal adesão já havia sido percebida por um de seus companheiros de viagem, “seu” Fábio, que, durante a conversa, “começava a bispar um algo diferente nas idéias do rapaz”. (p.25)

Diante do pedido de esclarecimento de “seu” Osório ao expressar o fato de que embora não entendesse de leis, considerava a necessidade de existir “uma lei proibindo de comprar mais campo além duma certa extensão” (p.40), Ricardo evidencia suas idéias renovadoras. Alertando ao amigo que “se todos os pequenos da campanha pensassem dessa maneira e conhecessem a força que poderiam ter se unindo, a sorte deles haveria de mudar” (p.40), o filho de Janguta demonstra sua rebeldia às situações de injustiça, como a enfrentada por “seu” Osório, que vende a propriedade onde mora porque é iludido pela ganância de Leandro Antunes, estancieiro que, “por capricho (...) já havia comprado o [campo] dos Serpas, o dos Vasconcelos, o da viúva Antônia (...) e o do Zeca Machado”. (p.55/6) Diante da ambição desenfreada desses estancieiros, o rapaz emite seu juízo à classe dos latifundiários: - “Quer dizer, então, que esse tal de Leandro Antunes é um legítimo papa-campo?” (p.40)

Compreendendo a razão pela qual ocorria o progressivo esvaziamento da campanha, ou seja, o porquê “da arraia miúda [ir] embora, [sair] ao deus-dará, atarantada” (p.34), conforme lhe certificara “seu” Osório, Ricardo lastima principalmente a falta de consciência daqueles moradores. Mantém-se, porém, com a certeza de que “conservar aquela gente na ignorância dos seus direitos e de sua força era do interesse dos Teodoros e dos Leandros Antunes”. (p.56)

Do mesmo modo que proporciona ao amigo “uma fresta de esperança pela frente” (p.41), ao comunicá-lo que havia “um jeito [daquela] gente sair do atoleiro” (p.41), o rapaz acredita que uma

conversa com Teodoro pudesse resolver o problema enfrentado pela sua família. O latifundiário, por sua vez, ao tomar conhecimento de que o ex-peão havia seguido o mesmo destino de muitos empregados dali, que não regressavam à Campanha depois do sorteio militar, não sustenta uma boa impressão do rapaz. Ao dirigir-se a Ricardo, “mastigando as palavras com raiva e desprezo”, assevera: _ “Pois muito me admira que um rapaz como você, filho destes pagos, campeiro, tenha nos abandonado, desprezado esta largueza de vida, para se meter nos apertos de uma cidade grande!”. (p.101)

De acordo com o julgamento do estancieiro, o afastamento de rapazes do campo para a cidade era uma “sina” que fazia com que pegassem “o gosto pela vadiagem da cidade”. Para o coronel, como consequência dessa retirada, os maiores prejudicados eram os fazendeiros, já que, sem os peões para executar o serviço, caberia a eles, “arranjarem-se com as próprias unhas”. (p.100)

No entanto, sem demonstrar temeridade, “sem se atrapalhar e sem a timidez que a presença sisuda do coronel provocava em toda a gente que o cercava” (p.100), o rapaz que, “em vez de bombachas e botas, usava calças e sapatos” mantém os propósitos que o haviam guiado à Estância Velha e solicita ao coronel o consentimento para a permanência de seus pais nas terras onde moram, última aquisição do estancieiro. Inconformado com as pressões que a família vinha sofrendo para deixar a moradia, Ricardo expressa a Teodoro que não dispunham de alternativa senão permanecer ali, pois embora seu pai há poucos dias houvesse percorrido o município inteiro, não encontrara “um canto onde pudesse se meter”. (p.102)

Uma vez tendo sido recusado seu pedido pelo coronel, Ricardo o enfrenta. Evidenciando firmeza nas palavras, explicita seu descaso com a suposta autoridade de Teodoro. Atestando ao estancieiro a “vida tirana” que levavam os trabalhadores rurais, “cristãos que trabalhavam a vida

inteira e chegavam à velhice sem ter onde cair mortos” (p.101), o rapaz provoca verdadeira cólera no latifundiário. A crise de Teodoro é tal que, diante do ocorrido, cogita não poder sustentar esperança em relação ao futuro, porque, na sua opinião, o fato de um “piazinho de merda, criado ali rolando no fundo de seu campo, falar de semelhante maneira a um homem como ele” (p.101) era o exemplo de que o mundo estava perdido.

Manifestando um posicionamento de repúdio ao “mandonismo” praticado pelo coronel e à falta de oportunidade que garantisse condições dignas de sobrevivência aos menos favorecidos, Ricardo afirma: “- O seu mundo é grande, mas o deles é pequenininho! E além do mais, é aí que está o nó da história, esse mundão todo (...), por incrível que pareça, tem poucos donos. E o senhor é um dos privilegiados”. (p.103) Dessa forma, sem importunar-se com o juízo que Teodoro lhe atribui ao declarar que “Deus o conservasse longe dali, porque gente com aquele pensar não lhe servia” (p.103), o rapaz enfatiza o recado que havia reservado ao coronel, pondo em evidência sua velhice, a velhice de seu mundo e a chegada de novos tempos: “_”O senhor está velho, mas eu sou moço e ainda vou ter o gosto de ver isto aqui demudado!”. (p.103)

Diante dessa afirmação, Teodoro, com “o rosto desfigurado, o todo prostrado, (...) puxando as bombachas que escorregavam virilha abaixo, o suor pingando da cara afogueada” (p.104), sente-se profundamente invadido pelo medo. Tomado de exasperação, esforça-se para comunicar à mulher que estivera diante de um comunista.

A difusão de idéias rotuladas renovadoras e inadmissíveis, principalmente no pensar dos coronéis, como a defesa de uma política que privilegiasse os desprivilegiados, que garantisse uma igual distribuição de terras entre os peões, enfim, que lutasse por melhores condições de vida faz com que Ricardo seja considerado por Teodoro um delinqüente, um criminoso: “O que é que eles querem? Apenas isto: se adonar daquilo que é dos outros, dos homens decentes, que trabalham,

se desunham a vida inteira para fazer o seu pecúlio... Corja de vagabundos, desordeiros e... bandidos!” (p.73)

Interessante ressaltar, porém, que embora pratique uma atitude sem medir as conseqüências, ao atear fogo no campo do coronel e não se importar com a dimensão dessa devastação, acreditando que, “afinal, seria uma limpeza no campo. Os carrapatos também morreriam” (p.109), a personagem assume a representação do sujeito que vem trazer a esperança de mudança em um mundo que, por ser acostumado à rotina de “mandonismo” dos coronéis, ao invés de contestar, é subserviente a essa realidade.

A decisão de enfrentar Teodoro é interessante na medida em que é através dela que Ricardo provoca o medo em uma facção que não estava acostumada a temer, pondo em cheque sua autoridade. Como conseqüência dessa atitude, o rapaz possibilita o desabrochar de uma nova mentalidade em uma gente desacreditada da melhoria de suas vidas, como seu Osório, Janguta e Francisca. Para os últimos, Ricardo é o sinal de esperança: é com a chegada do filho que, “por momentos tinham a ilusão de que tudo ia resolver-se pelo melhor. O próprio Janguta, que era o mais abichornado, desatara a língua e empinara a carcaça”. (p.81) O começo de um pensar mais consciente é explicitado também na figura de Manuel, um “mensual novato” que, acordando “de repente o índio vago que se escondia naquela aparência de songamonga” (p.189), resolve sair para o campo, “sem que o capataz mandasse, de propósito, só para pensar”. (p.189)

4.3 Quando a história complementa a ficção

Importante atentar para a presença de “marcas” históricas que possibilitam afirmar que Cyro Martins, em **Estrada nova**, circunscreve as ações no contexto sul-rio-grandense, principalmente do período da década de 1940.

É evidente, todavia, que não se quer tomar o romance como expressão isolada da referida conjuntura, mas é preciso reiterar que, de fato, desligar essa obra literária de seu referencial histórico seria também menosprezar a ideologia como componente intrínseco do texto literário. Ao centralizar, pois, suas ações em um período do Rio Grande do Sul marcado por mudanças históricas e pelos seus efeitos sobre os indivíduos, o autor alia a história à ficção, promovendo a integridade da sua criação literária.

Ao relacionar esses dois campos do saber, Cyro Martins recapitula aspectos políticos e econômicos que são significativos para o surgimento do romance. O período final do coronelismo rural, decorrência da revolução de 1930, por exemplo, é revisitado, em **Estrada nova**, através da personagem coronel Teodoro. A derrocada do estancieiro do poder e as mudanças sociais que afloram a partir daí são evocadas pela figura de Ricardo, personagem que simboliza a lenta tomada de consciência da classe menos privilegiada, segmento que a repressão oriunda da República Velha havia impedido de manifestar-se.

Antes peão condenado ao silêncio pela prepotência do latifundiário, Ricardo é a personagem que consegue antever, naquele horizonte de submissão em que vivem os trabalhadores rurais, a possibilidade de libertação daqueles que sempre permaneceram num total servilismo em relação ao sistema que lhes foi imposto.

Ambientando, pois, as ações do romance nos últimos anos da década de 40 e envolvendo, por retrocesso, cenários e personagens de épocas anteriores, Cyro Martins traz à tona referências históricas importantes, de modo que em volta dos coronéis Januário e Teodoro, Almerinda, Janguta, Ricardo, Francisca, Osório, Leandro e Serafim, perambulam figuras como Getúlio Vargas, Borges de Medeiros e Luiz Carlos Prestes.

A alusão à figura de Getúlio, Presidente do Brasil no período que vai da Revolução de 1930 a 1945 e, posteriormente, de 1951 a 1954, surge em **Estrada nova** como uma grande ameaça a Teodoro Araújo e Leandro Antunes, por temerem a perda do poder. A lembrança do que pudesse acontecer, caso o líder político voltasse governar, não é vista como experiência vantajosa, mas uma mudança que não é acolhedora. De acordo com Serafim, era preciso que os coronéis tivessem cautela e tomassem atitudes enérgicas, “sob pena de o país cair na anarquia, porque os queremistas, os comunistas, os trabalhistas, que são todos a mesma cousa, estão aí à espera da ocasião para dar o bote. Não pense que o Getúlio está acabado. Está atrás da moita, nos cozinhando no bafo”. (p.162)

O sentimento de pavor, por parte de Teodoro, da implantação de um novo regime político traz à tona outra personagem histórica: Luiz Carlos Prestes, figura que, de acordo com o júízo do coronel, também representa ameaça à estabilidade política dos latifundiários: “Ora, me diga, se o Prestes era homem pra ter saído nunca da cadeia? (...) Eu acho que se o Prestes desaparecesse, o comunismo no Brasil se acabava!” (p.72/3)

A alusão a Borges de Medeiros, todavia, aparece associada ao que consideravam “bons tempos”. Borges representa uma época na qual “mandava quem podia”, época lembrada com saudade pelos coronéis porque representativa de um período em que o líder político legitimava um

regime autoritário e unilateral, no qual cabia sempre ao chefe reger as tarefas administrativas como também escolher e indicar os “eleitos” para participar da representação partidária. Desse modo, Teodoro afirma: “se havia eleições, era mais por constar (...) O borgismo mandava e desmandava no Estado, montado numa lei eleitoral que facilitava a votação em massa de todos os defuntos do Rio Grande, desde que fosse do interesse do governo”. (p.62)

Ao lado de mudanças na estrutura social da Campanha, como a desagregação da velha ordem oligárquica, o romance explicita as transformações ocorridas na organização econômica desse meio. Ainda que a adoção de uma economia capitalista venha a consolidar-se mais tarde, é visível a introdução desse novo modelo no campo, o que pode ser visualizado através da modernização por que passa a Estância Velha.

Como a prioridade das estâncias passa a ser o desenvolvimento da criação de gado para posterior venda, os campos são cercados e o habitante da Campanha é retirado desse meio para ceder espaço e garantir a expansão da criação bovina. Em busca de sobrevivência, ele é forçado a mudar-se para a cidade como é o caso de Janguta. Como esse novo meio não oferece condições para realizar a atividade campeira, única habilidade que o gaúcho é capaz de desenvolver, ele acaba sendo vítima de um gradual processo de marginalização. É nesse sentido que, aliando a ficção à realidade, Cyro Martins traz à luz um verdadeiro paradigma dos fenômenos sociais da primeira metade do século XX: a derrocada da aristocracia rural e o êxodo rural, processos que levaram muitos trabalhadores do campo à exclusão e à miséria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quero salientar que nunca quis contribuir com a ampliação da mentira do monarca das coxilhas. Nunca tratei o gaúcho como personagem em estilo ufanista. Pelo contrário, procurei ser realista. Para poder ser útil de alguma forma.

Cyro Martins

Tendo por propósito realizar uma obra que mostrasse uma visão crítica a respeito da realidade, Cyro Martins constrói, em **Estrada nova**, uma narrativa que, mesmo assinalando a miséria e o abandono do gaúcho pobre, volta-se para a derrocada de uma facção até então observada em um segundo plano pelos demais romances constituintes da trilogia do gaúcho a pé: o latifundiário rural.

A orientação do romance que encerra a trilogia, pois, oferece um distanciamento maior na medida em que nele o autor vale-se, mesmo em meio a um universo de derrocada, do recurso do riso a fim de alcançar o sentido crítico esperado: a denúncia da disputa de poder entre os representantes das classes superiores. A opção pela leitura do romance com enfoque no uso da sátira, enquanto crítica social ao poder exercido pela conjuntura histórica em vigor, justifica-se, assim, por entender que justamente por trás dessa fachada “chistosa” é possível entrever a seriedade da crítica formulada pelo autor. Trata-se, dessa forma, do uso do riso como uma maneira de dessacralizar conceitos em vigor, como o da construção mítica do gaúcho que, envolto pelo heroísmo, foi o idealizador das lutas de outrora.

Em um primeiro momento, o olhar crítico do autor repousa sobre o coronelismo rural, o que acontece através da (des) caracterização do coronel Teodoro. Cyro Martins constrói uma personagem arredia que, devido a dificuldades de entendimento e, sobretudo, de aceitação das

transformações que ocorrem no campo, vive “fora de seu tempo”. É possível afirmar que, mesmo permanecendo ligada à Campanha, à personagem não é permitido atribuir traços que possam identificá-la ao protótipo do gaúcho.

O contraponto da fraqueza de Teodoro é o cunhado. A alusão a uma época em que o modo vida é considerado ideal pelos coronéis está sugerida, na narrativa, pela referência à figura de Januário, um coronel que, na visão de Teodoro, é considerado alguém que “sabe mandar”, é esperto, ativo e valente. Distante do desprendimento, do “tino político” e da convicção de propósitos que norteiam a personalidade deste último, Teodoro sente-se incapaz de lutar para afastar o inimigo que se aproxima.

A carga positiva que poderia ser atribuída à personagem é substituída pela fraqueza e pela impotência. Sua autoridade é aparente, já que é frágil e, sobretudo, covarde. Embora possa sentir-se vitorioso, diante de sua tirania, pois consegue expulsar Janguta do pedaço de terra que acabara de adquirir, a vitória é momentânea, já que a avidez transforma-se em medo, tornando-o refém das chantagens de Serafim.

A derrocada do estancieiro apresenta-se, além do aspecto moral, no plano físico, já que é um homem velho e debilitado. A senilidade manifesta-se também em suas idéias, que podem ser classificadas como retrógradas, já que a personagem recusa-se a admitir os índices de modernização que se implantavam em seu espaço.

Oriundo de uma classe que exercia seu poder através da posse da terra, Teodoro é visto agora como vítima das circunstâncias históricas que dizem respeito à modernização em seu espaço. As indecisões e os temores do protagonista, por sua vez, acabam por ridicularizá-lo. Comprova-se, pelo riso, a subversão do mito que consagrava a figura do gaúcho, já que Teodoro representa uma imagem cômica do modelo humano escolhido para corporificar o morador da Campanha gaúcha. Ou seja, para satirizar um representante da classe superior e o círculo de

seus interesses, Cyro Martins subverte a tradição que envolvia o gaúcho em uma aura heróica e o apanha tomando atitudes que mostram os aspectos risíveis dessa figura. Teodoro é uma figura frágil, impotente, covarde, porque incapaz de afastar o inimigo que o engana e o desbanca da condição de dominador de seu mundo. O reconhecimento, por parte do coronel, da existência de um distanciamento entre ele e o seu “modelo”, o coronel Januário, significa, finalmente, a aceitação de que representa o fim de uma época e de uma visão de mundo.

Outro “alvo” da visão crítica do autor é a prepotência do grupo de dirigentes políticos constituído, na narrativa de **Estrada nova**, pelas personagens Serafim, Alarico e Lobo, elementos que garantem a sustentação da farsa de uma conspiração comunista no campo. Tais dirigentes encarnam a principal representação de poder na narrativa, terminando por expulsar Teodoro de seu meio.

O advogado, o subprefeito e o delegado, aliados à Igreja, assumem a caracterização de uma cultura urbana sem escrúpulos, que faz da prática de trapaças um meio de permanecer no poder. Para empreender seu “ataque” e ridicularizar essas personagens, Cyro Martins exhibe-as portando atitudes que, ao revelarem desvios de princípios e de comportamento, desmascaram valores degradados encobertos pela sociedade.

Arrisca-se afirmar que a referência ao mundo do carnaval, no romance, apresenta-se como a forma encontrada pelo autor para melhor ambientar as autoridades, por a festa carnavalesca constituir uma ocasião em que a desordem é não só permitida como também enaltecida. O quadro carnavalesco fornece uma leitura crítica na medida em que é um mundo destituído de normas e princípios e, portanto, pode ser entendido como o espaço ideal para um “herói” como o doutor Serafim governar, mundo no qual tudo é possível quando o primordial significa garantir os privilégios de seus representantes. A revisão do romance, nesse sentido,

põe em cheque os fundamentos e ilicitudes de uma classe política que assegura seus interesses à custa da mentira, da trapaça e da ignorância alheia.

A partir dessa constatação, pode-se afirmar que, apesar de a justiça social sugerida por Ricardo prevalecer, ao final do romance, nos pensamentos de seu pai, Janguta, que crê na possibilidade de uma vida melhor, é possível depreender uma fina ironia, sugerida no título do romance. É certo que a destituição de poder das mãos dos estancieiros, representada pela derrocada de Teodoro, implica a abertura de novas perspectivas àqueles que sempre permaneceram à margem do sistema. O que na realidade ocorre, porém, é simplesmente a transferência de poder para outro grupo, a classe urbana, e, diante dessa situação, os pobres novamente permanecem na miséria.

O que se percebe, enfim, é que essas pessoas somente seriam privilegiadas caso as forças populares (sinalizadas por Ricardo) chegassem ao poder, já que se sabe que em momentos de risco para os poderosos, o que ocorre é uma união de forças entre eles. Como a libertação dessa miséria está longínqua, nos termos sugeridos pela trama em questão, resta à classe inferior permanecer aprisionada por aqueles que detêm o poder.

O emprego da ironia, como recurso utilizado para alcançar o sentido crítico, pode ser depreendido através do modo pelo qual o comunismo é abordado no romance, ou seja, apesar de ser mencionado como a luz que irradia esperança, evidencia uma brincadeira de faz-de-conta e não uma possibilidade real. A que estrada nova Cyro Martins refere-se? Ricardo traz idéias acerca de reforma agrária, garante novas oportunidades aos pobres, mas isso permanece em planos ideais, pois vai embora deliciando-se “com o brinquedo de faz-de-conta que ia levando na garupa”. Nesse sentido, é preciso que se aponte a questão da denúncia formulada no romance, o que significa afirmar que, longe de adequar-se a

um discurso oficialista e consagrador dos valores das elites, Cyro Martins constrói um discurso contextador, mediante um texto que desafia e denuncia o sistema sócio-político vigente.

Ao optar pelo uso da sátira, Cyro Martins percorre uma outra estrada para revelar um gaúcho dessacralizado que, por sua vez, encaminha-se para uma nova realidade, que se sabe, ainda não é das melhores. Ao expor a derrocada de Teodoro e a ridicularização da classe política, o autor tece uma crítica feroz à conduta adotada pelos representantes no poder.

É preciso registrar ainda a questão da contemporaneidade da temática do romance: **Estrada nova** é uma obra que consegue ultrapassar seu tempo e persistir até hoje porque é reatualizada pelo transcurso da história: o gaúcho a pé de que fala Cyro Martins continua a existir e a nos rondar. É parte de nossa realidade.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Flávio. **A palavra no purgatório**: literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Bom Tempo, 1997.
- AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos; VASCONCELOS, Sandra Guardini. (orgs). **Gêneros de fronteira** – cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.
- ALBECHE, Daysi Lange. **Imagens do gaúcho**: história e mitificação. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- ANDRADE, Manoel Correia de. **A revolução de 30**: da República Velha ao Estado Novo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- AUTORES GAÚCHOS. **Cyro Martins**, v.1, Porto Alegre: IEL, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.
- CESAR, Guilhermino. **História da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1971.
- _____. **Notícia do Rio Grande**: literatura. Porto Alegre: UFRGS, 1994.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **História da literatura**. Porto Alegre: UFRGS, 1991.
- _____. O Rio Grande sem máscara. **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, p.20, 5 de agosto. 1978.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986.

DACANAL, José Hildebrando; APPEL, Carlos Jorge. **O romance de 30**. Porto Alegre: Movimento, 1983.

DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

_____. **Dialética e cultura**. Trad. Luiz Fernando Cardoso, Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **A criação cultural na sociedade moderna**. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HEGEL, Wilhelm Friedrich. **Estética: poesia**. Lisboa: Guimarães, 1980.

HERNÁNDEZ, Guillermo E. **La sátira chicana**. Un estúdio de cultura literaria. Trad. Stella Mastrangelo. Madrid: Siglo Vientiuno, 1993.

HOHLFELDT, Antônio. **Literatura e vida social no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

_____. **O gaúcho: ficção e realidade**. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: UNL, 1982.

KIEFER, Charles. **A última trincheira: arte, cultura e identidade nacional**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2002.

LEITE, Lúcia C. Moraes. **Regionalismo e modernismo**. São Paulo: Ática, 1978.

- LENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra (orgs). **Discurso ficcional e narrativa histórica**. Campinas: UNICAMP, 1998.
- LOPEZ, Luiz Roberto. **História do Brasil Contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. **La novela histórica**. Trad. Jazmín Reuter. México: Era, 1966.
- MAROBIN, Luiz. **A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.
- MARTINS, Cyro. **Estrada nova**. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- MARTINS, Maria Helena (org). **Cyro Martins 90 anos**. Porto Alegre: CELPCyro Martins / IEL, 1999.
- MASINA, Lea; APPEL, Miran (orgs). **A geração de 30 no Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- MAZZEO, Antônio Carlos. **Burguesia e capitalismo no Brasil**. São Paulo: Ática, 1988.
- MIGUEL PEREIRA, Lúcia. **História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MOREIRA, Maria Eunice. **Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST / ICP, 1982.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIZARRO, Ana. **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial, 1994.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

