

**O COMPROMISSO
LITERÁRIO
de Eduardo Campos**

JOSÉ LEMOS MONTEIRO

O COMPROMISSO
LITERÁRIO
de Eduardo Campos

Fortaleza
2001

Para **TÊMIS** e **TÉRCIA**,
minhas filhas

SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
APRESENTAÇÃO	15
O TEATRO – A DENÚNCIA DA OPRESSÃO	
1 Introdução.....	21
2 As situações dramáticas	24
3 O destino dos favelados e flagelados.....	34
4 Os conteúdos sociais	41
5 A organização textual	48
6 O confronto decisivo	57
O ROMANCE – O SENTIMENTO DA TRAGÉDIA	
1 O Chão dos Mortos: o único direito dos oprimidos	69
2 O dilúvio: o outro grande castigo	76
3 A unidade homem-natureza	87
4 Em busca dos valores universais.....	92
5 Alguns recursos narrativos	98
6 A derrota final do homem	108
O CONTO – A PERCEPÇÃO DA EFEMERIDADE	
1 Os instantâneos da realidade.....	117
2 A visão determinista das coisas	120
3 A ironia diante do inevitável	129
4 Procedimentos formais.....	134
5 Conclusão	150
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157

PREFACIO

Qualquer proposta aferitiva dos componentes de uma organização novelesca – uma só, mesmo – já representa grande responsabilidade para o crítico, pelo que se possa exigir de sua capacidade exploratória. E, se a intenção judicativa abranger um conjunto de obras, de gêneros diversos, a multiplicidade dos contextos ficcionais implicará, necessariamente, num esforço maior na exercitação do escafrandismo literário.

Se no primeiro caso, abre-se ao crítico a possibilidade de uma abordagem mais audaciosa compreendendo toda a organicidade da obra em sua dialética ficcional, no segundo lhe restará a opção da amostragem envolvendo conteúdo e forma. E essa montagem de conceituações, por mais percuciente e afortunada, haverá de restringir-se ao enfoque dos aspectos mais relevantes de cada estrutura narrativa estudada, sob pena de o esforço crítico transformar-se num volume de proporções agigantadas.

Para ambos os planos de abordagem, caberá ainda uma indagação quanto ao mercado de leitores, ou melhor, com relação ao interesse da clientela intelectual pelos aspectos técnicos de uma obra de ficção. E a resposta terá o próprio crítico, ao verificar que seu trabalho, incluindo leitura, releituras, pesquisas, consultas bibliográficas e redação interpretativa, não consegue atrair nem o público leitor da mesma obra analisada,

limitando-se ao manuseio de alguns alunos dos cursos superiores de letras.

Correndo todos esses riscos inerentes ao exercício da crítica, o Prof. José Lemos Monteiro tem posto a sua vocação de ensaísta literário acima desses percalços, desenvolvendo um trabalho da maior importância para a divulgação de grandes nomes da moderna prosa de ficção no Ceará. De sua convivência com a escritura artística, já resultaram estudos e ensaios como **O Puxador de Terço e o Moderno Conto Brasileiro** (1970), **Estrutura do Discurso Narrativo** (parceria, 1972), **Análise e Interpretação do Texto Literário** (1974), **O Universo Mí(s)tico de José Alcides Pinto** (1979) e **O Discurso Literário de Moreira Campos** (1980).

Optando pela análise pluritextual dirigida para o teatro, o romance e o conto, Lemos Monteiro encontrou em Eduardo Campos o autor cearense que melhor poderia atender a este seu novo projeto de especulação estética e existencial, pela diversidade da produção literária desse escritor e pelo questionamento que realiza envolvendo situações econômicas, sociais e políticas.

Desenvolvendo sua análise em três planos, em **O Compromisso Literário de Eduardo Campos**, Lemos Monteiro ocupa-se inicialmente da obra do teatrólogo, concentrando sua visão crítica nos textos de **Os Deserdados**, **Morro do Ouro** e **Rosa do Lagamar**. No segundo plano, dispõe-se a aprofundar a consciência dos problemas que **O Chão dos Mortos** e **A véspera do dilúvio** encerram. E, por fim, num *close reading* sobre **O Tropical das Coisas**, Lemos Monteiro procura decifrar os fundamentos do microrrealismo de Eduardo Campos.

No estudo de uma obra dramática, ao crítico literário reserva-se, obviamente, a análise dos valores conteudísticos (mensagem, denúncia, enfoque da condição humana, etc.), atribuindo-se ao crítico de teatro a avaliação dos aspectos interpretativos e de cenarização. Consciente dessa limitação conceitual, Lemos Monteiro detém-se especificamente no exame dos estratos políticos e socioeconômicos, fazendo-o com segurança e lucidez, ao ponto de estimular a releitura dos textos teatrais de Eduardo Campos.

O subtítulo “A Denúncia da Opressão” já sugere, de partida, um questionamento audacioso. E isso efetivamente acontece, pois Lemos Monteiro afere situações dramáticas, analisa a visão do teatrólogo face ao destino dos flagelados expulsos pela seca, confere aspectos existenciais de uma favela e dimensiona os acessos de intolerância da burguesia às vizinhanças humildes, a formarem uma inquietante antítese entre a mansão e o casebre. Sua análise vai além disso, descendo aos estratos humanos em jogo e estabelecendo confrontos da maior importância sociológica.

Ao romancista é dedicada uma análise de muita força interpretativa que, habilmente conduzida, atinge o fulcro dos contextos de **O Chão dos Mortos** e **À Véspera do Dilúvio**. Armado de percuciente visão crítica, Lemos Monteiro aprofunda a denúncia da política da açudagem, realizando colocações igualmente procedentes sobre a economia fundiária e seus reflexos negativos no meio rural.

A magnitude de nossos contrastes mesológicos é também argutamente enfocada por Lemos Monteiro que, excedendo-se em sua função prospectiva, se dispõe a

conferir as repercussões da seca e das grandes enchentes com a perspicácia de um estudioso dos fatalismos regionais. E o melhor é que, além de incólume nesse arrazoado crítico, o romancista sai engrandecido de sua experiência ficcional.

Em “A Percepção da Efemeridade” – terceira e última parte de **O Compromisso Literário de Eduardo Campos**, o crítico esquematiza sua abordagem utilizando exclusivamente o texto de **O Tropel das Coisas**. E tomando-o como amostra da vitalidade criadora do ficcionista, passa a identificar componentes do seu universo temático, anotando suas preferências por determinados estratos sociais, tipos de reações humanas e maneira de armar situações e efeitos. Termina por ressaltar-lhe o domínio monocrônico da efemeridade, numa comprovação de sua intimidade com a natureza do conto.

Pena que a proposta de uma crítica globalizante, formulada por Lemos Monteiro, haja inserido tão-somente as narrativas de **O Tropel das Coisas**, deixando de fora contos como “O Abutre”, “No Morro do Moinho Morre um Menino”, “O Toca-dor de Bombo”, “Visita para Explicações” e “A Venda das Mangas”, este vertido para o alemão por Curt Meyer-Clason e incluído na antologia **Die Reiher und Andere Brasilianische Erzählungen** (Berlim, 1967). Mas, limitando seu campo de trabalho, Lemos Monteiro ganhava condições para aprofundar suas observações sobre a técnica do conto em Eduardo Campos.

Exercendo a crítica sem radicalismos teóricos e sem petulância vanguardista, Lemos Monteiro tem se esquivado de proclamar a sua modernidade. E assim

procede, por entender que esta já se encontra implícita na própria consciência que possui das atuais correntes da estética literária. E é por isso que sua visão perscrutativa alcança tão longe, abrindo discussões como esta que se efetiva através de **O Compromisso Literário de Eduardo Campos**. Que outros procurem acrescentar novas revelações sobre o mais fecundo e versátil ficcionista cearense contemporâneo.

F. S. NASCIMENTO

APRESENTAÇÃO

Eduardo Campos avulta entre os escritores cearenses pela versatilidade e significação de sua obra. Incursionando nos mais diversos gêneros literários, desde 1943 vem produzindo sem cessar, impressionando a todos pela capacidade de trabalho e posições assumidas no trato com a problemática social, ângulo para o qual se voltam suas inquietações básicas. Seria, pois, uma tarefa de largas proporções realizar um estudo que abarcasse o universo de sua produção estética, nas mais diferentes facetas que ela encerra. Com efeito, quer no teatro, no conto ou romance, a fertilidade do autor parece nunca esgotar-se. Para o teatro já escreveu **O demônio e a rosa**, **O anjo**, **O pecado e a flor**, **A máscara e a face**, **O fazedor de milagres**, **A farsa do cangaceiro astucioso**, **Morro do Ouro**, **Rosa do Lagamar**, **Nós, as testemunhas**, **Os deserdados** e a peça infantil **O julgamento dos animais**. No domínio do conto, deixou os livros **Águas mortas**, **Face iluminada**, **A viagem definitiva**, **Os grandes espantos**, **As danações**, **O abutre e outras estórias** e **O tropel das coisas**. Menos atuante tem sido no romance, havendo até o momento **publicado O Chão dos Mortos** e **À Véspera do Dilúvio**. E, afora os gêneros de prosa de ficção, opera constantemente no campo das pesquisas folclóricas (**Medicina popular**, **O folclore do nordeste**, **Estudos de folclore cearense** etc.) e no ensaio em geral, cuja obra mais significativa talvez seja **Complexo de Anteu**.

Frente a tantos títulos, a melhor opção de uma análise despreziosa seria a de proceder à determinação de uma amostra capaz de fornecer deduções ou generalizações, abrindo espaço para uma interpretação coerente dos motivos que sem dúvida se repetem mes-

mo nas obras não estudadas. E foi exatamente esta a atitude que norteou a execução deste trabalho.

Dessa forma, para a análise do teatro, três peças foram submetidas à leitura: **Morro do Ouro**, **Rosa do Lagamar** e **Os Deserdados**. Quanto ao romance, decidiu-se pela interpretação conjunta de **O chão dos mortos** e **À véspera do dilúvio**, posto que, sob certos aspectos, um deles é a antítese do outro e assim ambos se completam. Para o caso do conto, julgou-se suficiente a análise das doze estórias insertas no livro **O tropel das coisas**.

É possível questionar a validade do procedimento, sob a alegativa de que cada obra literária é autônoma e, formando seu próprio sistema, enfeixa valores intransferíveis. Não se duvida da força de tal argumento, porém é necessário admitir que este esboço de investigação não tenciona aprofundar-se nas potencialidades que as manifestações artísticas sugerem. Quando muito, há o interesse de atinar para um dos múltiplos elementos interpretativos, qual seja o de definir a concepção que o autor demonstra ter do fenômeno literário.

De fato, o problema da concepção de arte parece variável de acordo com o espírito da época e com as idiosincrasias do escritor. Houve tempo, por exemplo, em que a literatura visava tão só ao deleite ou à transmissão de conhecimentos e nessa pauta se situavam as feições das obras literárias. Mas a complexidade do mundo moderno passou a exigir que a arte, além de manter essas funções, se voltasse para a denúncia dos obstáculos que agravam a condição humana. O escritor não deve ser alienado em relação a seu momento histórico e à sua realidade ambiental, refugiando-se num hermetismo que só aproveita ao agravamento de suas neuroses. Sua posi-

ção terá que ser a de defesa dos valores postos constantemente sob perigo pelos sistemas opressores que afetam a própria liberdade de expressão, pondo em risco inclusive a existência e dignificação da arte.

Todavia, existem aqueles que se inquietam com a função ideológica da literatura, crendo que o efeito inevitável seria a desvalorização do prazer estético em troca de divulgações político-partidárias. Admitem que o trato dos problemas sociais compete a disciplinas ligadas à sociologia e que a pena dos poetas e prosadores tem que manter-se limpa, escrevendo apenas sobre temas que possam enobrecer o espírito com os sentimentos mais refinados. O medo de uma literatura de caráter panfletário é o chavão que se ouve sempre que alguém tenta defender a necessidade do envolvimento social do escritor, sem prejuízo de seus objetivos estéticos, que estarão naturalmente em primeiro plano.

Eduardo Campos é bem uma demonstração segura de que esse medo é um sofisma insustentável, pois que sua obra é fortemente de cunho social e, entretanto, talvez por isso mesmo, atinge os melhores níveis de expressividade. Seu compromisso é o de fazer da palavra uma arma contra as injustiças sociais, mas uma arma que sensibiliza porque toca bem fundo no coração. Angustiando-se com a situação das vítimas de um sistema que esquece a dignidade do homem, ele tem consciência de que também a literatura deve propiciar uma reflexão ou tomada de atitude. As vezes veicula uma concepção trágica de sua realidade figurada, na idéia de que os atos humanos são vazios e decepcionantes. Mas, a despeito disso, crê na possibilidade de luta por uma sociedade mais justa e sabe que seu ofício de escritor não pode arredá-lo do compromisso que mantém com sua consciência, o compromisso de defender os oprimidos e de interpretar a vida em seu perene fluir.

O TEATRO
A Denúncia da Opressão

1 INTRODUÇÃO

ANALISAR uma peça teatral envolve inicialmente um esforço de encontrar um enfoque ou método capaz de determinar os aspectos a explorar, já que, como manifestação artística, inesgotáveis devem ser os componentes ou significados profundos que a configuram. É necessário conceber, além disso, que o teatro se define como ambivalente, podendo ser estudado pelos seus recursos cênicos ou sua representabilidade e por sua organização textual. Os recursos cênicos requisitam uma série aberta de procedimentos técnicos e dependem, além do trabalho do produtor, da participação ou desempenho dos atores, das possibilidades do palco e até mesmo do público presente. Todavia, se de acordo com o pensamento de Massaud Moisés,¹ “a qualidade de uma peça não reside em sua representabilidade”, qualquer tentativa de aferição do valor de uma composição teatral haverá de incidir sobre a construção do texto, considerando-a assim uma criação literária, embora pertencente a um gênero que se atualiza em geral pelo concurso de mecanismos extra-literários.

Entretanto, optar por uma descoberta das potencialidades do texto não resolve o problema da determinação do esquema de abordagem. Há uma variedade crescente de posicionamentos críticos, muitos deles falhos pelo ex-

cesso de fragmentação a que levam a obra analisada, quase chegando a destruí-la num labirinto terminológico ao invés de recriá-la. E o que parece mais sensato afinal de contas é deixar que a obra dite a sua própria leitura, como se as leis de organização se aplicassem a cada estrutura literária, sem previsibilidade de que ocorram de modo semelhante em outras criações. Assim, David Daiches² sugere que inexistente um método “certo” para tratar os problemas literários, uma atitude única capaz de proporcionar todas as evidências que lhe dizem respeito. Talvez o sonho de uma crítica integral possibilite uma leitura abrangente,³ porém será ilusório tentar fechar o círculo do universo de significados comunicados pelo texto. Parece, ao contrário, que a acumulação dos elementos desvendados e correlacionados numa visão totalizante propiciará a multiplicação desses elementos e, em decorrência disso, a interpretação se tornará extremamente enriquecida.

Não será este o propósito aqui ambicionado. Os fatores que ingressam como motivos intrínsecos na construção de uma obra são tão vários que o analista, receoso de esquecer até os mais importantes, geralmente é levado a uma seleção executada pelos filtros de sua experiência e ditada pelo momento de realização da leitura. Com isto, sua contribuição será aproximada à de um leitor qualquer mas demonstrará pelo menos seu esforço de participar na repercussão ou efeitos que a obra possa vir a ter. Foi assim que esta Interpretação das peças de Eduardo Campos teve em mira sobretudo valorizar os componentes sociológicos, atinando com a função social que a arte deve adotar, principalmente na época de hoje. Se muitos ainda rejeitam a idéia de que a literatura pode ter um compromisso ou engajamento social, acatando ao contrário as concepções filosóficas da arte como expressão da bele-

za e da verdade, é porque não chegaram a refletir seriamente sobre as injustiças e desigualdades que sufocam tantos seres humanos. O artista contemporâneo, em vez de estar angustiado apenas com a verdade ou com a beleza, terá que lutar por impor sua mensagem de justiça,⁴ crente de que sua obra repercutirá em benefício da humanidade a que ele pertence. É lógico que a beleza, alçando o texto ao plano estético, determina o poder apelativo ou capacidade de sensibilizar os receptores, sem o que a obra perderia sua eficácia. Contudo, não justifica por si, na época atual, o comportamento literário de um escritor, salvo se este estiver alienado do momento histórico e da realidade que grita diante de seus olhos. O ideal de beleza se associa ao ideal de justiça, imperativo do aqui-e-agora que, por diversas razões, se tornou angustiante e opressivo para a maioria dos seres humanos.

A atitude proposta aqui será, por conseguinte, a de refletir primacialmente sobre as denúncias de injustiça social transmitidas pelas peças de Eduardo Campos. Em **Morro do Ouro**, o drama dos favelados sem assistência alguma e sujeitos à exploração de políticos em época de eleição. Em **Rosa do Lagamar**, a desumanidade da cidade que cresce sem nenhum espírito de solidariedade humana. Em **Os Deserdados**, a fome causada pela seca como arma de opressão sobre os sertanejos.

Afora esse objetivo, tentar-se-á uma penetração nas camadas dos significantes textuais, desvendando certos aspectos formais vinculados à construção ou esquema de organização das peças, incluindo as peculiaridades lingüísticas na elaboração dos diálogos das personagens. Serão apenas esboços cuja finalidade talvez seja a de abrir caminhos para uma série de elementos interpretativos, nem sempre percebidos por todos os leitores.

2 AS SITUAÇÕES DRAMÁTICAS

TODA peça de conotações trágicas exprime um dilema em que as personagens se envolvem, sem via de regra descobrir as causas profundas que o motivaram. A tensão resultante da luta para resolver o dilema, gerando um conflito aparentemente insolúvel, objetiva manter o espectador atento, levando-o a experimentar empaticamente o drama dos heróis que sofrem pressão ou injustiças.

O trecho dramático não tem assim uma finalidade em si mesmo. Pretende conduzir os assistentes a uma mudança de atitude, à percepção dos significados latentes do sofrimento humano, numa afirmação de um conceito de liberdade, ânsia maior de todos os indivíduos. Em se tratando de uma peça que aflore a questão social, a ação será um convite à participação do povo no processo de modificação das estruturas do poder, responsáveis pela angústia dos que carecem dos mínimos direitos às condições dignas de vida. Bertolt Brecht⁵ já tinha essa concepção, ao insistir em que o teatro precisa educar o povo no intuito de que este seja capaz de mudar a face da realidade. As platéias não devem apenas saber que Prometeu está acorrentado; elas “precisam familiarizar-se com a luta imprescindível para libertá-lo”.⁶

Tal idéia transpira em cada cena das peças teatrais de Eduardo Campos. A exposição é feita com tamanha veemência que os espectadores não podem permanecer impassíveis, antes ficam revoltados contra as injustiças sociais e alertados para as táticas usadas pelos agentes do poder.

É hora de examinar alguns ângulos das situações mostradas nas três composições escolhidas para esta análise. Conforme se verá, elas delineiam um universo em que a existência parece mais um castigo do que uma dádiva. É a angústia de seres humanos perseguidos, quase sem perspectiva de libertação.

Assim, em **Morro do Ouro**, tem-se a descrição da vida numa favela de Fortaleza em seus aspectos deprimentes, em que as taperas imundas localizadas no depósito de lixo da cidade contrastam com os edifícios de apartamentos vistos ao longe. As pessoas sobrevivem na maior promiscuidade e nesse ambiente surgem os tipos mais curiosos. É o bodegueiro Seu Patrício que sabe tudo o que se passa a seu redor, o aleijado que paga ao ronda para ter direito ao ponto onde recebe esmolas, a meretriz Madalena e seu amante Zé Valentão, malandro e contrabandista, que fuma cigarro americano e bebe uísque importado. É ainda Seu Fortuna, cambista do jogo do bicho, que dorme debaixo das mesas do boteco de Seu Patrício e inventa sonhos fantásticos para poder iludir os fregueses. E finalmente o Dr. Gervásio, demagogo que ousa aproveitar-se da ignorância do povo para conseguir eleger-se. São todos representantes de um universo que reflete as conseqüências da miséria e do isolamento social.

É fácil deduzir que a intenção principal do autor foi a de ironizar esta realidade, criando cenas de humor machadiano, em que aos aspectos cômicos se mescla a denúncia do abandono e preconceitos. Tais cenas têm como ponto de convergência a participação de Madalena, personagem que assume os mais diversos significados, num

processo evolutivo que culminará com a sua regeneração. A ironia se revela com mais vigor na campanha política do Dr. Gervásio, que envia ao **Morro do Ouro** uma máquina de costura a fim de conseguir os votos dos habitantes locais. Os homens que transportaram a máquina afirmam que o Dr. Gervásio é um homem de bom coração, que já distribuiu muitas outras, que tudo fará pelo povo. Se eleito, irá residir no **Morro do Ouro** para sentir mais de perto os problemas dos favelados. Mas estes percebem que tudo não passa de artimanha e uma lavadeira, diante da máquina, chega a comentar: “Eu nem queria tanto. Para mim bastava ter água perto de casa.” (p. V).

Outros lances de fino humor se encontram nas cenas em que as assistentes sociais, na idéia de realizar uma pesquisa, vão visitar a favela e se escandalizam, sentindo-se feridas ante o que consideram falta de educação. Elas, representantes da burguesia impiedosa, parecem pretender ignorar que o problema dos favelados é a fome e pensam que eles se acham naquela situação simplesmente porque assim o desejam. Nesse sentido, as entrevistas consistem em perguntas verdadeiramente estúpidas e acintosas. De uma humilde lavadeira elas querem saber por que carrega água ou por que não se alimenta de verduras e frutas. Espantam-se também com o estado de mancebia em que vive a mulher do aleijado e demonstram interesse em conhecer o número de pessoas casadas. Tudo num clima de falso puritanismo e de ausência de solidariedade humana.

É oportuno transcrever um trecho dessas entrevistas:

Monitora:

Responda tudo. Não quero perder tempo. Veja que estou aqui, saindo do meu conforto, para cuidar de vocês. (Olhando ao redor). Que rua horrível! (Pausa) E esse mau cheiro? É sempre assim?

Mulher:

(Tomando o cheiro pelo nariz) Não, não sinto não.
(Depois de um instante) Será essa catiguinha?
(Explicativa) É do lixo! Todo o lixo da cidade é botado na rua.

Monitora:

Mau cheiro ou catiguinha, seja lá o que for, é insuportável! Não agüento mais.

Brigite:

(A Lavadeira) Quantos filhos tem a senhora?

Lavadeira:

(Contando nos dedos) Dez.

Brigite:

Estudam todos? Têm livros? Lápis? Merenda?

Lavadeira:

Moça, a senhora está debochando (p. VI)

Observa-se assim que a pretensa obra assistencial, já que ensejada por pessoas de espírito e mentalidade burguesa, constitui mais uma prova da desumanidade de um sistema que permite um fosso enorme a separar miseráveis e ricos. Estes, quando procuram o contato com aqueles, tencionam antes de tudo ter um novo tipo de experiência, como uma espécie de divertimento, e disso se aproveita o autor para expressar seu repúdio e crítica social. A assistência prestada aos favelados nunca atinge o cerne, jamais se orienta para solucionar de uma vez o problema da fome, pois de fato o que interessa ao sistema é a manutenção do “status quo” em que poucos se vangloriam à custa da desgraça de muitos. Veja-se, por exemplo, que até a primeira dama, que de-

veria ter uma visão menos individualista, ordena a retirada dos mendigos da Praça do Ferreira para um albergue. A mulher do aleijado comenta revoltada que sua vida piorou bastante em razão dessa medida, tida como filantrópica, mas que na realidade veio em prejuízo dos inválidos que assim perderam o único meio de conseguir algum dinheiro para a família. Nota-se assim que a retirada dos mendigos objetiva de fato ocultar a miséria, para transmitir a impressão de que todo mundo está bem no regime vigente. Relembre-se a propósito que nas grandes cidades do Brasil, em época de Natal, os inválidos são expulsos das ruas para que os turistas estrangeiros não levem uma imagem negativa de nossa terra.

A ironia de Eduardo Campos tem, pois, um tom de denúncia de uma situação de injustiça. E por isso se reveste quase de um teor de tragicidade, gerando um sentimento de revolta por parte do espectador ou leitor. Entretanto, aqui e ali, apela para o cômico, tal o que se verifica na cena em que os policiais se posicionam cara a cara com o bandido Zé Valentão. A dança do bumba-meuboi é um recurso para conferir vivacidade à peça, alimentando-a de motivos folclóricos, porém reflete o lado do humor, quando se nota que dentro do boi estava todo o contrabando procurado. O investigador, assim que decide examinar, vê que no bojo do boi se achavam sandálias, cigarros e tecidos. Mas Zé Valentão consegue fugir.

Alguns comentadores, entre os quais Adísia Sá,⁷ classificaram a cena como inverossímil, um fato fora do tempo. Contudo, talvez o objetivo do autor seja suficiente para compensar o impacto de algo que parece forjado, pois que só a contribuição folclórica levada ao espectador, que assim tem a oportunidade de se deleitar com os encantos dos folguedos populares, em fase de franca extinção, já supera a suposta falha do texto. De resto, é uma falha discutível e já houve até quem, como Plínio

Marcos,⁸ considerasse a dança do bumba-meu-boi “o melhor momento em termos de dramaturgia”.

Finalmente, a ironia adquire outros matizes e atinge o clímax nas cenas que preparam o desfecho. A mãe de Madalena veio do interior visitá-la e julga que sua filha permanece pura, sem jamais suspeitar que a vida da favela poderia ser causa da prostituição. Madalena, em respeito à figura de sua mãe, quer dar a aparência de donzela e muda totalmente seus hábitos de vestir e de falar. Todos começam a ficar impressionados, sem entender bem, mas vão aceitando as novas regras do jogo, participando do novenário e demais atividades de caráter religioso incentivadas pela beata mãe de Madalena. Ao fim, quando as assistentes sociais retornam ao **Morro do Ouro** com a idéia de colher novas informações, se surpreendem com a fé e piedade que a todos ilumina.

Não muito diversa é a situação de **Rosa do Lagamar**. Agora, porém, as cenas ocorrem no bairro mais elegante de Fortaleza, especificamente no prolongamento da Avenida Desembargador Moreira, em local aprazível bem próximo ao mar. Lá, Rosa havia comprado uma casa com as maiores dificuldades, no firme propósito de escapar da imundície do Lagamar, uma das favelas mais desprotegidas da cidade. A casa é extremamente humilde e funciona também como botequim, de onde ela retira o sustento de sua família, inocente de que bem cedo irão tentar desalojá-la dali por causa das mansões que já começam a ser erguidas nas proximidades. Um burguês adquiriu duzentos e cinquenta palmos de terra e está edificando com todo orgulho uma residência de alto luxo, no intuito de aumentar o seu prestígio social. Em sua concepção, é inadmissível que a tapera de Rosa permaneça ali, enfeando a paisagem do local, em flagrante contraste com a mansão que está sendo

construída. Para ele, a solução parece fácil, desde que ofereça à Rosa uma certa importância, suficiente o bastante para persuadi-la a vender-lhe sua nesga de terra. Assim sendo, acompanhado da esposa, propõe um acordo, convicto de que, sem a mínima dificuldade, terá um jardim amplo e uma vista mais bela. Não obstante, para sua surpresa, Rosa resiste a todas as ofertas, o que o induz a valer-se de seu prestígio para despejá-la de qualquer maneira, sob a alegativa de que o terreno era da prefeitura. O desfecho esperado e temido será a expulsão brutal de Rosa, com a polícia cumprindo a ordem judicial, retirando às pressas os móveis improvisados existentes no barraco e ameaçando de prisão a quem tentasse pôr qualquer obstáculo à operação.

Ao longo da ação, Rosa se transforma na personagem mais angustiada das peças de Eduardo Campos. Marcada pela solidão, sente que o destino lhe traçou as maiores agruras. Suas primeiras sensações de abandono são em consequência da viagem de seu marido Crispim. Vários anos Rosa alimenta a esperança de que ele retorne e, quando isso acontece, sobrevém a maior decepção: Crispim está mudado, trata-a com o desprezo total, desfaz-lhe os seus sonhos mais românticos. As desgraças continuarão a suceder e Rosa adquire o senso da fatalidade. Quando o Oficial de Justiça transmite a notícia de seu iminente despejo, ela logo sentencia: “Se é notícia ruim, tinha que ser sempre para mim!” (p. 14). Rosa também não verá concretizado o sonho de casar honradamente a filha Maria Galante. Supersticiosa e fatalista, sabendo que Maria Galante vira o noivo antes da cerimônia do casamento, Rosa prevê que tudo acabará mal. E sua filha, com efeito, terminou fugindo, após a cena tragicômica em que foi flagrada com um vestido riquíssimo arranjado por uma engomadeira que costumava usar as roupas finas das clientes burguesas.

A desolação de Rosa vai assim tomando conta do enredo e crescendo de intensidade a cada cena. É comovente o seu reencontro com a filha Maria Galante, quando então percebe que todo o seu esforço maternal deixou de ser recompensado.

É mais comovente ainda sua última reação diante do Oficial de Justiça, suplicando-lhe:

Meu senhor, deixe eu ficar aqui... Por hoje. Amanhã, eu saio... Volto pro Lagamar. (Pausa) Quero dormir no meu canto, contar novamente os caibros, duas telhas... Só depois que eu conto é que durmo, duas telhas... Só depois que eu conto é que turmo, É um velho hábito de solidão... (p. 17)

O drama vivido atinge assim o auge do desespero e constitui um atestado real do que ocorre ainda hoje constantemente com as classes desprivilegiadas em qualquer parte do mundo em que o surto do progresso é acompanhado pela desumanização do homem e vitória da injustiça como decorrência de um sistema de opressão que só permite o gozo do direito a quem tiver dinheiro e elevada posição social.

Mas, depois de haver tematizado essas situações específicas do desenvolvimento urbano, Eduardo Campos voltou-se para a problemática do sertão, onde o quadro da miséria chega às raias do absurdo. Explorando a temática da seca, o enredo que formaliza a peça **Os Deserdados** enfeixa basicamente os mesmos elementos aproveitados por escritores como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e em geral por todos aqueles que se enquadram na corrente do regionalismo cujo objetivo principal é o de descrever a realidade do nordeste brasileiro, testemunhando a absoluta miséria e desamparo em que o homem, vítima da natureza, não consegue

obter qualquer solução para um drama que se repete ciclicamente.

Em se tratando de uma peça teatral, é lógico que, por força de suas próprias dimensões, a ação se centraliza num motivo suficiente para gerar toda uma série de interpretações, necessárias ao envolvimento emocional do leitor ou espectador. Com efeito, a primeira cena mostra logo uma criança morta, envolta em lençol, em cima de uma mesa rústica. É o filho de Hortênsia que foi soterrado dentro de um poço, ao tentar encontrar água para que a mãe pudesse lavar roupa e assim fosse capaz de sobreviver até quando as circunstâncias adiassem a emigração em busca de outros recursos. Tentam consolá-la, mas Hortênsia logo se firma como uma personagem consciente de que a vida lhe é injusta e blasfema contra os céus desesperada. Argumentam que seu filho está no céu, porém ela quer uma prova disso e julga a princípio ser impossível existir um anjo de cor. Se na terra há tanta discriminação, se os negros aqui estão condenados a uma vida de submissão, depois da morte talvez não seja diferente. Entretanto, de forma inesperada, acontece o milagre da chuva e Hortênsia se reanima, evoluindo para uma fé inabalável nos desígnios de Deus. Tal crença é acrescida da idéia de que seu filho, o anjo negro, irá proteger a todos os que praticam o bem e castigar os maus. Estes serão simbolizados por Augusto, comerciante perverso e aproveitador da miséria para seu próprio enriquecimento. Augusto tenta seduzir Esmeralda, oferecendo-lhe presentes de pouco valor e iludindo-a com promessas de felicidade. O primeiro ato finda com a decepção de todos diante da chuva que logo passou. Hortênsia é relegada a uma solidão deprimente, quando então percebe que detém nas mãos uma roupa de seu filho e, quase entrando em êxtase, sente novamente que não está desamparada.

O segundo ato, num esquema de alternância de vários lances, enfoca novas artimanhas de Augusto na tentativa de seduzir Esmeralda. Ele chega ao ponto de propor a Xavier, pai da menina, um acordo de ajuda em troca de interesses nefandos. Xavier preza a honra de sua filha e esforça-se por livrar-se das propostas inescrupulosas, mesmo sofrendo as piores necessidades. Em outro plano, Hortênsia persuade o aleijado Gedeão a vingar-se de Augusto, acusando a este de assassino e responsável pela seca que, numa concepção de fanatismo religioso, é considerada um castigo de Deus pelos atos dos homens maus.

No último ato, a situação se torna grave, inclusive para Augusto, que resolve dispensar seus trabalhadores. Hortênsia continua insistindo em que seu filho lá no céu está zelando pelos famintos e prega que a seca é uma maldição de Deus. Segundo ela, se Augusto fosse liquidado, tudo voltaria ao equilíbrio, com as chuvas inundando as terras e enchendo os rios. A Gedeão teria sido confiada a missão de exterminar Augusto e, para reforçar suas palavras proféticas, Hortênsia ordena que ele jogue fora suas muletas e caminhe sozinho. Embora hesitando, Gedeão começa a andar sem as muletas e imediatamente a multidão dos flagelados cria confiança nos poderes de Hortênsia, que se transforma numa figura carismática, líder de numerosos fanáticos que incendiaram o barracão de Augusto, na certeza de estarem cumprindo as determinações de Deus.

3 O DESTINO DOS FAVELADOS E FLAGELADOS

AS PERSONAGENS moldadas por Eduardo Campos para preencher um universo regido por um sistema de proteção aos poderosos e de perseguição aos necessitados têm uma sorte comum: o sofrimento acrescido da consciência de que são vítimas da injustiça social. Algumas vivem mais intensamente esse drama e por isso podem ser tomadas como símbolos de toda uma classe. Rosa e Hortênsia, protagonistas de **Rosa do Lagamar** e **Os Deserdados**, são os exemplos mais representativos.

Rosa é um modelo de personagem trágica, que encarna o sofrimento motivado pela injustiça e desamparo. Caracterizada a princípio como mulher de pulso forte, autoritária e voluntariosa, aos poucos esses traços vão sendo postergados pela imagem da mulher angustiada e pronta a aceitar como fatalidade a sorte que lhe coube.⁹ Vítima da ironia de um mundo cruelmente injusto, seu sonho simples de viver numa casa, embora humilde, longe do ambiente infecto da favela, é destruído de forma absurda pela força do poder. Severiano, o antagonista que representa essa força, a fim de tomar a propriedade de Rosa se utiliza de táticas idênticas às do lobo, quando pretendia devorar o inocente cordeiro, na célebre fábula de Esopo. Conforme já se fez menção, Severiano insiste primeiro num acordo de compra e ven-

da mediante sucessivas propostas, todas rejeitadas porque Rosa tem em vão a consciência da justiça e julga que acima de tudo lhe assiste o direito de preservar o que lhe pertence, sem ser importunada por ninguém, mesmo com as melhores promessas de vantagens pecuniárias. Desiludido, Severiano apela para o argumento final de que o barraco houvera sido erguido em terreno da Prefeitura. E o raciocínio de Rosa é perfeito: “Se era proibido fazer casa aqui, por que a Prefeitura não fiscalizou antes?” (p. 17). Contudo, a coerência do juízo nenhum valor tem diante da força do poder. Rosa é despejada, padece as mais graves humilhações, mas mantém até o fim o sentimento de dignidade na derrota, não aceitando a ajuda final que Severiano lhe apresenta a título de caridade. Rosa é por isso uma personagem consciente de seu drama, que vive a fatalidade à semelhança dos heróis de Racine ou de Shakespeare, conquanto estes estejam envolvidos em outras espécies de situação dramática.

Por outro lado, em **Os Deserdados**, Hortênsia é a personagem que sobressai pela firmeza de caráter e consciência de sua atuação, idealizada no sentido de funcionar como um símbolo de uma luta do Bem contra o Mal. De início ela é marcada por um sentimento de inferioridade, estigma de sua raça, que a seu ver parece condenada nesta e na outra vida a um padecimento inarredável. Após a morte de seu filho, logo renuncia a idéia de que ele possa ser livre no céu, formulando um enunciado que resume toda a mágoa da discriminação racial: “No céu não há lugar para um anjo negro como meu filho. Os pretinhos quando morrem vão apavorar os outros, como o negrinho do pastoreio...” (p. IX). Diante dessa concepção, Hortênsia resiste aos impulsos de aceitar um consolo explicado por meio de razões inatingíveis para a vida terrena. Ela é acima de tudo consciência

e assim descarta o que não estiver a seu alcance. Alimentando o complexo de culpa pela morte do filho, amaldiçoa a terra, porém não tenta abandoná-la porque se vê enraizada nela. Dessa forma, Hortênsia simboliza mais um valor do homem sertanejo, o apego ao chão que sofre as intempéries da seca. Esse apego às vezes é inexplicável, mas Hortênsia percebe através de Xavier que homem e natureza formam uma unidade indissociável, o que constitui uma outra espécie de fatalidade. O sertanejo é parte integrante da terra e, depois de morrer, será consumido por ela (p. X).

Em outro ângulo, sente-se que Hortênsia é uma personagem dinâmica, modelada para surpreender pelas suas atitudes. Se é caracterizada pela convicção da inferioridade de sua raça, rebela-se diante do que considera absurdo e protesta, erguendo as mãos contra os céus, não suportando a dor de ver o filho morrer “como um animal qualquer” (p. X). Por isso, ela é a imagem do desespero e da solidão. Sozinha no mundo, sem marido e sem filho, considerada louca pelo seu inconformismo, a Hortênsia caberá descobrir as causas do infortúnio e lutar pela libertação.

O primeiro passo nesse sentido reside na interpretação do sofrimento como um castigo vindo do além. E se assim é, algum erro humano deve estar sendo praticado, um erro tão grande que possa provocar a ira de Deus. É então que Hortênsia revela o outro lado de sua função como personagem-símbolo. Percebendo que o povo é explorado por um comerciante impiedoso, vê nisso a razão de toda a desgraça e crê que só a extinção da maldade do homem é capaz de devolver à terra a fartura e felicidade.

Torna-se evidente que o método adotado por Hortênsia qual seja o de invocar os poderes de seu filho, lhe confere o caráter de alienação, aliás perfeita-

mente condizente com o ambiente analisado. Numa visão racional, o extermínio de Augusto não seria o ponto chave para solucionar o problema da seca e esta a rigor não deve ser considerada uma maldição dos céus. Entretanto, essa interpretação esconde uma simbologia ou fundo ideológico que sem dúvida explica as agruras do homem nordestino e fornece uma solução para as conseqüências das injustiças sociais. Em outras palavras, a seca ainda é um castigo por força da maldade do homem que explora seus semelhantes, por força da espoliação a que é submetido o sertanejo, sem nenhuma assistência e relegado a um estado de completa alienação. No dia em que ele for alertado de sua capacidade e tiver plena garantia de seus direitos, no dia em que descobrir que as discriminações lhe foram impostas mas que é possível libertar-se delas, a solução terá sido encontrada. Esta parece ser a mensagem que subjaz à focalização das cenas do despertar dos operários de Augusto para a certeza de que estão sendo espoliados e que podem exterminar o patrão, incendiando tudo o que este possui. O incêndio do barracão, embora naturalmente não traga de imediato a redenção dos sertanejos, inspira a idéia de que a partir de então será possível enfrentar a seca e dominar a natureza. É, pois, bastante significativo o lance final da peça, em que os flagelados, já decididos a emigrar, realimentam a ânsia de permanecer na terra, purificada pelo extermínio da injustiça.

Após essa interpretação, é conveniente insistir um pouco mais na tipificação das personagens, levando em conta as conotações sugeridas pela atribuição dos nomes selecionados pelo autor e aplicados àquelas que foram criadas para exercer a função de símbolos. Dessa forma, a escolha dos antropônimos Rosa e Hortênsia, além de correlacionar as duas heroínas pelo drama que vivem, estabelece um sistema de valores que contribu-

em para um enriquecimento do universo dramático. Com efeito, Rosa espelha a imagem da beleza interior e da inocência, à medida que vai sendo conduzida a uma situação de abandono. Se no princípio ela se mantém firme em suas decisões, logo percebe sua fragilidade diante da força da impiedade humana. Reage contra a injustiça, porém descobre a inutilidade de suas tentativas e se torna humilde como na cena em que deixa de assinar a notificação judicial, dizendo-se analfabeta, fato que lhe assinala mais um traço de seu posicionamento trágico. Ou então, como no instante em que suplica, no ato do despejo, que tenham cuidado com os móveis rústicos que possuía.

Em **Os Deserdados** a heroína é designada por um termo idêntico, pois Hortênsia é também nome de flor¹⁰ e planta cultivada pela beleza e colorido. Numa perspectiva de interpretação, esses valores positivos devem opor-se aos assumidos pelas personagens antagonistas, no sentido de configurar um esquema de contraste entre o Bem e o Mal. Rosa e Hortênsia são os componentes da natureza ameaçados pela maldade e assim lutam por manter a vitória do Bem. Rosa e Hortênsia, como partes da terra, desejam permanecer unidas à natureza, mas a discriminação do homem tenta expulsá-las de todas as maneiras. Daí o sofrimento mesclado à noção de beleza interior que ambas tipificam. Aliás, pelo mecanismo da parafantasia,¹¹ é possível associar Hortênsia, por sugestão fonológico-semântica, a **tensão** ou **horto**, o que acresce a idéia de luta agônica e consciência da solidão, numa visão mística perfeitamente contextualizada pela temática explorada.

Se de um lado as duas personagens se ligam pela capacidade evocatória dos nomes que possuem, de modo análogo os antagonistas Severiano e Augusto vêm compor o esquema binário de oposição de valores. Severiano,

contracenando com Rosa, é um burguês egoísta, embora ironicamente devesse estar a favor dos oprimidos, em vista da função política que exerce na sociedade. O traço fundamental de seu comportamento é a perversidade, já sugerida no próprio nome: Severiano é severo e assume o papel do homem que vai até o fim de suas decisões, sem ter remorsos de estar prejudicando os mais fracos. Augusto foi desenhado com os mesmos atributos e aqui o nome parece funcionar como ironia do autor,¹² salvo se for possível estabelecer uma correlação com o imperador Augusto da Roma Antiga, o que seria um estereótipo usado para firmar-lhe o caráter de ditador, de alguém incapaz de admitir que todos não lhe estejam submissos. De qualquer forma, quer por ironia quer por outras motivações, é evidente a vinculação entre o nome da personagem e suas características, sobretudo por figurar num esquema de oposição actancial.

Em vista disso, parecem mesmo intencionais da parte do autor os significados subjacentes que se podem obter numa análise dos nomes de seus heróis. Um índice bastante esclarecedor dessa hipótese é fornecido na peça **Morro do Ouro**, com a mudança do nome da personagem tão logo características atitudinais evoluam para o lado oposto. Trata-se de Seu Fortuna, assim conhecido por atuar como cambista do jogo do bicho, homem que promete a riqueza a quem acreditar nos sonhos por ele inventados e arriscar a sorte. Seu Fortuna, depois de transformar-se em vendedor de imagens, não mais aceita ser tratado como antes, sentenciando a Margarida: “Quando vai aprender que agora só deve me chamar de Ezequiel? Vendedor de santo é de regra ter nome da Bíblia” (n. XV). Vê-se por essa passagem que as conotações bíblicas do nome de Ezequiel devem ingressar como elementos interpretativos da peça, situando mais fortemente o contexto místico-visionário no

qual figura em primeiro plano a personagem Madalena, cujo nome traz igualmente sugestões intencionais, posto que em suma lhe foi doado o papel de pecadora arrependida.

É fácil, por conseguinte, comprovar uma evidente associação entre os nomes designativos das personagens e o que simbolizam, sem necessidade de apelar para interpretações fantasiosas. Outros casos poderiam ser estudados, como o de Zé Valentão, ainda da peça **Morro do Ouro**, que representa o contrabandista destemido e sem escrúpulos, o de Esmeralda, que relaciona duas personagens homônimas em papéis diversificados em **Morro do Ouro** e **Os Deserdados**. Todavia, em qualquer caso, é de crer que os valores inerentes aos nomes se transferem para o plano das ações, num processo constante de novas simbolizações.

Vê-se então por essas breves alusões que as personagens de Eduardo Campos são estigmatizadas, trazendo já nos próprios nomes o destino que devem suportar. São favelados que nenhum ânimo receberão da vida: é a fragilidade de Rosa. São flagelados que sofrem o castigo pela maldade dos homens: é a tensão de Hortênsia.

4 OS CONTEÚDOS SOCIAIS

OS TEMAS explorados nas três peças de Eduardo Campos todos objetivam denunciar o lado injusto do poder, que nada faz para minimizar a situação de desamparo das populações desprivilegiadas mas, ao contrário, procura alimentar-se desse mesmo estado de miséria para fortalecer-se. O teatro é, então, um meio de desafo ou protesto do autor, cômico de que a arte deve também exercer um papel de modificação das estruturas sociais. Tal atitude parece coerente e necessária, pois, no entender de muitos ideólogos da arte, esta precisa refletir a decadência da sociedade e, a menos que pretenda ser infiel à sua função social, deve mostrar o mundo como passível de ser mudado.¹³

Ernst Fischer,¹⁴ explicando a teoria de Bertolt Brecht sobre a função social da arte, sentencia:

No mundo alienado em que vivemos, a realidade social precisa ser mostrada no seu mecanismo de aprisionamento, posta sob uma luz que devasse a “alienação” do tema e das personagens. A obra de arte deve apoderar-se da platéia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão. As normas que fixam as relações entre os homens hão de ser tratadas

no drama como “temporárias e imperfeitas”, de maneira que o espectador seja levado a algo mais produtivo do que a mera observação, seja levado a pensar no curso da peça e incitado a formular um julgamento, afinal, quanto ao que viu: “Não era assim que devia ser. É estranho, quase inacreditável. Precisa deixar de ser assim.

Ao escritor há de caber, portanto, uma “função ideológica”, reconhecida até mesmo pelos que não aceitam a posição da crítica marxista. Assim, Antônio Cândido¹⁵ entende que essa função decorre normalmente da consciência dos problemas que afligem a sociedade, problemas que geram um momento de expectativa no receptor, face às denúncias que este anseia presenciar. Quase sempre, assinala ainda Antônio Cândido,¹⁶ “tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade”. Por isso, compete ao escritor utilizar o poder de persuasão que a língua possui, no intuito de figurar a realidade tal como existe nos dias atuais, sem que isto signifique uma simples transposição ou decalque desprovido de qualquer criatividade. Nelson Werneck Sodré¹⁷ chega ao ponto de afirmar que “aquele que não tem condições para enfrentar a verdade e para proclamá-la, sejam quais forem as consequências, não tem condições para ser escritor”.

Essa advertência não atinge em nenhum ponto o comportamento literário de Eduardo Campos. As denúncias são tão contundentes que sobressaltam o espectador mais avisado, pela coragem e vigor do discurso que as transmite. Em *Rosa do Lagamar*, a heroína é despejada de sua humilde casa para satisfazer aos caprichos

de um burguês. Eduardo Campos, aproximando-se ao máximo da realidade e dando um testemunho da coragem aludida por Nelson Werneck Sodré, não descreve de modo indireto a corrupção das autoridades que determinam a derrota de Rosa e a vitória esperada do Dr. Severiano. Ele vai muito além e localiza inclusive o ponto exato da cidade de Fortaleza onde o fato pode ter acontecido. Ora, referindo que a mansão estava sendo erguida no prolongamento da Avenida Desembargador Moreira da Rocha, próximo ao mar, o autor quase convida o espectador a ir até lá e identificar “in loco” a residência luxuosa que lhe serviu de inspiração. É verdade que esse pode ter sido apenas um artifício para conferir mais autenticidade e verossimilhança, mas a alusão ao nome da rua e ao trecho preciso onde a ação se desenrola indica que o engajamento social do escritor se estriba em fatos concretos, insofismáveis. É como se dissesse que está apto a mostrar o palco das injustiças para quem quiser comprovar. Uma prova evidente de que está a favor das mudanças por uma sociedade mais equânime e menos torpe.

A mesma atitude se presentifica em **Morro do Ouro**. A favela escolhida é real e sua descrição não oculta os aspectos deprimentes de um local onde se deposita o lixo da cidade. A crítica à sociedade é deflagrada nos mais diversos ângulos em que emerge a concepção de moral burguesa marcada por um falso puritanismo, a demagogia dos políticos oportunistas que em época de campanha eleitoral aparecem como redentores, a perseguição da polícia ao contrabando de sandálias ou peças de tecido para fazer de conta que sua atuação é saneadora,¹⁸ a prostituição como forma de subsistência e, enfim, tudo o que resulta do analfabetismo e da fome.

Finalmente, em **Os Deserdados**, a crítica social enfoca o drama torturante dos flagelados da seca, reco-

nhecendo os problemas e revelando a falta de solidariedade humana dos detentores do poder. Nesse contexto, define-se o preconceito social expresso pela submissão do negro ao subemprego e a um tratamento injusto que o arrasta à marginalidade, surge a exploração sexual dos que se aproveitam da fome para seduzir jovens impúberes, impõe-se o êxodo como única forma de fugir da morte por inanição. Toda a experiência trágica do nordestino é denunciada como uma espécie de castigo que se reitera de vez em quando. E o castigo é fruto da desigualdade social, assim compreendida pela percepção clarividente de Hortênsia:

Não tivemos inverno este ano porque os maus transformaram a terra no inferno. Deus, quando criou o mundo, não tinha pobres nem ricos! (p. XXXIX)

Tamanha desigualdade é a causa da injustiça e, por conseguinte, do martírio a que são subjugados os mais fracos. A seca em si é um problema solucionável, desde que inexista o interesse dos fortes em servir-se dela como meio de aumentar ainda mais a sua força, porque entendem que serão tanto mais fortes quanto mais fracos forem os oprimidos. Estes vão sendo aniquilados progressivamente a um nível que lhes roubará a própria condição humana. Serão animalizados, inferiorizados como bichos e, pior que tudo, conscientes dessa situação, conforme desabafa uma das personagens:

Sim, mas eu devia ter um ferro. Quem sou eu se não um bicho, um bicho seu? (p. XXXIX)

Aliás, essa consciência da animalização é um dado percebido por outros escritores que operaram sobre o tema da seca. Graciliano Ramos,¹⁹ por exemplo, cons-

trói Fabiano como “gente-bicho”, em contraposição à Baleia, “bicho-gente”, numa crítica indisfarçável à condição de subvida a que são impelidos os sertanejos. O massacre imposto a estes é duplo: a escravidão ditada pelos senhores de terra e a inclemência da própria terra que os embrutece.

Por isso, em **Os Deserdados**, Eduardo Campos demonstra sua preocupação com a condição subumana dos flagelados da seca, tratados ao nível dos irracionais, escravizados a um sistema de exploração do homem pelo homem e herdeiros de uma consciência submissa ao poder dos mais fortes.

A paisagem inóspita da caatinga, o céu isento de nuvens, a terra estorricada constituem o depoimento da falta de domínio do homem sobre a natureza ainda em pleno século XX, o que parece confirmar não a impotência mas a ausência de solidariedade humana, com certeza a única explicação plausível para a presença cada vez mais assustadora da fome e da miséria, principalmente em época de escassez de chuvas.

Nesse quadro, o nordestino é vítima e, acima de tudo, se posiciona às vezes numa atitude de alienação, julgando-se castigado por Deus, ao invés de perceber a injustiça estabelecida pelo próprio homem como responsável direta pela sua miséria. Isto lhe aguça o temor e sentimento de culpabilidade, fazendo-o enveredar por um fanatismo religioso que constitui o alimento básico para seu estado de total submissão. Dessa forma, a seca é associada ao inferno, conforme as palavras de Hortênsia:

O sol é o fogo! O fogo é o inferno em que todos seremos consumidos. (p. XXIV)

Essa concepção do estado de desamparo como uma penitência ou expiação pelos pecados figura em inúmeras

ras cenas de **Os Deserdados**, paralela ao profetismo de dias de felicidade para os homens bons. A visão apocalíptica de Hortênsia define a cada passo o julgamento das atitudes humanas:

Nada ficará sobre a terra. Seremos atingidos pelas chamas, exceto os que estiverem isentos de pecado. E depois, Gedeão, as chuvas se desatarão... (p. XXIV)

Todavia, a interpretação sobrenatural, se representa uma fuga ou alienação, acena para a maldade do homem, firmando o conceito de que todos pagam por alguns que pecam. Hortênsia percebe que tudo é uma questão de luta do Bem contra o Mal, aquele representado pelo sertanejo faminto, este simbolizado pelo patrão aproveitador da miséria. Ela compreende que alguns “querem a miséria do povo para se enriquecerem a si mesmos” (p. XI). Mas, como seu esquema de pensar o mundo é rudimentar, a percepção correta da realidade é transferida para um tratamento místico-visionário. Oscilando entre a loucura e a paranormalidade, Hortênsia fortalece a cada cena a convicção de que seu filho morreu para lá do céu comandar a destruição do Mal:

Agora vocês acreditaram no Anjo! Meu filho é aquele que nos protege dos perversos e dos invejosos. (...) O Satanás não morreu ainda. Está vivo entre nós, comprando o nosso suor com o seu sujo dinheiro! E meu filho, por meu intermédio, manda-lhes esta ordem: é preciso afastar do nosso convívio os que nos roubam o pão de cada dia! (p. XXXIX)

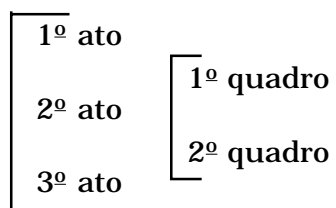
O lance acima mencionado e muitos outros constatam que o fundo místico age como um pretexto para uma pregação de caráter ideológico, assentada nos princípios da justiça social. A rebelião dos flagelados, que deixam de obedecer às ordens do patrão, é o sintoma do

despertar da consciência das desigualdades sociais como causa de todos os males e da necessidade de luta pelos direitos de sobrevivência. Parece, pois, que o aproveitamento do fanatismo religioso não tem apenas a função de denunciar a alienação do sertanejo ou firmar-lhe o caráter de submissão. Ao contrário, como o fanatismo é capaz de produzir os mais fortes radicalismos, sua função principal é a de propor uma nova ordem social, partindo de um princípio de erradicação das regras em que sempre se armou o sistema de escravização do homem em qualquer de suas formas.

5 A ORGANIZAÇÃO TEXTUAL

APÓS visualizar os ângulos que transformam as composições teatrais de Eduardo Campos em verdadeiros libelos contra os abusos de um sistema político-econômico fundado na livre iniciativa da corrupção, é oportuno verificar alguns aspectos da organização textual, com o fito de descobrir em que medida tais elementos participam do apelo comunicativo dos valores objetivados.

Quanto à estrutura geral, percebe-se que as três peças obedecem ao esquema tradicional, apresentando cada uma delas três atos que guardam entre si um senso de proporção ou equilíbrio. Um ato pode seccionar-se em quadros, quando há alguma troca de figurantes,²⁰ o que ocorre no sistema das três peças estudadas. Dessa maneira, em *Mono do Ouro* e *Rosa do Lagamar*, as cenas se arrumam na seguinte disposição:



Esse esquema permite compreender melhor os três momentos da ação: O primeiro ato, introdução da peça,

informa sobre os aspectos gerais do ambiente e das personagens, prevendo já uma situação dramática. O segundo, necessariamente a parte mais decisiva, eleva o nível de tensão a um ponto que requer uma solução, ou favorável ou trágica. Esta será a matéria do terceiro ato.

Em **Os Deserdados** há uma leve mudança nesta seqüência e o primeiro ato, ao invés do segundo, é subdividido em dois quadros, talvez com o intuito de fornecer maior parcela de dados da situação, retardando a complicação e induzindo melhor o clima de suspense. Contudo, há o mesmo senso de simetria comprovado na feição das outras peças, o que denota a familiaridade do autor com as técnicas de construção do teatro clássico.

Aliás, é útil perceber que os gregos formularam uma série de normas para a elaboração das tragédias, normas que atualmente não podem ser cumpridas rigidamente, em virtude das peculiaridades do homem atual, bastante diversas das que definiam o comportamento helênico. Dessa forma, a dramaturgia clássica preconizava como característica basilar de uma peça a obediência à lei das três unidades: as unidades de ação, de tempo e de lugar. Com isso, pretendia aproximar ao máximo as cenas representadas pelas personagens das verdadeiramente ocorridas na vida real, de tal sorte que se expusesse uma quase fotografia ou imitação (mimesis) da realidade, uma vez que os fatos se ofereciam de modo coerente, sem apelar para a capacidade de imaginação ou extrapolação dos espectadores.

As três unidades se solidarizavam entre si num relacionamento de implicação, já que, para se obter uma única ação, era necessário figurar um só espaço físico e o mínimo de tempo admissível. Convencionou-se que este não deveria exceder os limites de um dia, mas o ideal mesmo era o de ajustar a duração da encenação ao tempo decorrido da ação.

É escusado insistir que essas normas de há muito deixaram de ser observadas com o rigor pretendido e não podem nem mais constituir um elemento de afeição da estrutura do gênero dramático. David Daiches²¹ assevera que, se as peças modernas fossem julgadas por esses requisitos, pouquíssimas suportariam a prova. O tempo excede normalmente as reduzidas horas de um dia, a ação única é substituída por um entrelaçamento de fatos às vezes de uma vida inteira, o lugar exclusivo que o palco deveria representar pode inclusive multiplicar-se em alusões a mais países do que um mapa seja capaz de mostrar.

Todavia, malgrado essas ponderações, é preciso registrar um certo equilíbrio das peças de Eduardo Campos quanto ao seu posicionamento face aos preceitos do teatro clássico. Há, como não poderia deixar de ocorrer, a ausência de respeito rígido à lei das três unidades. Basta mencionar que, em *Rosa do Lagamar*, do primeiro para o segundo quadro do segundo ato decorre uma semana, conforme referência direta do próprio ator. Em **Morro do Ouro** e **Os Deserdados** as marcações temporais também não se circunscrevem aos limites de um dia, o que se constata pela mudança das cenas. Em **Morro do Ouro** as assistentes sociais estiveram realizando uma investigação junto aos favelados quando Madalena era amante de Zé Valentão e prostituta do bairro. Desse ponto até o retorno das referidas pesquisadoras ao mesmo local para novas entrevistas, quando então se surpreendem com a regeneração de Madalena, é inverossímil que haja decorrido menos de um dia. Em **Os Deserdados** a quebra da unidade de tempo é mais acentuada ao fim do terceiro ato quando Esmeralda, anteriormente descrita como adolescente indefesa e sujeita pela condição de miséria e fome aos galanteios e propostas pífidas de Augusto, declara-se grávida dele,

após a rebelião dos sertanejos fanáticos liderados por Hortênsia.

Quanto à unidade de lugar, nota-se contudo que nas três peças houve a obediência integral à fixação de um só e mesmo ambiente geográfico: em **Morro do Ouro**, o cenário de uma rua sinuosa de uma favela de Fortaleza; em Rosa do Lagamar, um barraco situado no prolongamento de uma rua da Aldeota; em **Os Deserdados**, o ambiente do interior cearense em época de estiagem.

Nesses limites não seria possível que cada peça apresentasse uma multiplicidade de lances dramáticos e, por isso, parece que a seqüência de cenas não chega a comprometer na essência a unidade de ação.

Vê-se, pois, que em linhas gerais Eduardo Campos deixou de realizar experiências em busca de novos modelos de organização textual, afastando-se muito pouco das regras estabelecidas milenarmente. Cabe mesmo indagar por que o autor retrocedeu em seu projeto de participar das modernas tendências dramatúrgicas, depois de haver escrito **O demônio e a rosa**, integralmente um teatro de vanguarda, embora não tão avançado quanto as peças de Ionesco ou Beckett, autores que tematizaram a angústia do homem num estado de solidão egoística. Beckett²² elaborou textos de extrema densidade e em seu universo as personagens são símbolos que exigem bastante esforço de interpretação. Eduardo Campos, em **O demônio e a rosa**, também apelou para a capacidade de percepção e participação emotiva dos espectadores, fazendo que Elga, protagonista da ação, se transformasse num símbolo a encerrar suas pretensões de crítica à sociedade. Porque, como observa Aluizio Medeiros,²³ o propósito do autor foi o de mostrar que sua peça era uma condenação artística da época atual, marcada por dramas insolúveis num mundo em decomposição, onde os problemas crescem e são resolvidos de

maneira trágica. A feição vanguardista de **O demônio e a rosa**, se concede ao teatro uma riqueza de sugestões, pode distanciá-lo do povo, incapaz de perceber as mensagens veladas. Sem dúvida por esse motivo, o autor desprezou essas experiências em troca de um maior senso de clareza e objetividade, elementos comprovadamente eficazes para o sucesso de qualquer manifestação artística.

Resta agora, ainda com respeito aos aspectos de elaboração textual, discorrer sobre a técnica do diálogo. Correta é a opinião de Elder Olson,²⁴ que define como componentes fundamentais de uma peça dramática a ação, o cenário e o diálogo. Aqui já se fez uma análise da ação, envolvendo necessariamente a atitude das personagens e influências ambientais. O cenário tenta reproduzir essas influências e, sob o ângulo da montagem ou execução, não oferece problemas que exijam tratamento especial. Em linhas gerais, pela rusticidade de que se revestem, tais cenários podem ser figurados em qualquer palco ou até mesmo ser improvisados em qualquer lugar, sem que haja grande prejuízo para a representação. Parece mesmo que da parte do autor houve a intenção de revelar de modo peremptório a miséria do homem por uma associação com a rusticidade dos figurinos. As peças de Eduardo Campos não valem, pois, pela riqueza ou ostentação dos guarda-roupas, dos recursos visuais e sonoros. Elas valem pela ação, pela intensidade dramática, pelo diálogo das personagens.

Este é estruturado numa linguagem espontânea, que reflete com fidedignidade os hábitos lingüísticos das classes sociais representadas. É quando se infere bem a maturidade literária de Eduardo Campos, expressa no domínio de uma fala rica de conotações de toda ordem, quase sempre desconhecidas dos que não convivem com

o povo. Por uma questão de coerência com o desenvolvimento dos núcleos temáticos, Eduardo Campos teria que usar essa espécie de linguagem. E usou-a sem artificialismos, com a maior naturalidade.

É preciso convir que os elementos de maior contribuição para o êxito ou fracasso de uma peça teatral se ligam à forma de elaboração dos diálogos. Com efeito, distinguindo-se de outras modalidades de discurso, como o romance ou o conto, o gênero dramático dispensa em muito a participação do autor e se centra na fala ou atitude das personagens. No romance existe o aproveitamento da linguagem para fins descritivos em que o narrador pode fazer uso de toda uma gama de procedimentos estilísticos capazes de conferir o máximo de expressividade, retardando a intriga e mantendo uma atmosfera de total envolvimento do receptor. Já no teatro, o que conta é a articulação do diálogo, suficiente por si mesmo para, com os recursos cênicos apropriados, manter essa atmosfera. Por isso, é necessário haver completa adequação entre os tipos de construção lingüística elaborados e o papel exercido pelas personagens, sem o que se perceberá a falta de autenticidade ou espontaneidade.

No caso de **Morro do Ouro** e **Rosa do Lagamar**, vê-se que esse requisito foi observado plenamente. As pesquisas de Eduardo Campos na área do folclore estenderam-se à linguagem típica do povo nordestino e suas peças valem também como um repositório de elementos dialetológicos de largo interesse para estudiosos da sociolingüística. Encontram-se assim vocábulos, expressões ou frases feitas com acepções via de regra não indicadas nos dicionários. Acrescentam-se os ditos ou provérbios populares que refletem de modo incontestemente a capacidade e a experiência de captar os aspectos mais sutis da existência humana,

formalizando-os em linguagem de transmissão assegurada entre diversas gerações, sobretudo devido à estrutura rítmica que tais enunciados encerram.

Eis alguns exemplos colhidos de **Rosa do Lagamar**:

“Cobra que na o anda não engole caçote...” (p. 5)

“Um dia a casa cai” (p. 5);

“Quem avisa amigo é” (p. 6);

“O que se faz de gosto regala o peito” (p. 9)

Entre as expressões ou torneios sintáticos privativos do registro popular há alguns bem curiosos, como estes extraídos ainda de **Rosa do Lagamar**:

“um bocado de vez” (p. 4);

“ando carecida” (p. 4);

“ele está caidinho por sua filha” (p. 5);

“que saimento é um?” (p. 5);

“não carece não” (p. 5);

“a casa dele tem de um tudo” (p. 7);

“estou desde de tarde numas e noutras” (p. 11);

“pensa que bota banca comigo?” (p. 11);

“dobre a língua” (p. 11);

“menino, como ele está nos trinquês!” (p. 13)

“tirar o pé da lama” (p. 4).

Em **Morro do Ouro**, de forma análoga, abundam os exemplos:

“não tem graça não” (p. II);

“arre égua!” (p. II);

“está sacaneando” (p. II);

“não durmo no ponto” (p. II);

“onde já se viu mulher mais pai dégua’ (p. II);

“arre diabo” (p. III);

“você caiu na vida” (p. IV);
“fazer fé na centena” (p. IV);
“não se aporrinhe” (p. IV);
“esse pau tem formiga” (p. V);
“que despropósito é um?” (p. VII)
“sua lambisgóia” (p. VII);
“suas serigaitas” (p. XIV); “cafute” (p. XV)

O exemplário se tornaria extenso,²⁵ caso houvesse a preocupação de analisar detidamente as composições teatrais de Eduardo Campos sob o ângulo estreito dos procedimentos lingüísticos. O que por ora se quer ressaltar, entretanto, é a habilidade de adequar as situações armadas às formalizações da linguagem, possibilitando, além da coerência interna do discurso, mais vivacidade e realidade. O espectador, ouvindo as construções de cunho tipicamente popular, que deverão ser enriquecidas pela entonação dos atores, é conduzido a uma réplica fiel dos ambientes representados, como se estivesse presenciando situações reais e vividas. Isto só é possível mediante o esquecimento dos registros da linguagem culta e conseqüente adoção dos plebeísmos ou traços dialetais vigentes nos ambientes descritos.

Nesse ponto, Eduardo Campos demonstra mais uma vez a consciência dos segredos que regem a estrutura das obras bem sucedidas. O que se observa freqüentemente é que os autores se traem e põem na boca de personagens incultas torneios fraseológicos herdados da sintaxe dos clássicos lusitanos. O fato, quando não se deve ao escrupulo de reproduzir a fala autêntica do povo (“língua certa do povo”, como dizia Manuel Bandeira), decorre mesmo da inaptidão ou desconhecimento dos princípios sobre os quais se assenta a obra de arte. Diga-se de passagem, ela antes de tudo se define pela sua configuração formal, fator mais pertinente que os componentes temáticos.²⁶

Aliás, esta recriação da linguagem facilmente se conecta com o aproveitamento do repositório da sabedoria popular, expressa através das tradições folclóricas, traços que acompanham de perto a vocação literária de Eduardo Campos. Dessa forma, em **Morro do Ouro**, já se fez notar, o clímax da intriga é embelezado pela representação do bumba-meu-boi, ocasião em que se mistura a ingenuidade da dança do Boi Surubi aos aspectos humorísticos da apreensão em flagrante do contrabando de Zé Valentão. Na mesma peça, a mãe de Madalena difunde o sentimento de religiosidade com a prática do novenário e devoção ao Padre Cícero Romão Batista, o mito do Juazeiro. Em **Os Deserdados**, de modo semelhante, as manifestações folclóricas se traduzem nas recitações das “incelenças”, bem como em diversas superstições que delineiam a percepção popular da existência sob o prisma do misticismo profético. Mas isto seria material para um outro estudo, que escapa às pretensões deste trabalho.

6 O CONFRONTO DECISIVO

AO FIM deste esboço de análise, talvez se pudesse pensar em um julgamento axiológico, no propósito de situar a peça mais bem sucedida sob o ângulo da criatividade literária. Assim, embora se trate de uma tarefa de difícil consecução em virtude do problema da subjetividade imanente ao gosto ou preferências pessoais de cada leitor, é exequível apontar alguns elementos de ordem crítico-valorativa, o que pode nortear uma definição, se não de todo objetiva, pelo menos fundamentada e coerente.

Na realidade, levando em conta critérios diversos, é quase certo um nivelamento das peças em estudo, porque aquilo que uma delas deixa de apresentar é recompensado por ângulos novos que permitem melhor equilíbrio entre seus elementos estruturais. Entretanto, considerando-se a repercussão diante do público, que não se cansa de aplaudir reiteradas vezes,²⁷ **Rosa do Lagamar** e **Morro do Ouro** parecem manifestar melhores qualidades expressivas. Este não é obviamente um dado avaliativo, sobretudo porque falta ao povo um conhecimento acurado da arte e da técnica do teatro e suas respostas são via de regra de base impressionística. Mas, fazendo-se um confronto dessas duas peças com **Os Deserdados**, identifica-se de imediato nas primeiras,

principalmente em **Rosa do Lagamar**, um nível mais elevado de intensidade dramática, aliado a espontaneidade do discurso das personagens e maior senso de tragicidade. Em **Os Deserdados** há por outro lado mais apuro técnico na estruturação dos quadros, com recursos de “mise-en-scène” que revelam da parte do autor um perfeito conhecimento das possibilidades que um palco pode oferecer para reproduzir a simultaneidade das ações, seqüenciadas em esquemas de alternância. Este é sem dúvida o traço distintivo por excelência: a reprodução autêntica e espontânea da linguagem das personagens e uma enorme carga de envolvimento afetivo, verificadas em **Rosa do Lagamar** e **Morro do Ouro**, se antitetizam ao discurso mais bem planejado e talvez a melhores possibilidades visuais de encenação existentes em **Os Deserdados**.²⁸

Quanto à apresentação da trama, constata-se por igual nas três peças um perfeito equilíbrio entre as partes, em moldes quase clássicos, sem rupturas ou utilização de processos tumultuários em que o fio narrativo corre o risco de desfazer-se. Essa linearidade e distribuição das cenas em quadros e atos devidamente proporcionais mostra não só o domínio das regras de estruturação do teatro clássico como fornece clareza e simplicidade, necessárias à reflexão da mensagem proposta. Qualquer espectador, sem que isto dependa de seu nível cultural, estará apto a estabelecer empatia com as personagens que vivem o drama do abandono social. Este em última análise é o melhor efeito esperável de uma obra dramática e se torna difícil afirmar qual das peças se destaca em relação às demais.

Ainda há que levar em consideração a criação das personagens e, nesse aspecto, é irrecusável dizer que Rosa se firma como uma das mais belas construções de Eduardo Campos, não só pela forma como assume o trágico mas,

e sobretudo, por todos os valores que encarna. Se Hortênsia, em muitos lances, a ela se equipara por atributos semelhantes, é de notar que a sensação de solidão e abandono ao fim de tudo parece sensibilizar mais. Por isso, conquanto já se tenha declarado que a peça **Os Deserdados** constitui a obra-prima de Eduardo Campos na área teatrológica,²⁹ cabe ponderar que **Rosa do Lagamar** sob alguns aspectos requisita a melhor posição.

Finalmente, no afã de essencializar os motivos centrais da produção teatral de Eduardo Campos, é necessário fazer uma reflexão acerca dos valores subliminares que tecem seu sentimento do mundo ou percepção do vir-a-ser existencial. Sua concepção do teatro, conforme já se salientou, condiz com a teoria de que a arte pode também, além de outras funções evidentes, ser uma arma de protesto contra os absurdos cometidos pelos homens. Um protesto que resume o desejo de luta por uma sociedade mais humana, menos cruel. Segundo a cosmovisão de Eduardo Campos, existe essa possibilidade de redenção, mas sempre entravada pelo sistema de opressão. Trata-se de uma cosmovisão que concebe a vida como um confronto entre as forças do Bem e do Mal, que afinal sintetizará toda a mensagem ou apelo aos espectadores.

Em **Morro do Ouro**, o Bem é posto em evidência pela atitude de Madalena, prostituta que se regenera para o espanto de falsas puritanas representantes da burguesia. Estas simbolizam o Mal, a falta de espírito humanitário. O Bem é a população inteira da favela, sujeita a invasões da polícia, dos políticos, dos aproveitadores da miséria. O Mal são esses que nada fazem para melhorar as condições de vida do ambiente mas, ao contrário, decidem que o lixo da cidade seja lançado lá, para infectar as crianças subnutridas que vão catar alimentos deteriorados.

Em **Rosa do Lagamar**, o Bem é a pureza e inocência de Rosa que, no confronto com as forças da opressão, termina derrotada, sozinha, sentada no chão, como se fosse um móvel abandonado. O Mal é o sistema político organizado como falsa democracia,³⁰ pronto a exterminar os frágeis direitos dos pobres. O Bem é a humildade e resignação, o direito de ter uma habitação singela que seja. O Mal, a arrogância e crueldade incapaz de reconhecer esse direito.

Em **Os Deserdados**, o Bem é a consciência de que a seca resulta da perversidade do homem. Não é mais a humildade e subserviência que Rosa representou, porém o protesto de Hortênsia, que acredita na redenção. O Mal são aqueles de como Augusto, se valem da miséria e se tornam latifundiários, adquirindo por pouco dinheiro as terras dos flagelados. São os que mandam cercar os açudes a fim de que os sertanejos sedentos se curvem mais ainda aos seus propósitos. O Bem é a justiça vitoriosa, quando as causas das desigualdades são destruídas pelo próprio povo.

Em suma, em qualquer situação, o Mal é representado pelo abuso do poder, pela riqueza concentrada nas mãos de poucos, e o Bem, pela inocência dos submissos. Como naturalmente se trata de uma luta desigual, é de esperar que a maldade mantenha continuamente o seu império, aumentando o sofrimento dos pobres e multiplicando a força dos poderosos. Daí um necessário teor de pessimismo que ressuma da cosmovisão de Eduardo Campos.

NOTAS

1. MOISÉS, Massaud. *Guia prático de análise literária*. São Paulo, Cultrix, 1970, p. 252.
2. DAICHES, David. *Posições da crítica em face da literatura*. Rio de Janeiro, Liv. Acadêmica, 1967, p. 379.
3. A contribuição de Manfred Kridl, idealizador de um “método integral” para a análise literária, ecoou no Brasil graças inicialmente ao aplauso de Afrânio Coutinho. Ressalte-se que entre nós o método foi aplicado com êxito por F. S. Nascimento em **A estrutura desmontada**, trabalho que se centra no estudo metuculoso das obras de Durval Aires.
4. LYRA, Pedro. *Utiludismo – a socialidade da arte*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976, p. 67.
5. Apud FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 3a. ed. Rio de Janeiro, Zehar, 1971, p. 14.
6. Apud FISCHER, Ernst, op. oit. p. 14.
7. SÁ, Adisia. “**Morro do Ouro**”. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 7 ago.
8. Cf. **O Povo**. Fortaleza, 22 set. 1977.
9. Braga Montenegro (Cf. **Correio retardado II**. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 1974, p. 58) assinala que as personagens de Eduardo Campos manifestam sempre o mesmo comportamento psicológico na convivência social e doméstica, a mesma atitude de resignação e aceitação passiva do destino. Conquanto a referência se aplique precipuamente à análise da coletânea **O abutre e outras estórias**, vale comentar que Rosa foi traçada com os atributos acima aludidos e talvez mais que em qualquer criação do autor nela se acentuam as marcas de uma concepção determinista da vida. Mas é necessário um reparo na observação de Braga Montenegro, que generaliza todas as personagens num molde único. Há em verdade algumas que lutam contra a força do destino e assim a resignação é substituída pelo desespero.
10. Há uma curiosa tendência de Eduardo Campos para designar suas personagens femininas com nomes dessa espé-

cie. Além de Rosa e Hortênsia, encontra-se Margarida em **Morro do Ouro**; em **O chão dos mortos** podem ser lembradas as personagens Rosita, Rosaura, Rosinha e Margarida. Com certeza, não se trata de pura coincidência e um inventário nesse sentido forneceria material para muita especulação.

11. M. Rodrigues Lapa, ao explicar os campos afetivo e imaginativo-sensorial do significado, menciona dois processos básicos de associação: a fantasia e a parafantasia. Pelo primeiro, as imagens sensoriais provocadas por um termo se ligam diretamente ao objeto representado, tal como sucede com o vocábulo “chuva” que pode conotar, entre outras coisas, o cheiro da terra, a poeira escura levantada, os arrepios de frio, o ruído abafado ou a imagem visual das cordas de água. Quando, porém, as associações transcendem o campo semântico e oferecem representações que pouca ou nenhuma relação têm com o vocábulo, ocorre o fenômeno da parafantasia. Assim, a palavra “avião” se conecta por exemplo com um selo postal. (Cf. LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 6a. ed. Rio de Janeiro, Liv. Acadêmica, 1970, p. 12).
12. Neste sentido, é curioso constatar que, também no romance **O Chão dos Mortos**, a personagem José Cândido, cujo nome deveria expressar valores positivos, simboliza a mesma maldade de Augusto.
13. FISCHER, Ernst. op. cit. p. 58.
14. Cf. loc. cit. p. 15.
15. CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 2a. ed. São Paulo, d. Nacional, 1967, p. 55.
16. Cf. idem ibidem, p. 55.
17. SODRÉ Nelson Werneck. *Ofício de escritor*. Rio Brasileira, 1965, p. 120.
18. Enquanto isso, os contrabandos de vulto nunca são descobertos e participam do quadro de corrupção que nutre o sistema do “laissez-faire/laissez-passer”, desde que em benefício dos mais fortes. Mas o povo não está tão alienado em relação a isso e muitas vezes o autor faz que suas personagens se manifestem conscientes da verdade. Assim,

Esmeralda replica que “o contrabando só dá resultado mesmo para deputado e gente rica” (p. X). Analogamente, a corrupção é denunciada também em Rosa do Lagamar, firmando-se a tese de que a riqueza em síntese é obtida mediante processos espúrios. O vigia da construção do Dr. Severiano raciocina a esse propósito: “Doutor, o senhor me desculpe, mas me disseram que essa fartura de casa bonita na cidade é por causa de uma tal sonegação do imposto de renda” (p. 16).

19. RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. a. ed. São Paulo Liv. Mar 5, 1964.
20. MOISÉS, Massaud. op. cit. p. 214.
21. Cf. op. ci p. 185.
22. Para uma melhor compreensão do teatro de Beckett, veja-se BERRETTINI, Cália. *A linguagem de Beckett*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
23. MEDEIROS, Aluizio; “O tempo e alguns símbolos dramáticos”. In: **Critica**. Fortaleza, Edições Clã, 1956, p. 173.
24. OLSON, Elder. *Tragedy and the theory of drama*. Detrol Wayne University Press, 1966, p. 32.
25. Embora esta talvez não seja a ocasião apropriada, a título de comparação podem ser indicados exemplos semelhantes, colhidos dos romances escritos pelo autor. De **O Chão dos Mortos**: “sirigaitas” (p. 28); “tendo de um tudo” (p 31); “veio ver que despropósito era um” (p. 46); “que danação era uma” (p 55); “que mania é uma!” (p 56); “passa os dias assuntando” (p. 56); “andavam nos trinques, derretidas!” (p 98); “egundo dentro da mata” (p 98); “futrica” (p 104); “dava de um tudo” (p. 129); “trinta e seis bagarotes” (p. 130); “desamarrava as enfias” (p. 132); “ela vai nos trincos” (p 167); “não pode sujigar” (p 183); “que despotismo é um?” (p. 184); etc. etc. De **À Véspera do Dilúvio**: “que desespero é um?” (p 27); “tempo danisco” (p 36); “tem sido um caé danado” (p 27); “não fosse mamparrear (p. 104); “desembuche, seu diabo!” (p. 105); “procurava não intrujar” (p 215); “sortira a casa dela de um tudo” (p. 222); “vamos seguir mesmo nesse torô” (p. 228) etc. etc. É preciso ressaltar que nesse acervo de vocábulos e expres-

sões populares há vários casos de cearensismos, como “pai dégua”, “eguar”, “arre égua”, “cafute”, “enfias”, “caé” etc. De outro lado, verifica-se a ocorrência de variações morfológicas ou talvez puramente gráficas, como “sirigaita” ou “serigaita”, “trinços” ou “trinques” etc. Há, porém, casos de evidente ultracorreção, conforme se dá em “bozerra” (**À Véspera do Dilúvio**, p. 172), cujo registro real deveria ser “bozera”.

26. Não será radicalismo inconseqüente conceber a criação estética sob este prisma, posto que um mesmo conteúdo temático pode ou não ter formalização literária conforme o discurso utilizado. Os relatórios de pesquisas aplicadas no Lagamar, no **Morro do Ouro** ou nas caatingas secas do sertão, conquanto pudessem estampar exatamente os mesmos dados assinalados nas peças de Eduardo Campos, nem de longe seriam manifestações artísticas. Em suma, será pois a organização do discurso o traço definidor da especificidade e do valor estético da obra produzida. Aliás, até mesmo alguns pensadores da linha marxista, que obviamente deveriam centralizar no conteúdo o mérito das criações literárias, entendem que “a vitalidade e a duração de uma obra e dos tipos nela figurados dependem, em última análise, da perfeição da forma artística.” (Cf. LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 288).
27. A Prefeitura Municipal de Fortaleza, em justa homenagem, fez afixar no Teatro José de Alencar uma placa de bronze comemorativa da centésima apresentação de **Rosa do Lagamar**. E quantas outras encenações já não houve depois disso?
28. É preciso lembrar que, apesar dessa observação, já foram feitas adaptações para a peça **Morro do Ouro**, como a que realizou Haroldo Serra, dotando-a de enorme plasticidade e musicalidade. Com a devida autorização do autor, Haroldo Serra procedeu a uma reformulação cônica, distanciando-se da versão original por meio do recurso a uma trilha sonora de autoria de Jorge Melo e Belchior, em que se intensificou a mensagem de escárnio e condenação às injustiças sociais. Efeitos musicais, iluminação, projeção de

“slides” e inclusive grandes rampas erguidas do palco para as frisas, ampliaram consideravelmente o colorido e beleza do cenário, cujo efeito maior foi o de aproximar o sentimento dos espectadores às expressões dos atores, tal como anseia o discutido teatro de participação.

29. O próprio autor, em diversas entrevistas a jornais, assim se manifesta.
30. Ressalte-se que os políticos, cuja missão deveria ser a de estarem ao lado do povo, defendendo-o e promovendo o bem-estar social, são os principais agentes da opressão. Aqui se expõe a ironia do autor quando escolhe um representante do povo no governo para encarnar o anti-povo, aquele que só aceita os seus próprios direitos e aparece cinicamente como o defensor dos desfavorecidos. São palavras do Dr. Severiano: “Eu sou democrata progressista. Sei compreender o povo, os seus problemas de ordem social.” (p. 12)

O ROMANCE
O Sentimento da Tragédia

1 O CHÃO DOS MORTOS: O ÚNICO DIREITO DOS OPRIMIDOS

O OBJETIVO maior de Eduardo Campos, ao estruturar o seu romance **O Chão dos Mortos**, foi sem dúvida o de fazer uma crítica do sistema político que, ao invés de resolver os problemas da coletividade, é uma arma nas mãos de oportunistas que só pensam em aumentar o prestígio e a riqueza. Logo na primeira página já se constata essa preocupação de denunciar as imoralidades do poder público. O órgão responsável pelas obras contra a seca só elabora projetos que tenham a marca do interesse particular. Assim, quando um açude vai ser construído, o governo sabe que dispõe de uma moeda valiosa com a qual terá eleições garantidas e fará compensações em seus esquemas políticos (Cf. p. 10). Por outro lado, muitos reservatórios ficam apenas em projetos que servem para enriquecer os proprietários de terra. Na realidade, nunca serão executados. E há os que visam somente à danificação de áreas que poderiam produzir mais alimentos para os sertanejos. O governo se vale da ignorância do povo para ludibriá-lo, viabilizando projetos de conveniências individualistas.

Em todos os setores impera a corrupção total. É o empreguismo alicerçado no prestígio dos deputados.¹ É a sonegação dos impostos,² o desvio de verbas destina-

das às cidades do interior que, em conseqüência, ficam estacionadas no tempo com um povo miserável e maltrapilho.³ É a inutilidade da Justiça que só defende as ambições dos vinculados à estrutura do poder. A Justiça desmoralizada, a serviço dos políticos.⁴ E é sobretudo a indústria da seca⁵ da qual se aproveitam aqueles que mais deveriam praticar a solidariedade humana.

Por tudo isso, o narrador não esconde sua repugnância e, seja diretamente, seja através do discurso de suas personagens, condena os atos de abuso do poder e prega seus anseios de uma sociedade mais justa e evoluída. Embora o quadro reinante produza um sentimento de pessimismo e descrença, de vez em quando há reflexões sobre os caminhos que deverão ser tomados para que esta sociedade exista de fato:

É mesmo verdade que o povo está subnutrido. Pobre Ceará! Somente quando existirem milhares de açudes, garantindo água e irrigação para as mais diversas culturas, poderão os homens desfrutar a fartura e o bem-estar. Serão todos, então, gordos e sadios como as pessoas que aparecem nos anúncios de fortificantes. (p. 12)

As soluções são, por conseguinte, óbvias e conhecidas de todo mundo. Mas os que poderiam facilitá-las não têm senso humanitário, apodrecem em suas cobiças e só lhes apetece a ruína do povo, com medo de que qualquer mudança na situação possa prejudicá-los. Aliás, a primeira impressão é a de que o narrador crê impossível uma regeneração dos costumes políticos e conseqüente melhoria das condições de vida dos desassistidos. Não obstante, acha que os bem-intencionados devem reagir, pondo entre parênteses o risco do fracasso, mantendo aceso o ideal de revalorização do homem.

E para símbolo desse ideal o narrador cria uma das personagens mais fortes do romance **O Chão dos Mortos**. Como não poderia deixar de ser, o leitor chega a identificá-la em seus propósitos com o próprio autor, pela convicção do compromisso da literatura expresso no seguinte enunciado:

Se ele tivesse estudo, soubesse português, ia escrever um romance... meter num livro toda a história da luta dos bem intencionados, focalizando a influência desastrosa da política, a corrupção... (p. 25).

Esta personagem se chama Francisco do Carmo. Exerce a função de humilde desenhista, que peleja para conservar impoluta sua consciência, atrasando-se com isso em suas promoções, enquanto outros menos capazes e mais novos no serviço atingem posições de destaque. Tem o dever de traçar o projeto de um açude gigantesco, de propriedade de um coronel do sertão, tão perverso que só visa com a construção da represa a inundar as terras de um sítio vizinho, prejudicando grande parte da população da cidade. Francisco do Carmo percebe pela orientação que lhe foi dada que aquele açude não pode ser construído e reluta em finalizar o desenho, raciocinando que, se por um lado continuará sem promoções, por outro terá a sensação de não ter vendido a sua própria consciência. Sofre pressões inclusive da esposa, que o considera um tolo. Mas é o chefe Dr. Roberto quem mais procura convencê-lo a deixar de tantos escrúpulos e a concluir o projeto conforme as instruções, porque há interesses políticos envolvidos e pressa de ser executado. O desenhista resolve então encontrar um meio que o impossibilite de ser conivente com atos tão repelentes e se fere com uma lâmina de barbear. O Dr. Roberto faz-lhe ver que suas reações são

inúteis e o recrimina com veemência: “Se você fosse mais inteligente veria que já perdeu excelentes oportunidades de subir na repartição.” (p. 22)

Francisco do Carmo é acima de tudo um idealista. Revoltado, nutre o sonho de um dia galgar um posto de relevância, quando então semeará açudes por todo o Ceará e punirá os homens acostumados à trapaça (p. 24). Em casa, não é compreendido pela esposa e ignora que o coronel José Cândido terminaria por visitá-lo com o fim de conseguir o seu intento. José Cândido é calculista, frio, ardiloso. Ao chegar, mantém-se solícito e alheio, como se o traço que faltava no desenho deixasse de constituir algum mal. Francisco do Carmo tenta expor-lhe suas razões, mas o coronel mostra que o projeto já está assinado pelo Dr. Roberto e, por esse motivo, de qualquer maneira seria viabilizado. Nenhuma responsabilidade tinha agora o desenhista, porém o espanto faz crescer o dilema que aos poucos experimenta, quando o coronel usa de estratégias infalíveis, como a do convite para umas férias em sua fazenda. A esposa e o filho de Francisco do Carmo se motivam na ânsia de desfrutar dessas férias e assim o dilema chega ao ponto máximo de exigir uma decisão:

Todos três acompanhavam os seus gestos, aguardando que ele acabasse de limpar aquela ridícula mancha, desfazendo, uma vez por todas, a sua inócua atitude de herói. Bastava aquilo, completar o projeto para que a família pudesse desfrutar quinze ou vinte dias numa fazenda no interior... Não, – arrependia-se – não estava direito! Era preciso fazer força, agüentar firme diante das tentações. Mas, outra vez, Pedrinho avultou em sua frente. Magro, que menino magro! Bem que podia melhorar se fosse para o sertão. (p. 41)

Que se poderia esperar senão a anuência e resultante sentimento de derrota e vergonha? Francisco do Carmo a partir de então perde a sua paz de espírito e só a recupera quando, disposto a ser exonerado do emprego, viaja ao município onde estava sendo erguida a barragem do açude. Lá, depois de tomar conhecimento de que a fazenda a ser arrasada pelas águas pertencia ao Dr. Leandro, vai entender-se com ele e expõe toda a trama do coronel José Cândido. Dr. Leandro já tinha a certeza de tudo, já fora até averiguar o andamento das obras e agora, ao encontrar-se com o projetista, decide que o único recurso é uma ação judicial. Mas José Cândido tem prestígio político e qualquer esforço no sentido de obstaculizar os seus intentos será inútil.

Dr. Leandro é descrito com os atributos contrários aos do coronel. Enquanto este remunera desumanamente seus operários e pouco liga para o progresso do município, aquele se preocupa com a questão social e quer que a produção de sua fazenda reverta também em benefício de seus trabalhadores. Um deles, chamado Frederico, ambiciona ter sua própria terra e propõe que um dia, quando conseguir o dinheiro suficiente, comprará uma pequena parte da fazenda em que trabalha. Dr. Leandro aquiesce prontamente. Entretanto, depois de juntar a importância estipulada, Frederico não pode concretizar o sonho. Seu patrão, dando uma lição de honestidade, explica que a terra fatalmente será destruída pelas enxurradas e, dessa forma, não poderá vendê-la.

O sertanejo humilde se revolta. E uma vez, quando o pároco na homilia questiona os motivos da falta de chuvas, dirigindo-se dramaticamente aos fiéis, Frederico responsabiliza em voz alta o coronel José Cândido pela seca que ameaça o sertão. Somente a ruína do coronel traria ao povo o progresso e bem-estar.

Aqui é possível traçar um paralelo entre personagens do romance **O Chão dos Mortos** e da peça **Os Deserdados**. Conforme ficou estudado, a seca em **Os Deserdados** é explicada como um castigo pela existência da maldade, simbolizada pela figura de Augusto, comerciante aproveitador da miséria dos flagelados. Hortênsia é que, em seu poder de clarividência, percebe que só a destruição de Augusto trará a redenção dos sertanejos. Em **O Chão dos Mortos** o procedimento é análogo: Hortênsia é substituída por Frederico e Augusto, pelo coronel José Cândido. Tal como Hortênsia, Frederico entende que a falta de chuvas é um castigo de Deus:

Adivinha em tudo isso a mão de Deus, por caminhos de muito sofrer, de muita provação, querendo experimentar os homens. Ele está certo de que Deus não mandou o inverno porque não quer o Catoré cheio, cobrindo a terra que seria sua. (p. 181)

E admite que lhe foi confiada uma missão na terra, a missão de exterminar o demônio. Se Hortênsia afirma que Augusto é o satanás, Frederico exclama que José Cândido é o demônio e decide que o povo deve lutar para tornar-se livre. Todavia, ao passo que Hortênsia comanda um grupo de sertanejos e incendeia a propriedade de Augusto, Frederico só o realiza em seu estado de alienação. Ele enlouquece e crê que todos os amigos estão de seu lado, prontos para agir:

- Você precisa ver, mulher! Então, os meus amigos ouvem meu apelo, correm para cá, e você quer que eu não me alegre? Isso, nunca!
- Baixando a voz, que quase sumia na garganta: - Nós vamos abrir a parede do açude! Enquanto a maldita barragem estiver de pé, não chove! Mas não chove mesmo não! (p. 184)

A loucura de Frederico aponta para um sentido maior de tragédia em **O Chão dos Mortos** do que em **Os Deserdados**. É a convicção de que a luta é impraticável, tal o estado de despojamento de direitos em que se acham os sertanejos, escravizados por um regime que premia a corrupção e pune a honestidade. É verdade que ao longo do romance se esboçam tentativas de reação, mas todas sufocadas pelo poder dos mais fortes. Até o esforço de Zeca Paulino termina em tragédia. Ele adquire um ônibus que levaria operários mal remunerados a tentar uma melhoria de vida em outras cidades do Brasil, principalmente em Brasília. José Cândido se julga insultado e arquiteta um plano para ver-se livre da ameaça de Zeca Paulino. Coincidentemente, o ônibus, depois de algumas viagens, é destruído por um desastre. Finda em tragédia também a miragem de Frederico, crente de que porá um termo aos desmandos do coronel. De enxadeco sobre o ombro, ele vai em direção da fazenda de José Cândido, e sua esposa, desesperada, sucumbe acometida por um ataque. Terá direito apenas ao Chão dos Mortos, pois esta é a sina dos sertanejos massacrados pelo sistema político.

2 O DILÚVIO: O OUTRO GRANDE CASTIGO

SE **O Chão dos Mortos** tematiza de alguma maneira a problemática da seca no sertão cearense, **À Véspera do Dilúvio** explora o extremo oposto ou, como o título lá sugere, as cheias arrasadoras que liquidam plantações, criações e famílias inteiras de nordestinos. Assim é o Ceará: uma terra de contrastes inesperados em que, após um longo período de sol causticante, com animais e homens morrendo à míngua por falta de água, pode sobrevir uma enchente das proporções de um dilúvio. E, tal como a seca, o dilúvio lá ocorreu diversas vezes, duas das quais ficaram indelevelmente gravadas na memória do povo, pelas conseqüências desastrosas que o arrombamento de açudes veio causar. Com efeito, em 1960 repetiu-se com intensidade redobrada o fenômeno de 1924. Todo o Brasil se estarreceu ante a gigantesca enxurrada que levou o Jaguaribe, “uma artéria aberta por onde escorre e se perde o sangue do Ceará”, a invadir as casas dos sertanejos, deixando-os desabrigados e carentes de tudo, porque o que possuíam foi arrastado pela fúria da correnteza. Eduardo Campos descreveu exatamente esta tragédia, escolhendo para ambiente de seu romance uma vila localizada no município de Russas, um dos mais sinistrados de todos. Aguavaçu é o nome do povoado e, embora possa ser criação do autor,

não deixa de adaptar-se bem à toponímia brasílica,⁶ formada de nomes de origem indígena em grande parte, muitos dos quais findos pelo sufixo **açu**. Ora, este sufixo tem valor aumentativo e assim o nome da vila, na verdade um composto híbrido, traz o signo da desgraça que fatalmente haveria de suceder.

A população do lugarejo é humilde e, tirante a figura do coronel Sabino, fazendeiro típico do Nordeste, todos são indivíduos de poucas posses e ambições limitadas. Alguns trabalham para o coronel e fazem o que ele ordena, seja certo ou errado. É o vaqueiro Chico Justo, é o tirador de leite Miguelino. Outros querem levar uma vida independente, mas são por isso perseguidos. É o protestante Zé do Egito, é a amante de Frederico, a dona da casa do oitão preto. E, fiscalizando o comportamento geral, aparece o vigário, um velho sacerdote que, perdido naquelas brenhas, sofre os maiores recalques, sentindo-se alquebrado e desprestigiado, com todos os sonhos fracassados, inclusive o de chegar a bispo ou monsenhor. Agora, aos setenta anos, vê que nenhuma perspectiva existe a não ser a de continuar “simples vigário de anônima e desprotegida freguesia destinada a albergar um ou outro sacerdote depauperado de saúde” (p. 8). Por sua idade e alienação a que forçosamente chegaria longe dos centros desenvolvidos, Pe. Firmino teria que ser um conservador radical. E dessa forma, mal soube das reformas por que estava passando a liturgia da Igreja Católica, logo entrou a se consumir no sofrimento, inaceitando por precipitadas e incabíveis as mudanças propostas pelo Concílio Ecumênico do Vaticano.

Neste ponto, é necessário refletir sobre o segundo motivo em que se baseou Eduardo Campos para a construção de seu romance. Conhecendo os costumes do sertão, sabendo interpretar o sentimento místico dos

cearenses, afeitos a explicar os fenômenos naturais pela óptica do sobrenatural, de imediato percebeu o autor que as decisões emanadas do Concílio iriam chocar-se com a mentalidade retrógrada do povo nordestino e dificilmente seriam assimiladas pelos padres antigos, acostumados a celebrar em latim, a usar a batina e a seguir rigidamente os preceitos de uma religião que combatia os que dela não fizessem parte. Na realidade, até bem pouco tempo o catolicismo se definia a si mesmo como o único meio de redenção do homem e eliminava, condenando, qualquer outro caminho. As seitas protestantes eram duramente atacadas nas prédicas dominicais e os fiéis eram alertados pela ameaça de maus dias para a vida terrena e possibilidade do fogo do inferno para a vida eterna.

A simultaneidade dos dois eventos, isto é, a decisão dos bispos no Vaticano em favor de uma religião menos punitiva e a enorme cheia do Jaguaribe fez que o narrador articulasse um meio de interpretar conjuntamente os fatos, como se um dependesse do outro. Em última análise, bastaria explicar o dilúvio como uma insatisfação de Deus pelos atos dos homens, punindo-os severamente, à semelhança do relato bíblico. E assim a figura do Pe. Firmino se movimenta como eixo central, amaldiçoando os impuros e prevendo a catástrofe que haveria de sucumbir sobre eles.

Pe. Firmino, a princípio, enfrenta o dilema entre manter-se fiel às suas tradições eclesiásticas e atualizar-se às novas normas emanadas de seus superiores. Como dizer a seus paroquianos que as rivalidades entre as igrejas haviam sido extintas, “que padres e ministros protestantes estavam dispostos a empreender um trabalho sem ressentimentos, cada qual por seu caminho?” (p. 10) Em sua paróquia havia um protestante por quem cultivava um ódio muito forte e agora deveria curvar-se

a ele, conceder-lhe liberdade para pregar o evangelho, sem receio de ser importunado pelos católicos. Não. Seguramente, para Pe. Firmino e seus seguidores, só havia uma estrada da salvação. E a desgraça que ocorresse na terra devia ser motivada pela militância dos que se desviassem da rota.

Pe. Firmino resolve então entender-se com seu superior hierárquico e escreve uma longa carta ao Monsenhor Rocha em que define sua posição. Declara entre outras coisas que não tem forças bastantes para estender a mão aos inimigos da igreja, para o “repelente José do Egito, protestante abjeto” que vem tentando conturbar o trabalho que desenvolve em Aguavaçu. (p. 71) Situa-se entre os que “acreditam na respeitabilidade da batina, que não se conformam, de modo algum, com a excessiva modernização da igreja, de modo abrupto, sem dar tempo a que os fiéis entendam” (p. 70). E insinua que prevê maus dias para o mundo, com a glória da igreja seriamente ameaçada, tido por culpa da negligência ao cumprimento rígido à palavra de Deus.

Sente-se, portanto, que o retrato do Pe. Firmino vai sendo traçado paulatinamente para desempenhar a mesma função de Hortênsia e Frederico.⁷ Se a estas duas últimas personagens cabe o papel de lutar contra o mal, firmando a concepção da seca como um castigo dos céus, de modo análogo o dilúvio iminente é interpretado pelo vigário como o resultado da ira de Deus face à presença ignominiosa dos impuros. Aos primeiros sinais da enchente, Pe. Firmino já se percebe clarividente como Hortênsia e divulga que dias terríveis haverão de vir. Alarmando ao máximo os efeitos iniciais da cheia, tenta providências junto ao governo, que logo designa um funcionário para inspecionar as áreas atingidas. O funcionário, ao apresentar-se, é surpreendido pelas palavras do vigário: “Estamos sendo cas-

tigados porque o mundo está atochado de pecadores. Os homens cada vez se distanciam de Deus...” (p. 99).

Assim, a atitude visionária do Pe. Firmino vai engendrando um processo de loucura, tal como sucedeu a Hortênsia e Frederico. Do mesmo jeito que estes dizem combater contra o demônio encarnado na figura dos aproveitadores da miséria, ele sente que deve arremeter-se contra o satanás, presente no espírito dos pecadores:

É preciso vencer as manifestações do demônio! O demônio está ao redor de nós! Forte!
(p. 134).

E o padre conclama aos fiéis em procissão, para que expulsem da vila não apenas o protestante Zé dos Bodes mas todos os que pecam:

O mundo está cheio de pecados! Os que vivem da desgraça e fraqueza da carne estão transformando o paraíso terrestre numa sementeira do demônio. A prostituta Zulmira responde pela nossa intranquilidade! Esta mulher terrível, que vive emaranhada na luxúria... (p. 135)

José do Egito, o Zé dos Bodes como era conhecido pejorativamente, sente as ameaças que pesam sobre sua família e compreende que deve sair de Aguavaçu. Homem de bom coração, por ironia do destino foi quem se prestou a levar ao Monsenhor Rocha a carta do Pe. Firmino. Agora, forçado a abandonar sua terra, ele, sem guardar a menor queixa do reverendo, apenas lamenta perder a paisagem que ficava e que tanto o arrebatava (p. 138). Durante o tempo em que residiu naquele povoado, teve que isolar-se por causa das perseguições dos outros moradores. Até seu filho Samuel estava sendo julgado como um menino

de mau olhado e responsável pelas desgraças dos agua-
ceiros. José do Egito não teve, pois, a felicidade de
ser beneficiado pela aplicação das normas do Concílio
Ecumênico. Estas, em vez de ecoarem positivamente
no coração do vigário, terminaram acelerando sua
insanidade mental.

Por isso, sem temer as conseqüências de uma
excomunhão ou pelo menos de uma suspensão de or-
dem, Pe. Firmino passou a adotar uma atitude intransi-
gente de interpretação dos fatos, atribuindo a tudo a
marca da penetração do demônio, como se a todo ins-
tante estivessem aparecendo os sinais do tempo:

Deus está preparando o nosso sacrifício. Veja
esse tempo que tem caído ultimamente sobre
o Ceara. Vá reparando. Veja o amor pecami-
noso das criaturas. (...) Há uma onda de desa-
gregação varrendo o mundo, homem falando
fino, virando mulher, mulher querendo ser
homem, gente sem moral que dia a dia perde
a fé... (p. 175)

E a angústia do velho pároco não o deixa mais dor-
mir. De noite, é sobressaltado pelos mais terríveis pe-
sadelos e crê-se, assim como Hortênsia, possuidor de
poderes. Ele recebe os avisos de Deus e, na sua óptica,
julga ter a missão de salvar os justos no momento da
grande hecatombe. Em seus delírios, não se cansa de
clamar:

- Não! Não! Eu tenho uma missão histórica.
Eu vou salvar os filhos do Senhor! (p. 189)

Dessa forma, quando o temporal desaba sobre a vila
e a água começa a cobrir o telhado das casas, Pe. Firmino
não se espanta e tem convicção de que a hora do juízo
final está próxima. Ele experimenta, além do sentimento

de responsabilidade pelos verdadeiros seguidores de Cristo, uma espécie de satisfação ao perceber que “aquelas águas barrentas em breve estariam alcançando as casas, afundando os pecadores, os falsos cristãos” (p. 221). E assim, na frente de todos, sua voz vitoriosa alerta insistentemente:

Somente os fortes, os que não foram dominados pelo pecado, se salvarão. (p. 221)

O clima do misticismo fanático finalmente domina os habitantes da região. E logo alguns confessam publicamente os seus pecados, na esperança de merecer a proteção do enviado de Deus. E quando avistam uma barca, providenciada pelo governo para resgatar as vítimas, todos se crêem diante de Noé e pensam que o episódio bíblico se repete. O padre continua gritando, já com a voz rouca, dando ordens para todos, cômico de que, como Noé, terá o privilégio de escolher os que ficarão para semente de uma nova raça de homens puros. “Haveriam de o compreender um dia, pensava consigo mesmo, quando a frágil arca que a enviara Deus, pousasse outra vez na terra firme e os que se salvarem e ele, semeassem a semente isenta do pecado...” (p. 250)

É nesse contexto místico-visionário, no ato da confissão pública dos pecados, que cresce a figura de Alice, tornando-se uma das criações mais surpreendentes do narrador. Alice se transforma com efeito em uma personagem esférica, por suas imprevisíveis tomadas de atitude. Existindo em função das circunstâncias, a princípio é caracterizada como mulher de elevada formação moral, esposa do velho coronel Sabino, homem de maior prestígio na região. Aos poucos, a incipiente decrepitude e anulação dos apetites sexuais do fazendeiro em contraste com a jovialidade e fúria uterina de Alice condu-

zem a tentação do adultério. Ela começa por encher os pensamentos de desejos pelo capataz, o homem de confiança do coronel. E submerge na angústia de sufocar os ímpetos afrodisíacos para não destruir as bases de sua consciência:

Sentia-se inexplicavelmente nervosa, como se estivesse a desejar algo de estranho a seus hábitos de mulher compenetrada dos deveres matrimoniais. Trêmula, sente que a presença do feitor, naqueles poucos instantes, despertara em si a sensação de abandono em que vivia, sem ter quem, tão rijo e tão forte como aquele homem, a apertasse de encontro ao peito. (p. 48)

Alice tenta em vão sublimar a ânsia de afeto, acariciando o marido para ver se consegue algum resultado. E sempre a situação finda de modo cômico: ele começa a tossir e, a pretexto dessa tosse interminável, desgarra-se da mulher e vai ficar à janela, buscando o alento. E ante o corpo sequioso da esposa a provocá-lo, “desanda até a cama, nervoso, e se esconde debaixo do lençol sem mais querer vê-la” (p. 53)

O feitor, por sua vez, percebe as intenções de Alice, sabe que ela lhe mostrava o “branco sem sol das coxas” de propósito (p. 91). E passa a olhá-la de outro modo, esperando pela primeira oportunidade. Mas não será ele quem possuirá Alice. Será um rapaz de Fortaleza, encarregado de verificar as proporções da enchente e prestar a ajuda do governo aos desabrigados. Logo que se conhecem, vêem-se presos por uma atração recíproca. João Paulo admira os gestos da mulher, “o andar macio acentuado por um requebrar de quadris que lhe parecia feito de propósito” (p. 103). Alice se encanta com as palavras e olhares que lhe são endereçados e a todo instante seus passos nervosos denunciam o inte-

resse de contemplar o rosto do futuro amante (p. 111). Agora já se veste com malícia, estudando o decote a ser usado, deixando displicentemente um pouco desabotoado o vestido à altura dos seios para chamar a atenção. Até que finalmente surge o encontro sonhado por ambos: João Paulo e Alice se amam demoradamente, aproveitando a ausência do coronel.

Prenuncia-se que o caso dos dois amantes se tornará duradouro pela própria evolução dos sentimentos de João Paulo. Se no início ele apenas imaginara aproveitar-se, logo concebe que Alice não era leviana e de repente firma a vontade de levá-la para Fortaleza. Amam-se mais uma vez romanticamente no mato, “sob um apaziguante verde que lhes penetrava a alma” (p. 159), fortalecendo as promessas de uma paixão inquebrantável.

Entretanto, logo os murmúrios tomam conta do povoado e a notícia do adultério de Alice é transmitida de boca em boca. O primeiro a suspeitar foi o feitor Chico Justo, que não se conteve e, movido pelos ciúmes, decidiu revelar todos os indícios ao próprio coronel Sabino, quase exigindo-lhe em troca uma providência contra João Paulo. Assim, o pistoleiro Miguelino, de há muito decidido a não mais assassinar quem quer que fosse, teve que cumprir as ordens do coronel, embora este jamais se convencesse de que sua esposa realmente o havia traído.

Depois de tudo, Alice experimenta a sensação de desamparo e medo. Quando contempla a vila imersa na correnteza do Jaguaribe, ela crê nas palavras proféticas do Pe. Firmino e julga-se culpada pelo castigo dos céus. A dúvida cresce em seu espírito, o terror do juízo final a sufoca mais do que a paixão que tinha por João Paulo. E, numa cena pungente, tal a Madalena das Sagradas Escrituras, resolve pedir o perdão de Deus.

Não há quem não se espante com o gesto de Alice. O coronel, vendo-a trêmula, ajoelhada naquele chão sujo

de lama, tenta em vão tolher-lhe os movimentos, na impressão de que ela havia enlouquecido. Mas Alice está disposta a redimir-se diante de todos. O Pe. Firmino, pronto a interpretar qualquer evento como um aviso de Deus, regrida ainda mais em seu conservadorismo e exige que ela se submeta a uma prova humilhante, para decidir pela verdade ou falsidade de sua confissão. A cena, em que a figura marcante do Pe. Firmino já adquire o tom de um líder carismático, pelo aspecto inusitado e dramático deve ser aqui reproduzida:

A voz de Firmino erguia-se forte, imperativa, para Ambrósio:

- Traga a água da amargura, de que fala a Bíblia. Está no altar. D. Alice vai submeter-se à prova do adultério...

Sabino desesperou; não se podia conter:

- Louco! É um despropósito!

Trêmula, a mulher jazia ajoelhada aos pés de Firmino, cabisbaixa, submissa. Que lhe importava enfrentar aquela situação? Não lhe adiantava o que podiam os outros pensar de seu comportamento; o fim estava à vista.

O padre recebeu do sacristão o copo d'água. Quando o estendeu à Alice, a sua voz era clara:

- Beba! Se tiver em falta, a água crescerá dentro de seu corpo, inchará em seu ventre e assumirá uma de suas coxas. A mulher que assim sofrer será castigada. Se a senhora não estiver contaminada, eu a declararei livre, e conceberá.

Sabino vociferava: - Doido! Você não sabe o que faz!

Partiu sobre ele, certo de esbofeteá-lo. Mas empacou ao ver a mulher sorver o líquido que lhe ofereciam. E agora? Que aconteceria a Alice? - perguntava-se a si próprio.

Assaltava-o a impressão de que o ventre da mulher ia crescer, e isso sabia ele como febre

que irrompe sem se querer. Uma sensação de humilhação o invadia ante a gente toda que o contemplava atônita. Mas nada de anormal ocorreu nela. Fogo algum consumiu-lhe a coxa. E Sabino, que por um instante imaginou fosse ficar comprovado o procedimento da esposa, aproximou-se dela, empolgado, a fim de erguê-la. (p. 247-8)

A cena talvez expressa um excessivo teor de teatralização, facilmente justificado pelo temperamento do autor, em essência um homem de teatro, mesmo quando escreve romances ou contos. De fato, não é só aqui que se percebe esse arrebatamento ou intensificação do nível dramático. Em **O Chão dos Mortos** pode-se recordar, por exemplo, a cena da morte de Margarida, assassinada pelo próprio marido. Mas esse tom é que eleva o texto ao plano da beleza poética, beleza invariavelmente mesclada às conotações da tragédia.

Assim, as personagens de Eduardo Campos se envolvem na angústia a um nível que transborda para o patético. Vítimas de forças incontroláveis, agem às vezes de acordo com os impulsos, quais fantoches nas mãos do destino. São seres que pasmam diante da vida, sem compreender os desígnios do além, mas crentes de que todos os atos são apenas a expiação de uma culpa. A água, entendida como um castigo aos pecadores, é também o símbolo da purificação. Alice, ao bebê-la, tem a consciência de estar sendo castigada e purificada. E por isso, em meio a todo sofrimento, ela transmite a sensação de liberdade aos olhos espantados das vítimas do dilúvio.

3 A UNIDADE HOMEM-NATUREZA

O SERTANEJO, habituado a conviver com a seca, é levado a estudar a natureza, tentando conhecer-lhe os segredos a fim de capacitar-se a prever os períodos de chuva e de sol. Desenvolvendo o poder de observação e de intuição, suas inferências via de regra são mais exatas do que as obtidas por meio do conhecimento científico. É que, acima de tudo, existe uma espécie de integração homem e natureza, de tal forma que os comportamentos de ambos se refletem mutuamente, denunciados pelos sentimentos humanos e correspondentes impressões da paisagem. Se o chão está ressequido, as árvores transformadas em garranchos, os rios completamente mortos, a postura do homem e dos animais também reveste o aspecto de desolação e aridez. Se, porém, a terra está molhada, as matas densas do verde repousante, os rios volumosos cheios de peixes, a alegria toma conta da fisionomia do sertanejo, que não consegue esconder o prazer de arar, num gesto de quase adoração. Mas também aqui há os excessos e a chuva, sempre desejada como benfazeja, pode causar destruições tão irreparáveis como as da seca. E o homem vive bloqueado por dois grandes pânicos, procurando cada vez mais amalgamar-se à natureza para não sucumbir sozinho.

Eduardo Campos percebeu essa integração e, tanto em **O Chão dos Mortos** como em **A véspera do dilúvio**, analisa as reações atitudinais do nordestino diante das inconstâncias climáticas, perquirindo os traços da instabilidade emocional causada pela incerteza do inverno ou pela ameaça das enchentes. Em **O Chão dos Mortos**, esse sofrimento é assumido em maior grau por Frederico, o símbolo do homem que ama a terra e deseja sempre mais fundir-se nela, julgando-se com direito de merecê-la não apenas depois da morte. Ele sonha em possuir a terra, fixar-se no chão como uma árvore sem nunca ser forçado a emigrar em busca da sobrevivência. Em sua visão, crê que seu trabalho fará a natureza transformar-se e produzir as melhores colheitas, porque ela lhe permite a revelação de seus segredos e assim ele poderá dominá-la, prevendo com segurança quais os dias em que haverá chuva. Frederico é então um profeta à semelhança de inúmeros sertanejos. Ou, como o interpreta Costa Matos,⁸ é uma espécie de São Francisco de Assis rústico, estigmatizado por um panteísmo intuitivo no seu aprendizado com a Mãe Terra. Capta e decifra os sinais da natureza, porque a ama verdadeiramente. E os sinais freqüentemente são transmitidos pelos animais que agem de acordo com os instintos. É a rã que canta imóvel no beiral da casa, são as formigas-de-roça que procuram novo refúgio, os tetéus que cantam sem parar (p. 45). É o jumento preto que levanta o pescoço, de supetão, como se empancasse ao susto de uma cobra (p. 54). É também o alvoroço dos calangros e tijubinas debaixo das pedras e dos seixos do caminho (p. 55). Mas, além disso, há sinais que não são informados por seres viventes. É o sinal do trovão e do sol que corre a se esconder sob as nuvens (p. 54). São as próprias nuvens que constroem um céu de chumbo, pesando sobre o sertão, avisando que vão desabar.

Frederico conhece bem esse código. E fica feliz quando vê as formiguinhas vermelhas carregando os filhinhos, umas atrás das outras. Quando carregam os filhos, é indício de chuva (p. 182). E o sertanejo se enche de apreensão quando uma barata, estalando as asas, surge de repente no terreiro e atira-se para dentro de casa. Ele sabe que quando a barata bate na parede e sai correndo, as possibilidades de bom inverno estão ameaçadas. Para haver chuva, é preciso que a barata, depois de bater na parede, permaneça imóvel no lugar em que caiu (p. 46)!

Em **A véspera do dilúvio**, de modo análogo, há também uma personagem que representa essa integração homem e natureza. Trata-se de Zé do Egito, uma réplica de Frederico pelo amor à terra e esforço em desvendar a linguagem misteriosa das plantas e animais. Talvez por isso, ambos são heróis de conotações positivas, simbolizam o Bem na perene luta contra o Mal. Ambos querem enraizar-se na terra e são injustiçados por um destino igual, sem obter o direito a que aspiram. Frederico, quando consegue o dinheiro, não pode adquirir a nesga de terra que lhe estava prometida. Zé do Egito, quando o Concílio Ecumênico decide extinguir a perseguição aos protestantes, também por ironia é forçado pelos atos do vigário a abandonar sua propriedade. E muitos outros traços fazem que as duas personagens se assemelhem. Todavia, é o domínio da natureza que une e conduz os passos de ambas, levando-as a funcionar como símbolos de toda uma raça de sertanejos apegados ao chão, castigado alternadamente pelo fogo do sol e pelas cheias arrasadoras. Assim, em **A véspera do dilúvio**, Zé do Egito demonstra captar os sinais das plantas que pressentem as iminentes tempestades. Ele observa o silêncio da paisagem sombria e entende que, quando as folhas do sabiazal estão imóveis e nem as palmas da

palmeira mais alta se movimentam, as chuvas cairão sem cessar (p. 17). E é capaz de prever as proporções das enchentes que sobrevirão.

Símbolos de uma raça exposta ao contínuo sofrer, Frederico e Zé do Egito identificam o telurismo do autor pela exaltação e amor a um chão que, apesar de muitas vezes ingrato, por direito líquido deveria pertencer a todos quantos nele habitam. A realidade, porém, é a condenação a um estado de errância, empurrando os sertanejos para fora de seus ambientes nativos. O drama dos retirantes é mais um ângulo da crítica voraz exercida por Eduardo Campos, principalmente em **O Chão dos Mortos**.

Neste ponto, interpõe-se uma digressão. É que alguns comentadores, como João Clímaco Bezerra,⁹ ousam diminuir o valor do romance **O Chão dos Mortos**, arrolando entre as possíveis falhas a imaginação de um açude construído em pleno inverno. Na realidade, se é certo que a ação não se processa por inteiro em época de seca, o que retira do autor o caráter de romancista nordestino da linha de Rachel de Queiroz e Graciliano e o aproxima de Antônio Sales,¹⁰ é também verdadeiro que a intensidade das chuvas mencionadas não seria suficiente para prejudicar as obras de edificação de uma barragem. Há inclusive maior frequência de alusões ao fenômeno da estiagem, preocupando a população da cidadezinha e forçando os sertanejos a buscar a sobrevivência em outras terras. Cabe ainda raciocinar que a ação se circunscreve a um mesmo ano e termina em pleno estado de calamidade produzida pela seca. Ora, a calamidade só se verifica quando o inverno é tão escasso que não chega a produzir safra compensatória. Por isso, se ao fim do livro se registram as cenas tristes dos retirantes, as obras do açude não podem sequer ter sofrido solução de continuidade. De resto, não seria o es-

quecimento de um detalhe técnico que empanaria a mensagem de **O Chão dos Mortos**. Ela vale por si, pelo seu conteúdo social, pelo telurismo, pela profundidade com que interpreta o homem do sertão, castigado pela natureza mas ao mesmo tempo integrado nela, pronto a não sucumbir sozinho. O homem e o chão formam uma unidade indissolúvel e o desrespeito a essa indissolubilidade gera o desequilíbrio. A natureza seca protesta por não ser possuída eqüitativamente, vendo-se nas mãos de uns poucos que não a amam e, em vez de preservá-la, vivem a danificá-la. São açudes planejados com objetivos espúrios ou desmatamentos que chegam a afetar o equilíbrio ecológico. A natureza protesta também com os dilúvios, mas mesmo assim o egoísmo persiste. E o homem oprimido sofre as conseqüências, ansiando por um dia em que a terra será sua, para ser arada e cuidada com o maior desvelo. E, como não chega esse dia, o martírio é tamanho que ele deserta ou tomba morto no chão. Como ainda acontece diariamente.

4 EM BUSCA DOS VALORES UNIVERSAIS

ALGUNS ideólogos da literatura concebem que a temporalidade e anespacialidade devem ser as ambições primordiais do escritor, já que sem isto a obra perecerá por falta de significação. Perde sentido, por conseqüência, o trabalho crítico que tente julgar o valor da criação literária se realizado na época em que esta surge. Só o tempo dirá com precisão o real valor de uma manifestação artística, dotando-a de imortalidade e atualidade. Quem, ao ler um soneto camoniano, não tem a impressão de que o texto lido soa tão atual quanto um poema moderno? Quem, ao traduzir os versos de Virgílio, não se comove diante da beleza e perfeição obtida? Quem, em suma, não se deixa enlevar pelos cantos universais do homem, já expressos na Bíblia ou em outros livros sagrados? Na realidade, parece que a arte, quando toca as mais profundas zonas da essência humana, tende a permanecer como um monumento a ser enriquecido por gerações sucessivas. Talvez porque, conforme entende C. N. Coutinho,¹¹ “a arte fornece a unidade fenômeno e essência, ou seja, um fenômeno (singularidade) inteiramente penetrado pela essência (universalidade) e apto a expressá-la evocadoramente.”

Mas isto não significa de modo algum que o escritor decida esquecer o ambiente que vivencia, julgando

que por esse caminho não atingirá o universal. É preciso convir, como sugere Georg Lukács,¹² que a criação artística, além de tentar descobrir o núcleo da vida, deve realizar uma crítica da vida. E por isso assume uma atitude correta o autor que analisa o seu tempo e sua realidade ambiental.

No caso de Eduardo Campos, já se comprovou o propósito de representar a contemporaneidade de um dado setor da sociedade brasileira, acusando os problemas que entravam o aperfeiçoamento do homem e melhoria de suas condições existenciais. Fixando o tema de seus romances na opressão do sertanejo em época de seca ou de enchente, ele realiza uma espécie de depoimento real de uma situação que é passível de estar ocorrendo neste exato momento. Talvez por esse motivo freqüentemente ele confunde o leitor, empregando os verbos no tempo presente, ao invés de usar sempre as formas do pretérito convenientes à feição dos discursos narrativos. Esse procedimento lembra a advertência de A. A. Mendilow¹³, asseverando a propósito que muitos leitores se vêem perturbados por esse jogo do presente da ficção para o presente real e chama a atenção para o fato de que um dos procedimentos utilizados com essa finalidade é o de o narrador dirigir-se pessoalmente ao leitor.¹⁴ Conquanto isso não ocorra nos romances de Eduardo Campos ele pode ser considerado um “autor intruso”, penetrando freqüentemente no locus do tempo real do leitor. É provável até que seu descaso pelo pretérito imperfeito seja conseqüência de uma postura anti-romântica,¹⁵ já que a maior soma de traços estilísticos e temáticos leva a considerar **O chão dos mortos** e **À Véspera do Dilúvio** como narrativas de fortes tendências realistas. O autor poderia ter optado exclusivamente pelo pretérito perfeito, porém preferiu arquitetar seu discurso com a alternância reiterada do presente, como a indiciar um desejo de

contemporaneidade, a afirmar que os quadros descritos estão ocorrendo agora, neste exato instante, uma vez que o destino do Ceará tem sido sempre o mesmo: secas prolongadas ou enchentes abruptas.

Pode-se também evocar para o insistente uso do presente uma explicação relativa à estrutura do romance como gênero distinto do conto. Herman Lima,¹⁶ reproduzindo os conceitos de Ramón Fernandez e Álvaro Lins, entende que este é um traço pertinente para distinguir as duas modalidades de narrativa. Segundo os autores citados, o caso do conto se dispõe em torno do passado, do “era uma vez”, enquanto o caso do romance se passa agora mesmo. Contudo, apesar de bem engendrada, não se deve generalizar esta explicação, pois que há muitos romances cuja ação se situa em tempos pretéritos e contos modernos semelhantes a crônicas.

Ainda se deve observar que o tempo cronológico ou conceitual guia a feição linear dos livros ora em análise. Conforme se sabe, há duas modalidades de encarar o tempo no romance:¹⁷ ou se tenta estabelecer uma correspondência entre o curso dos fatos e a percepção objetiva do tempo ou se quebra essa correspondência pela projeção de uma duração psicológica. Eduardo Campos se ateve estritamente ao tempo conceitual e é possível até datar os eventos que narra diante dos indícios sócio-culturais lembrados em diversas passagens. Com efeito, em **O Chão dos Mortos**, há alusões a datas e fatos verídicos¹⁸ que situam a ação em torno da década de 1960. Em **A véspera do dilúvio**, mais claramente ainda, o enredo arquitetado aproveita a calamidade ocorrida durante a cheia do Jaguaribe em 1960. Mas, além disso, há contínuas marcações temporais ligadas às descrições dos costumes da constantes referências ao Concílio Ecumênico.

Outro dado a ser comentado concerne à duração da ação. Há romances que, mesmo alicerçados num tem-

po cronológico parecem não mais findar, conduzindo a ação por anos inteiros e até por séculos. No caso de **O Chão dos Mortos** e **À Véspera do Dilúvio**, é fácil descobrir que tudo se passa num tempo exíguo, não atingindo a duração de um ano. Em **O Chão dos Mortos**, é só o período de construção de um açude. Em **A véspera do dilúvio**, talvez pouco mais de uma semana em que parte do interior cearense sofreu debaixo das águas.

Depois de analisados esses elementos, cabe refletir que, intimamente associada ao tempo, existe a noção de espaço, tornando-se difícil imaginar uma narrativa cuja ação deixe de ocorrer num dado ambiente. O máximo que se pode obter é, tal como no tratamento da dimensão temporal, projetar a percepção do espaço para o plano subjetivo. Todavia, mais uma vez se sente que este não é o caso dos romances de Eduardo Campos. Adotando os modelos consagrados, o narrador busca dar a impressão de verdade ou verossimilhança, mencionando os contextos físico-sociais em que se desenrola a ação. Em **O Chão dos Mortos**, conforme já se mencionou, trata-se de uma cidade do interior cearense não muito distante de Fortaleza, com todos os traços culturais de uma época em que jazem ainda alguns resquícios de coronelismo e patriarcalismo. É uma região quente, árida e poeirenta, distribuída em latifúndios pertencentes a poucos proprietários. Em **A véspera do dilúvio**, a exatidão dos dados é bem maior: trata-se de uma vila localizada nas circunvizinhanças da cidade de Russas, com características semelhantes às existentes no romance **O Chão dos Mortos**.

É de pensar que essa fixação do espaço físico, aliada ao enfoque dos problemas do nordeste, enquadre o autor na corrente do regionalismo. E na realidade ele pode assim ser julgado, apesar de pretender a ampliação da temática explorada pelos escritores que se sen-

sibilizaram com a dor dos flagelados nordestinos. Por outro lado, cumpre esclarecer que essas tendências regionalistas só valem como pontos de referência para o encontro com os valores universais, já que os temas focalizados acabam por analisar as facetas mais torturantes do homem, em seu vão esforço de sobreviver num estado de injustiça ou de tragédia. A marca local serve apenas de *background*, acrescentando a esses elementos o toque de cenas e paisagens típicas. Não custa imaginar que essas angustias existem sempre e em qualquer lugar mas a causa delas pode ser extirpada com a evolução do homem ou mudança do sistema político. Contudo, mesmo nessa hipótese, os temas não estariam comprometidos quanto ao universalismo, porque valeriam como um depoimento das afrontas ao ser humano e suas mais terríveis conseqüências.

Dessa forma, se é verdade que o drama do sertanejo se reveste de peculiaridades decorrentes do meio e do momento histórico, peculiaridades que deixariam de existir se houvesse uma ação benéfica e restauradora da dignidade humana, é também certo que o propósito de descrever esse drama não é suficiente para descaracterizar a esteticidade de uma obra. Muito ao contrário, se o objetivo é alcançar o atemporal e universal, a criação literária terá que basear-se exatamente nas situações físico-sociais e no momento vigente à época de seu aparecimento. As leituras posteriores se encarregarão de redimensionar as coordenadas de tempo e espaço, atualizando-as para cada experiência humana. É nesta linha de idéias que podem ser entendidas as palavras de Ernst Fischer¹⁹:

Toda arte é condicionada peio seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e

as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento.

Para não citar exemplos de escritores estrangeiros que realizaram esse desígnio, vale citar o caso de Graciliano Ramos entre outros regionalistas brasileiros cujas obras se desgarram do tempo e do espaço e atingem uma dimensão universal. Com efeito, o romance *Vidas Secas*, embora possa engendrar interpretações diversificadas consoante a mudança de padrões culturais, sensibilizará leitores de todas as eras e regiões. É que, denunciando a opressão Graciliano Ramos aflora e aprofunda a questão dos direitos humanos, da luta urgente pela liberdade, da necessidade de revalorização da vida. E estes foram também os objetivos de Eduardo Campos.

5 ALGUNS RECURSOS NARRATIVOS

A ESTRUTURA de qualquer narrativa, e em particular do romance, requisita a presença de diversos ingredientes que se articulam num feixe de relações tão complexo que disso depende o êxito do discurso. Basicamente, toda narrativa se esteia em dois planos superpostos e solidários, um formado pelas seqüências fáticas ou microações (o eixo horizontal) e outro decorrente dos dados descritivos (o eixo vertical)²⁰ responsáveis pela interpretação ou valores conotativos captados numa leitura. Situando-se esses dois planos, é possível analisar a configuração dos elementos essenciais, tais como a ação, as personagens, o tempo e espaço e certos procedimentos formais que definirão as preferências estilísticas ou atitudes estéticas do narrador. Entre esses procedimentos figuram as técnicas de condução ou apresentação de cenas e personagens e natural elaboração dos diálogos, a escolha do léxico e inúmeras possibilidades de combinações sintáticas, no nível que se quiser estudar.

Quanto à ação, pelos enredos já sumariados para os romances **O Chão dos Mortos** e **A véspera do dilúvio**, não restam dúvidas de que Eduardo Campos mantém-se mais uma vez fiel aos esquemas tradicionais, pouco se distanciando deles, sem pretender perfilhar as inovações em-

preendidas por alguns escritores modernos que, no afã de produzir o máximo de abertura, conseguem desnortear totalmente os leitores, já por deixarem suspenso ou inacabado o fio narrativo, já por alterarem a linearidade dos fatos, mencionando-os tumultuariamente. Isso não se percebe em nenhum dos livros de Eduardo Campos. Talvez a preocupação com a clareza e objetividade, traços de uma orientação realista, hajam impedido o autor de ensaiar experiências novas nem sempre de êxito assegurado.

Entretanto, é oportuno considerar que a linearidade de apresentação foi habilmente trabalhada, uma vez que a estória central é com frequência seccionada por estórias secundárias ou catálises, quase sempre objetivando retardar o processo, criando o suspense. É incontestável que, pelas suas proporções, o romance não se constitui de uma única ação: há um fio central ramificado por inúmeras situações que às vezes podem mesmo ser destacadas, sem grande prejuízo para a compreensão do todo. A técnica de apresentação obedece ao esquema de alternância, em que de vez em quando a ação principal é deixada em suspenso para retornar somente depois de fornecidos os elementos que comporão as estórias secundárias. Na realidade, o narrador percebe essas estórias simultaneamente, mas tem que submetê-las a cortes sucessivos em razão da linearidade do discurso narrativo e do intento de gerar um maior nível de tensão e suspense. Em **O Chão dos Mortos** há alguns cortes bastante significativos:

- 1) A ação se inicia em Fortaleza com o dilema do desenhista Francisco do Carmo até o ponto em que este se rende aos objetivos do coronel José Cândido. Desloca-se então para uma cidadezinha do interior e algumas personagens entram em cena, como o Dr. Leandro, Frederico e Frágoso.

- 2) Há um retorno para a descrição da viagem de volta do coronel José Cândido a esta cidadezinha, onde construirá o açude Catoré.
- 3) Nova quebra da seqüência fática para focalizar os ímpetos libidinosos de Fragoso, o hoteleiro, por uma empregada. A ação agora é apresentada lentamente, numa evidente intenção de criar uma atmosfera de expectativa.
- 4) Inúmeras cenas são armadas, todas ocorridas na cidade onde se constrói a barragem, no intuito de retardar o desfecho da ação.
- 5) Só bem próximo ao fim do romance é que Francisco do Carmo reaparece. Ele deseja limpar sua consciência, relatando ao Dr. Leandro a verdade sobre os planos maléficos do coronel José Cândido.

Em **À Véspera do Dilúvio** encontram-se cortes análogos, dos quais é necessário registrar os dois mais evidentes:

- 1) Quando o coronel Sabino decide ir à casa do oitão preto onde morava Zulmira, mal ele começa a falar termina o capítulo e o seguinte já trata da carta que o Pe. Firmino endereçou à Cúria Metropolitana. Só após dois capítulos é que o coronel aparece exigindo que Zulmira se retire de Aguavaçu, sob o pretexto de que estava corrompendo os costumes do povo.
- 2) A narração do encontro de Sabino e Chico Justo com o ex-pistoleiro Miguelino é suspensa assim que o coronel vai propor o homicídio de João Paulo. Passam-se três capítulos para o narrador descrever a relutância de Miguelino em cumprir com as solicitações que lhe são confiadas.

É preciso reiterar que esses cortes não prejudicam a unidade e coerência, pois são dosados com muito equilíbrio e senso de racionalidade. Até os recuos no tempo não constituem óbices à clareza do discurso e apenas atestam a onisciência do narrador, desejoso de abarcar toda a realidade figurada, transportando-se para qualquer tempo e lugar ou trazendo estas coordenadas para junto de si.

Aliás, a técnica do *flash-back* não chega a ser usada com a intensidade dos romances que exploram os fluxos de consciências apelando para um labirinto de enunciados soltos, num mergulho às mais íntimas camadas do ser. Por incrível que pareça, é em alguns contos de **O Tropel das Coisas** que isto é ensaiado com mais interesse, conforme será examinado. Quanto aos romances, estes se situam mais na esfera sociológica e, se analisam as reações psicológicas do indivíduo, mostram que essas reações dependem de motivações sócio-culturais. Todavia, não deixa de haver belos lances rememorativos em que cenas vividas por uma personagem são trazidas à tona, conduzindo-a a um alheamento momentâneo da realidade. Eis um exemplo de **À Véspera do Dilúvio**:

Novamente ela distante da outra, no tempo. Está-se vendo a si mesma na casa do padrinho Conrado, em Itapipoca... Numa noite em que a esposa fora à igreja, assistir às novenas, insistiu para que ela se deitasse com ele.... “Deixe, menina, é só um instante. Me alivio logo...” Que bom, -, torna a imaginar, olhando outra vez o rosto da empregada alheia ao seu pensamento safado - Frederico ter apreciado o elefantezinho de porcelana!... (p. 65)

Facilmente se constata que, em virtude de a narrativa ser doada em terceira pessoa, o recurso se conecta com a onisciência do narrador, sem dúvida uma cons-

tante da prosa ficcional de Eduardo Campos. Em **O Chão dos Mortos** essa “visão por trás”, melhormente explicada na análise dos contos, se instala logo no segundo parágrafo da narrativa, quando a personagem é descrita em seus mais recônditos pensamentos. Desde aí, o narrador assumirá a postura de um analista não apenas capaz de prever as reações de seus heróis mas também de julgá-los pelos atos cometidos. O mundo interior de suas personagens, os conflitos mais íntimos, as ambições e frustrações, tudo é do conhecimento prévio do narrador que, é o que se presume, deseja mostrar-se sabedor de tudo para que suas denúncias sejam tidas como testemunho de autoridade, de alguém que estudou a fundo a situação e descobriu realmente as mais torpes injustiças e indecências do poder público. Dessa forma, o narrador não é só onisciente; ele também é onipresente e sobrepassa a todos os lances que descreve, como se fosse dotado de ubiqüidade. São comuns enunciados semelhantes ao seguinte: “No momento em que José Cândido pensava nos amigos, estes, indo esperá-lo na estação, paravam a meia distância.” (p. 79)

De maneira idêntica, em **A véspera do dilúvio**. A ânsia de abarcar a totalidade dos eventos, descrevendo as nuances da paisagem do sertão no mesmo compasso em que se adentra o mundo emocional das personagens é tão insistente que não raro são antecipadas cenas, como se o narrador tivesse a capacidade de predizer o curso dos acontecimentos. Já o primeiro capítulo do romance termina com o parágrafo abaixo:

A história do beija-flor, a partir desse instante seria a de um certo pássaro sem nome que, abalroando a alva parede do templo, caíra ao chão anunciando os dias, muito sombrios, que infelizmente haveriam de sobrevir a Água-vaçu. (p. 14)

Lances semelhantes existem em profusão. Assim, a análise da evolução dos sentimentos das personagens é feita mediante sugestões que levam o leitor a prever os desenlaces, sem que isto diminua o suspense do romance. Ao contrário, a morosidade com que os eventos, já do conhecimento do leitor, vão sendo focalizados faz espicaçar o clima de expectativa. Neste raciocínio, deve-se dar razão a David Daiches²¹ que afirma que o verdadeiro suspense não depende da ignorância do eventual desfecho, mas sim da expectativa da ocorrência do inevitável. Desde o título do romance, já se sabe que haverá uma tragédia em virtude das enchentes mas, por isso mesmo, a cada página cresce a ânsia, a espera e a tensão. De igual modo o adultério de Alice é pressentido a partir de sua caracterização comportamental, pois o narrador se preocupa em apontar-lhe os gestos mais discretos, em penetrar em seus desejos e conflitos. As reações de Alice diante do fracasso do esposo são referenciadas como se houvesse um observador pronto a captar e interpretar os sinais, mesmo os inconscientes. As vezes, o narrador consente que Alice esteja no pleno domínio dos fatos e perceba com ele cenas supervenientes:

Ouve a empregada encostar a porta, desejar-lhe boa-noite e caminhar para o fim do corredor onde dorme. Sabino logo chegará da casa do vigário. Entrará por aquela porta, a respirar com dificuldade até que ela pergunte:
- Está cansado? Que há com você, meu bem?
(p. 50)

É quando então se instala a técnica do chamado estilo indireto livre, um dos procedimentos mais bem aproveitados por Eduardo Campos em seus romances e contos. O leitor nunca saberá ao certo quem é o respon-

sável pelos enunciados emitidos, uma vez que se opera uma participação simultânea do discurso do narrador com a fala ou pensamento da personagem. Veja-se, entre muitas, a passagem seguinte em que o narrador faz de conta que assume as dúvidas da personagem. Na realidade, essas interrogações podem ser compreendidas como frases declarativas do discurso do narrador onisciente:

Ah, como Chico Justo desejava saber o que Alice fizera dentro do mato! **Estaria com o vestido amarrotado? E os cabelos? Pregava-se neles algum cisco, folha de mato ou semente de trepadeira? E o sem-vergonha do João Paulo? Porventura não estaria fechando a braguilha?** (p. 171)

Em **O Chão dos Mortos** atesta-se a mesma preferência pelo estilo indireto livre, sempre no sentido de corroborar a onisciência ou conhecimento prévio dos fatos. É bastante citar um exemplo:

Abarcou o veículo com um olhar apaixonado, refreando a exaltação que sentia nascer dentro de si. **O ônibus - não se enganassem os amigos - seria um ótimo negócio, um excelente emprego de capital. Melhor do que ter sítio na serra ou plantar em baixio... Haveria de vender todos os lugares para a primeira viagem. O povo andava insatisfeito** (p. 70)

Mas a onisciência não se configura só através desses recursos. É ainda nos lances descritivos que se faz sentir essa atitude do narrador, observador a quem não escapa o mínimo detalhe fiel à orientação realista que adota para todas as suas obras literárias. As descrições assumem um papel decisivo no estabelecimento da at-

mosfera narrativa e o autor disso se vale para sempre compor o quadro de referência antes de situar a ação, possibilitando a integração de personagens e ambientes. É como se fizesse para o leitor não apenas a pintura de uma tela mas também a própria moldura. Assim, **O Chão dos Mortos** inicia com a descrição de uma manhã clara e cheia do sol que penetra no ambiente de um escritório. Somente quando tudo já foi visualizado é que se insere a personagem em ação. E, à medida que vão sendo comunicados alguns traços morais ou psicológicos, novos aspectos ambientais são sugeridos num processo de fusão ou de contraste. Igual procedimento se verifica em **À Véspera do Dilúvio**: primeiro a apresentação da paisagem, a mata que crescia por todos os lados, cheia de tufos de sabiás floridos e diversas árvores altaneiras; depois, a penetração nos sentimentos e hábitos da personagem.

Releva notar que as personagens nem sempre são caracterizadas *a priori*. A imagem que delas se faz é fruto da ação que desenvolvem mais do que dos atributos focalizados diretamente. São traços preferencialmente de ordem moral os que são escolhidos para compor um tipo ou personagem. Mas às vezes o narrador fornece elementos de caracterização somática, como na idealização do filho de Zé do Egito:

Não teria ele mais que dez anos. Seus traços fisionômicos aproximavam-se bastante dos da mulher e havia uma graça feminina, um quê de delicadez possivelmente naquele arqueado de sobrancelhas sobre o nariz curto, juvenil. Os lábios eram grossos e despertavam em todos o comentário de que o menino, do nariz baixo, era “a cara do pai”. (**À Véspera do Dilúvio**, p. 19)

Entretanto, convém insistir, os traços físicos singularizantes freqüentemente não conseguem firmar na mente do leitor a imagem pretendida. Sem dúvida, da parte do narrador o objetivo maior gira em torno de perfis morais, facilmente transmudados em símbolos, sempre lembrados pelas atitudes que evocam. Assim é, por exemplo, o coronel José Cândido, de **O Chão dos Mortos**. Há logicamente, espalhados em diversas páginas, atributos físicos que lhe compõem o retrato. Todavia, a análise de suas reações é engendrada com tamanha profundidade que ao fim o símbolo do homem perverso e oportunista domina o quadro geral das impressões. E para cada criação de Eduardo Campos é possível aplicar um raciocínio semelhante.

Cite-se mais apenas o caso de Fragoso, o dono do hotel da cidade em que se passa a ação de **O Chão dos Mortos**. Fragoso é um velho frustrado por ter perdido as esperanças de uma vida fácil. Vindo do Amazonas com bastante dinheiro, imagina que, ao estabelecer-se como proprietário de um hotel, estaria fazendo um grande investimento. Seus sonhos, porém, não funcionam e Fragoso se torna amargurado, decepcionado com a vida. Talvez em função disso, ele é tido como pusilânime, bajulador,²² e passa o tempo divulgando boatos, figurando-se como um dos tipos mais contraditórios nas cidades e vilas perdidas no interior do nordeste brasileiro. É uma personagem extremamente rica em suas atitudes. Para ilustrar, cumpre lembrar o episódio em que se apossa de desejos libidinosos pela empregada do hotel. A chuva da madrugada o incita a procurar Rosaura. E, embora com muito receio, ele caminha devagarinho em direção do quarto dela, enquanto sua mulher ressona. Em toda a cena, a imaginação do contraste entre a jovialidade provocante da empregada e a falta de atrativos da esposa.

Aqui cabe uma digressão. Alguns capítulos do romance são quase autônomos, de modo que destacados valem como verdadeiros contos. É o caso da cena em que Fragoso não se controla e vai ao encontro da empregada. Trata-se de um conto perfeito e acabado, construído com bastante laivo de ironia. É curiosa inclusive a semelhança dos motivos e do tratamento desta cena com a estrutura do conto “O banho”, inserto em **O Tropel das Coisas**. Em “O banho” o narrador focaliza o desejo de encontro fortuito de Pedrão com uma empregada. Agora, porém, a chuva é o grande obstáculo e por isso o encontro não se realiza. De modo ridículo, Pedrão termina junto da esposa. Ela se sente muito feliz ao lado dele. Tal a Sinhá, mulher de Fragoso, que sente o corpo quente do marido e o aperta em seus braços, ansiosa por confessar-lhe a sua felicidade (p. 90).

Bem se vê que muito haveria ainda a comentar sobre as peculiaridades de estruturação dos romances **O Chão dos Mortos** e **A véspera do dilúvio**. Fica, porém, a certeza de que as linhas gerais foram aqui demarcadas, traçando as constantes técnicas mais trabalhadas pelo autor. Com efeito, os recursos narrativos interpretados se repetem com maior ou menor intensidade em outros modelos da prosa ficcional de Eduardo Campos, seja o conto ou o teatro.

6 A DERROTA FINAL DO HOMEM

EM AMBOS os romances, a filosofia da tragédia. **O Chão dos Mortos** é o inconformismo do homem que luta por dias melhores e vê-se injustamente massacrado, sem direito de efetivar seus planos. **A véspera do dilúvio** parece ainda mais trágico. É o homem afogado em suas angústias, surpreso diante do terror inevitável, como se experimentasse um momento apocalíptico. Todo o romance está impregnado de sugestões bíblicas. É a figura do velho pároco a assumir a função patriarcal de Noé, a visão da arca, a confissão de Alice, mais uma Madalena do universo de Eduardo Campos. É sobretudo Zé do Egito, cujo nome repete o destino do pai adotivo de Cristo, obrigado a emigrar pelo amor à família. Até o Judas arrependido e enforcado pode ser entrevisto na figura de Miguelino, mais um herói trágico que comove por não ser dono de suas decisões.

Em ambos os romances perpassa uma concepção algo fatalista da vida, como se o esforço humano fosse inútil e tudo ao fim redundasse em desgraça. O trágico é a nota que subsiste a qualquer tentativa de luta e o homem, em face disso, finda reconhecendo sua impotência, resignando-se ou enlouquecendo. É a existência que se esbate num jogo de contrastes violentos. O contraste da seca com as enchentes. Ou dos sonhos com a realidade.

Tudo se consuma em desgraça. Frederico não realiza o ideal simples que cultivava e sufoca sua angústia na demência. A longa depressão do Pe. Firmino também o arrasta para a loucura. Margarida morre brutalmente assassinada por Antônio. Miguelino se suicida por não conseguir manter-se honrado. Frágoso termina na falência completa, vendo arruinados os seus planos de prosperidade. O mesmo destino cabe a Zeca Paulino, tendo o ônibus destruído por uma capotagem. Dr. Leandro percebe a nulidade de sua ação e sofre a derrota. O casamento de Sabino e Alice torna-se um fracasso. E acima de tudo o idílio de João Paulo e Alice é cortado tragicamente.

Que se poderia de mais claro apontar como indícios da mundividência do autor? Ele parece conceber a vida como uma sucessão de atos desprovidos de significação, pois que sempre esbarram no mesmo ponto. O homem caminha invariavelmente para a destruição, para um abismo que o derrotará.

Não obstante, a fim de viver esse absurdo, a impassibilidade não deve ser o melhor recurso. Impõe-se a luta sem trégua contra as causas dessas tragédias, até que sejam totalmente eliminadas. Aí está o aspecto que absolve o franco pessimismo de Eduardo Campos. Reconhecendo que as causas das tragédias são políticas e sociais, ele aponta os caminhos da luta para a redenção dos oprimidos, quando então o homem deixará de ser derrotado e viverá em comum acordo com as forças da natureza.

NOTAS

1. A admissão de servidores públicos depende exclusivamente dos pedidos feitos pelos deputados situacionistas (Cf. p. 17). E a promoção, analogamente, não leva em conta o desempenho profissional ou os méritos do funcionário. É premiado sempre o servidor conivente com a corrupção.
2. Sobre o coronel José Cândido, uma das personagens que se aproveitam da situação de desmandos administrativos, diz-se o seguinte: “O ano passado abiscoitara a metade da cota do imposto de renda. E os dez por cento dos impostos que o Mundinho recolhia, para melhoramentos, e vinham para seu bolso?” (p. 166) Em outro lance, Zeca Paulino, um dos antagonistas mais corajosos, denuncia: “Dez anos vive esse figurão como dono do município. Papa a quota do imposto de renda. interfere na dignidade da justiça, manda no agente da estação, mete o dedo em tudo. É mesmo engraçado! E ainda se diz que o Ceará tem governador.” (p. 68)
3. Cf. p:134.
4. Conforme se verá adiante, o coronel José Cândido ordena a construção da barragem de um enorme açude com o fito único de que as águas represadas inundem áreas da propriedade vizinha, pertencentes ao Or. Leandro, fazendeiro honesto que tenta reparar o estado de abandono de suas terras mediante empréstimos para o plantio de cereais que reverteriam em benefício dele e da população. E quando tem a certeza de que as águas destruirão suas plantações, ele apela para a Justiça com uma ação que embargue as obras do açude. A atitude dos advogados contratados pelo Dr. Leandro chega a ser quase imoral. Um deles quer apenas ganhar tempo, protelar as providências, já que está comprometido com o coronel. Um outro logo inventa uma viagem e deixa a causa suspensa. Do mesmo jeito, o juiz faz tudo pela morosidade do processo. E assim o esforço do Dr. Leandro é totalmente nulo: “O açude, afinal, foi concluído, anunciado sob um estalar de foguetes, que mais parecia festa da padroeira.” (p. 162)

5. Eis as palavras do coronel José Cândido: “Antigamente, seca era transtorno. Morria o gado, os homens passavam fome, perdia-se tudo. Mas agora a estiagem é negócio, e dos bons! Já ouviu falar na indústria da seca? Pois é... (p. 179). E mais adiante, tentando persuadir o velho Frágoso: “Estive a semana passada em Fortaleza e conversei com o pessoal da situação. O governo vai abrir uma frente de trabalho aqui e dois fornecimentos. Você cuidará de um deles. Seremos encarregados do atendimento aos flagelados. – Pôs-se a rir. – O Ceará não podia ficar esquecido. E a hora é esta da gente se aproveitar.” (p. 179).
6. CARDOSO, Armando Levy. *Toponímia brasileira*. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1961.
7. Entenda-se, todavia, que as semelhanças do Pe. Firmino com Hortênsia e Frederico não vão além da concepção da tragédia como um castigo vindo do além. Quanto ao fundo ideológico, há uma distância enorme a separar a ação do vigário da atitude dos dois líderes sertanejos. Enquanto estes identificam como a causa do castigo a perversidade dos homens que se aproveitam da miséria, aquele, por preconceitos religiosos, vê no bom e puro Zé do Egito a presença do demônio e o incrimina pelas desgraças que sobrevirão. Esse erro de visão parece desviar o autor da crítica que poderia exercer contra os verdadeiros responsáveis pela situação dos oprimidos. É que agora ele se volta para o estado de alienação em que esteve a Igreja Católica até a época do Concílio Ecumênico. A loucura do padre é a alienação da própria Igreja da época, que levava as populações das vilas a uma fuga das origens dos problemas sociais.
8. MATOS, José Costa. ‘**O Chão dos Mortos**’. **Unitário**. Fortaleza, 25, 1964, p. 6.
9. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 18 fev. 967, cad. 2, p. 2.
10. Jáder de Carvalho (*O lugar de À Véspera do Dilúvio entre os romances do Ceará*. Fortaleza, s/ed., 1967, p. 11) identifica entre as influências literárias sofridas por Eduardo Campos as *de Aves de arribação* e *Dona Guidinha do Poço*. De fato, o romance de Antônio Sales, em vez de apresentar um nor-

deste seco, retrata o Ceará verde, o Ceará molhado. Se isto se verifica apenas parcialmente em **O Chão dos Mortos**, em **À Véspera do Dilúvio** já se constata em excesso. Há, por outro lado, a exploração do patriarcalismo rural, presente nos livros de Antônio Sales e Oliveira Paiva. Jáder de Carvalho, fundamentando essas influências, estabelece inclusive uma associação entre o homicídio narrado em **A véspera do dilúvio** com o crime exposto em *Dona Guidinha do Poço*. Antônio Olinto, ("Mundo do romance". **O Globo**. Rio de Janeiro, 24 dez. 1966, p. 11) é outro analista que aproxima Eduardo Campos de Oliveira Paiva, ressaltando-lhe a largueza de concepção, a verossimilhança e coerência de suas descrições.

11. COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967, p. 108.
12. Apud COUTINHO, Carlos Nelson. op. cit. p. 15.
13. MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Glob 1972, p. 112.
14. Foi o recurso de que se valeu insistentemente Machado de Assis, como se estivesse dialogando com seus leitores.
15. O imperfeito é o tempo verbal mais adequado para expressar a fantasia e o sentimentalista, carregando os enunciados de misteriosa imprecisão e comunicando uma impressão do interminável. (Cf. LAPA, M. Rodrigues. op. cit. p. 160).
16. LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1967, p. 12.
17. Cf. MENDILOW, A. A. op. cit. p. 69ss.
18. Por exemplo, as alusões ao asfaltamento da rodovia BR. 13. O narrador menciona às vezes datas como a de 1950 (p. 73), quando o governador se hospedou na casa de Frágoso. E em todo canto remete o leitor para o ambiente de corrupção de uma época em que as autoridades políticas deixaram de ter o menor escrúpulo. Logo no início, já depõe que "o exemplo da corrupção, afrouxando condições, dando vantagens aos protegidos do governo e da política, tomava aos bem intencionados as oportunidades de êxito e de competição" (p 14). É evidente que, embora esse quadro possa repetir-se ao longo

da História do Brasil, a integração de todos os informantes da narrativa conduz com facilidade ao estabelecimento de uma data precisa para a ação.

19. Cf. op. cit. p. 17.
20. Roland Barthes explica que esses dois eixos são constituídos de funções classificadas em duas unidades: as distributivas (núcleos e catálises) e as integrativas (índices e informantes). Enquanto as primeiras correspondem ao “fazer”, à ação propriamente dita, as segundas dizem respeito ao “ser” e, por isso, são valores de caracterização das personagens, do ambiente e da atmosfera narrativa. (Cf. BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1971).
21. Of. op. cit. 232.
22. Covardemente Fragoso conta ao coronel José Cândido que Francisco do Carmo tinha ido encontrar-se com o Dr. Leandro para inteirá-lo sobre os propósitos da construção do açude. José Cândido fica enfurecido e aplica uma surra em Francisco do Carmo, que comenta: “Minha maior decepção é do senhor, seu Fragoso. Numa terra em que os velhos não têm vergonha, não sei o que se deva esperar dos outros. Mas eu o perdôo pela sua fraqueza” (p. 160). Entretanto, no final do romance, Fragoso estampa um novo comportamento, não aceitando o convite indecente de José Cândido para aproveitar-se do fornecimento às vítimas da seca. Aos sessenta e dois anos decide iniciar vida nova, “os passos firmes, a cabeça erguida” (p. 181).

CONTO
A Percepção da Efemeridade

1 OS INSTANTÂNEOS DA REALIDADE

O COMPROMISSO Literário de Eduardo Campos não se esgota na exploração dos problemas sociais que fazem da vida humana uma tragédia. Ele, além de empreender uma crítica aos sistemas opressores, procura dar uma interpretação das metas que se abrem para o homem, resvalando para o domínio das perquirições ontológicas. Não chega a questionar as razões da existência, porém tenta compreendê-la ou intuí-la, como se nesse ato pudesse encontrar a raiz de todo o mal.

Desta sorte, suas incursões no conto vão expressar a mesma cosmovisão pessimista, num esforço de apreensão do momento que passa, trazendo a certeza de que a impermanência caracteriza a totalidade dos quadros que se sucedem. Agora, coerente com as dimensões do conto, narrativa curta por excelência e rigidamente apoiada numa restrição temporal, o autor se torna mais direto e objetivo, flagrando sem arroudes os instantâneos do dia-a-dia.

A unanimidade da crítica reconhece que neste gênero Eduardo Campos revela o melhor de seu talento literário. Herman Lima¹ é um dos que o consideram uma genuína vocação de contista, destacando-lhe “O Abutre” como um dos textos mais belos e originais jamais escritos no Brasil. Aqui, porém, este esboço de análise versará sobre o livro **O Tropel das Coisas**, sem nenhuma

pretensão de explorar todos os motivos ou facetas que os contos encerram. Objetivou-se ao contrário demonstrar que para cada ângulo estudado surgem novas perspectivas de interpretação, num multiplicar incessante de elementos que aparecem à medida que outros são desvendados. Nesse ponto, para não produzir um labirinto de informações, é conveniente proceder a um corte metodológico que concentre a análise apenas em alguns dos elementos norteadores da leitura, em detrimento de outros que talvez possam ensejar até interpretações mais ricas e coerentes.

Admitindo esse risco, aqui serão observados apenas os pontos que parecem contribuir para uma visão, embora superficial, pelo menos globalizante dos contos lidos. Tais aspectos se relacionam ao universo temático explorado e a certos procedimentos formais que orientam esse universo, definindo as técnicas usadas pelo autor para a sua criação literária.

É possível que o enfoque escolhido, semelhante ao adotado para o estudo do teatro e do romance, proporcione marginalmente considerações para outras leituras e até mesmo contribua para um julgamento axiológico da obra de Eduardo Campos. Na realidade, um simples conto de sua autoria já revela toda a sua habilidade em armar situações capazes de prender o leitor mais exigente. E dessa sua habilidade é que nascem talvez as dificuldades em ser analisado, porque ela soa como um segredo. E, sendo assim, parece até impenetrável em muitos pontos.

Não é demais insistir que sobressalta a maneira como o autor consegue captar o instante em sua pureza e espontaneidade, agindo como um retratista fiel das reações humanas, colorindo as cenas do cotidiano com uma constante dose de humor. Por paradoxal que pareça, esse humor intensifica o senso do trágico e é uma espécie de

racionalização, atestando a impotência do ser em sua participação existencial.

Basicamente é nessa linha que se esteia a leitura de **O Tropel das Coisas**. Uma leitura de simples apreensão dos contos, observando-os como quadros, momentos fugidios que por isso tornam quase inútil qualquer arremetida de luta. Mas pelo menos a certeza da efemeridade constitui um consolo para a própria tragédia humana.

2 A VISÃO DETERMINISTA DAS COISAS

HÁ que considerar inicialmente que os valores transmitidos em uma obra podem não espelhar todo o comportamento literário de um escritor.² Por isso, fala-se que cada obra apresenta seu próprio estilo,³ seus motivos intransferíveis, tornando-se capaz de por si mesma estruturar seu universo passível de ser conhecido, sem a necessária remissão para outras obras do autor. Aliás, deve fazer parte da atitude crítica a abstração de quaisquer elementos exteriores ao material analisado, mesmo que possam ratificar ou repetir os traços encontrados.

De fato, entendendo-se o discurso literário como uma leitura da realidade, é bastante lógico que os dados explorados consigam dimensionar um plano de valores inerentes ao próprio discurso considerado como um todo. Tais valores preenchem o espaço literário de forma a compor uma visão da realidade, variável de acordo com a época, o ambiente físico-social e a individualidade do autor ou da obra. Para o caso do livro em análise, o próprio título já encerra uma visão determinista das coisas, num incessante acontecer, figurando uma atitude fenomenológica de perceber a realidade em seu contínuo fluir.⁴ Captando a essência das coisas no aqui-e- agora existencial, conforme já se ressaltou, o narrador

sente que a efemeridade é a marca de tudo e, assim sendo, as coisas parecem até certo ponto destituídas de sentido. Em face dessa constatação, posiciona-se numa atitude irônica diante do inevitável e encara o fluxo do vir-a-ser como a única certeza da vida.

Parece, por conseguinte, que esses aspectos sumarizam **O Tropel das Coisas** e merecem estudados mais pormenorizadamente. Em linhas gerais, transparecem em qualquer um dos contos, subjazendo à trama ou seqüência narrativa, que sempre enfoca o lado decepcionante e trágico da vida humana.

O livro se organiza em duas partes, compreendendo cada uma contos que se ligam pelos mesmos motivos. Na primeira, são os dramas da infidelidade, estudados de diversas maneiras. Na segunda, intitulada “Os desastres do homem”, acentua-se o fatalismo pela exploração do tema da morte,⁵ vista sob um prisma de tragédia. Em ambas as partes, segue um fio único de tratamento dos temas, o que transmite a cosmovisão do narrador, geralmente preocupado apenas em flagrar a realidade, o momento que passa e que, por isso mesmo, dimensiona a existência nos limites estreitos do acontecer perene, para o qual pouco poderá interferir a vontade do homem.⁶

Isso é o que se pode perceber de uma primeira leitura. E, para comprovar essa atitude fenomenológica de captação do momento, do aqui-e-agora, é necessário observar que todos os contos se assemelham pelos tratamentos e motivos expostos. Na primeira parte, o adultério é analisado sob a forma de desejos insatisfeitos que redundam em frustração ou decepção (“O banho”, “Adultério para cego ver”), sob o ângulo da tragédia (“Aquelas cartas”) ou sob a forma de caprichos femininos (“O papagaio do vizinho”, “Um caso de amor”). Na segunda parte, o tema da morte é associado ao sentimento de fundas depressões (“Agente de primeira classe” e “A cabeça do Capitão”), à falta de

solidariedade humana (“A longa espera de quem sofre”) e ao grotesco (“O menino que tinha fome”. Em tudo, a mesma nota de quase fatalismo, como se as coisas estivessem definidas por forças alheias à vontade do homem e seguissem um curso interminável de acontecimentos que em essência se repetem.

O que menos parece surpreender é o fato em si, uma vez que retrata o cotidiano, o constante vir-a-ser existencial. Mas o fato se alicerça sobre um conjunto de elementos que, se não questionam a presença do homem, fornecem motivos de reflexão acerca do devir, situando a fragilidade ou imperfeição como características básicas de qualquer relacionamento social. Talvez por isso, com o objetivo de apreender melhor esses aspectos do determinismo sugerido em toda parte, uma leitura horizontal, orientada para a delimitação das seqüências fáticas, se justifica plenamente. De resto, pelo caráter monocrônico e unívoco que define o conto moderno,⁷ essas seqüências se resumem a poucos lances, estabelecidos por um esquema de três funções. Tais funções visam a abrir, manter e fechar um circuito, estruturando o que T. Todorov⁸ denominou de “gramática da narrativa”.

Nesse sentido, para cada conto em análise, é possível essencializar esses três movimentos da seguinte forma:

1. “O Banho”

- a) Pedrão se apronta para um banho de mar, quando se encontraria com uma empregada de um supermercado, e inventa uma desculpa para a esposa.
- b) Enquanto ele espera a chuva passar, sua mulher se maldiz da vida.
- c) A contragosto, vendo seu plano frustrado, Pedrão toma um banho de bica, ao lado da esposa.

2. “Adultério para cego ver”

- a) Paulino conhece a mulher do cego e a acompanha.
- b) Paulino passa a manter carícias libidinosas com a mulher do cego, na presença deste.
- c) Sentindo remorsos, Paulino resolve resistir às tentações da mulher do cego e vai embora, deixando-a decepcionada.

3. “O papagaio do vizinho”

- a) Amelinha é uma mulher exigente que deseja possuir um papagaio falador, pertencente a um merceiro.
- b) O marido tenta de todas as maneiras satisfazer aos caprichos de Amelinha, mas não consegue.
- c) Ela resolve uma noite ir à casa do merceiro com o firme propósito de obter o papagaio através da prática do adultério.

4. “Aquelas cartas”

- a) Liduína, mulher adúltera, recebe uma carta anônima ameaçadora.
- b) Outras cartas se seguem e ela procura explicações junto ao amante.
- c) Ela e o amante são assassinados pelo marido que, depois de preso, revela ser o autor das cartas.

5. “Um caso de amor” (“A separação frívola”)

- a) Ana tenta exasperar o marido de todas as maneiras, mas não o consegue.
- b) Ela vai ao apartamento do amante, revoltada pela frivolidade do marido que lhe deposita inteira confiança.
- c) Em vez de cumprir o propósito de separar-se do esposo, ela volta para o convívio dele, deixando surpreso o amante.

6. “E a máquina de pregar botão em cueca?”

- a) Balduino se apaixona por uma mulher, crendo-a honrada e tenta alcançá-la.
- b) Por ocasião do Natal, cedendo às insistências dele, ela aceita um convite para jantar.
- c) Depois de tudo, Balduino se decepciona ao ouvir a revelação transmitida pela própria mulher: era separada do marido, que a flagrara com outro homem.

7. “A mão de ouro”

- a) Ela foi obrigada a mudar o nome para Gertrudes, depois que se empregou como cozinheira numa casa de luxo.
- b) Adquiriu fama de boa cozinheira e por isso teve que preparar um banquete na casa de uma das amigas de sua patroa.
- c) Os elogios à comida feitos por todos os convidados provocaram o despeito de sua patroa, que resolveu despedi-la.

8. “Agente de primeira classe”

- a) Armando é um agente orgulhoso de seu cargo e o exerce com toda a proficiência.
- b) É convidado a trabalhar numa empresa de ônibus, que entraria em concorrência com a estrada de ferro, mas não aceita nenhuma proposta.
- c) Ao sentir a falência do transporte ferroviário, Armando atinge a um estado de delírio ou quase loucura.

9. “A cabeça do Capitão”

- a) As volantes policiais estavam à procura do Capitão, chefe de um grupo de cangaceiros.
- b) Ele reúne o seu bando e afirma estar cercado pela polícia, que pretendia cortar-lhe a cabeça.
- c) Depois de instruir um jovem cangaceiro sobre o que deveria fazer, o Capitão se suicida.

10. “A longa espera de quem sofre”

- a) Ele adoeceu de repente e está inválido, numa cadeira de rodas.
- b) Os filhos aos poucos se enfiam do tratamento que lhe devem dispensar e, por isso, resolvem contratar uma enfermeira.
- c) Ele morre desprezado pelos filhos.

11. “O menino que tinha fome e era guia do cego que morreu”

- a) O cego, ao tentar deglutir uma banana, é acometido de um ataque e morre.
- b) Enquanto providenciam o enterro, o menino-guia chora interminavelmente e alguém promete ajudá-lo.
- c) Depois de receber várias humilhações, o menino é finalmente amparado.

12. “Velório de amigo”

- a) Francisco Antônio é um pedreiro que volta do velório de um amigo, quando é agredido por policiais.
- b) É levado à delegacia, preocupado com o serviço que deveria executar no dia seguinte, mas ninguém crê em suas desculpas.
- c) Na presença do delegado, depois de torturado várias vezes, é obrigado a confessar um crime que não cometeu.

Depois dessas esquematizações, é fácil perceber que todos os contos se ligam pela visão particular do narrador, caracterizada pelo senso de determinismo em relação aos fatos, pela convicção de que eles apenas acontecem, sem que o homem possa exercer um outro papel senão o de mero paciente. Disso advém por certo

um sentimento de frustração e decepção que marca as personagens envolvidas nas seqüências, sentimento que acentua mais ainda a consciência da impossibilidade humana diante dos fatos.

No conto “O banho”, é um fenômeno natural (a chuva) que frustra a personagem diante de seu intento. Em outros, são também acontecimentos alheios à vontade que estabelecem o clima de decepção. Tal o caso do conto “A longa espera de quem sofre”, em que a vítima é um paraplégico, condenado a viver em uma cadeira de rodas, desprezado até de seus próprios filhos, que aos poucos deixam de ter qualquer sentimento de solidariedade. Tal o caso de “Velório de amigo”, em que um pedreiro se vê de uma hora para outra, à semelhança de uma personagem kafkaniana, metido em problemas com a polícia, sem nada ter feito. Na realidade, “Velório de amigo” é um contodenúncia sobre as arbitrariedades e violências praticadas pela polícia. O realismo do autor atinge um plano de tamanha correspondência com os fatos do cotidiano que o leitor é levado a sensibilizar-se com a sorte dos presos inocentes, forçados a confessar crimes não praticados. Outro conto que estampa de modo impressionante e sutil o senso de determinismo é, sem dúvida, “A cabeça do Capitão”, considerado com justa razão por Francisco Carvalho⁹ “um dos momentos mais altos da ficção do autor”. E a sutileza reside no fato de que, embora o Capitão tenha cometido ao fim o suicídio, o que lhe daria a inteira responsabilidade pelo seu gesto, esse suicídio já é fruto de um estado de delírio diante do acontecer. É o gesto de protesto contra o que estava traçado, mas ao mesmo tempo é o gesto que tinha que acontecer.

De forma análoga, o delírio como fuga ou protesto inconsciente é a nota característica do conto “Agente de primeira classe”. A semelhança de Rubião, personagem de Machado de Assis,¹⁰ Armando experimenta o delírio

ao fim de sua vida, atacado por um forte sentimento de frustração. Se Rubião, antes de morrer, executa o gesto de pôr a coroa em sua própria cabeça, Armando veste a túnica de agente de primeira classe. Em ambas as personagens, a sensação de orgulho e de defesa dos brios. Em ambas, o símbolo da impotência humana, como se pode ver pelas descrições de suas atitudes:

- Delírio de Rubião

Antes de principiar a agonia que foi curta, pôs a coroa na cabeça, – uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. (*Quincas Borba*, p. 228)

- Delírio de Armando

A sua respiração entrecortava-se, e agora, como se fosse ter um ataque, principiou a tremer. Depois de um momento, ante os homens perplexos que o cercavam no quarto, pediu:

– Quero minha túnica. (*O Tropel das Coisas*, p. 93)

- Delírio de Rubião

O esforço que fizera para erguer meio corpo não durou muito; o corpo caiu outra vez; o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa.

– Guardem a minha coroa, murmurou. (*Quincas Borba*, p. 229)

- Delírio de Armando

Ainda delirou por minutos e, em dado momento, quis levantar-se da cama, pedindo que não se sentassem em cima de sua túnica, já passada para vestir. (*O Tropel das Coisas*, p. 91)

Não se pretende aqui encontrar nenhuma influência estética de Machado de Assis sobre Eduardo Campos, ape-

sar do testemunho de alguns analistas, um dos quais Geraldo Sobral de Lima,¹¹ Entretanto, dado o caráter simbólico da obra literária, é possível interpretar com valores idênticos as descrições do delírio de Rubião e de Armando. Parece que ambas as personagens podem ser tomadas como símbolos da impotência humana em face da vida. A loucura ou delírio seria a única forma capaz de levar o homem a uma atitude de superioridade diante dos fatos. Por isso, tanto a coroa como a túnica representam o poder, mas um poder irreal, que redundava na maior de todas as frustrações: a da própria nulidade dos atos humanos.

3 A IRONIA DIANTE DO INEVITÁVEL

A PERCEPÇÃO do determinismo existencial gera sem dúvida a atitude de ironia na consideração dos fatos que sucedem. E aqui se encontra uma das características mais marcantes do estilo do autor, que a todo instante sobressalta o leitor com expressões e enunciados ricos de sutileza e capazes de provocar o riso ou acentuar o sentimento de amargura e decepção.

É oportuno analisar alguns lances em que o autor evidencia bem a capacidade de ironizar as situações apresentadas. Leia-se, por exemplo, o desfecho do conto “O banho”, em que a expressão “seios chupados” responde pelo humor, caracterizada que é por um poder de visualização suficiente para bem marcar a frustração do protagonista:

Havia nele um sentimento de frustração, de arrependimento, sobretudo de arrependimento pela cena de traição que, a manhã toda, maquinara, e que percutiu mais dolorosamente quando Anita, metida numa combinação velha, em que transpareciam os seios chupados, veio juntar-se a ele para se banhar também. (p. 17)

Em “Adultério para cego ver” ocorrem igualmente diversas descrições em que o humor é a constante. O

narrador arma uma situação em que um cego fica sentado diante da esposa que acaricia um outro homem, tendo este último o dever de conversar com o cego sobre os assuntos mais díspares. A situação, pelo caráter inusitado, apela para dois ângulos da ironia: a postura da mulher diante do marido traído e a confiança que ele nela deposita. A mulher é ardilosa e escreve num papel uma mensagem que mostra para o rapaz:

Você pode fazer tudo o que quiser comigo, mas tem de falar o tempo todo, senão meu marido desconfia. (p. 22)

E com isso a situação se torna quase ridícula. O rapaz, enquanto passava a mão nos seios dela ou lhe acarinhava as coxas grossas, tinha de falar do último pronunciamento do Papa, do aumento do preço das passagens de ônibus, da moda dos cabeludos, etc. etc.” (p. 22). Observe-se que a falta de correlação lógica entre “acariciar as coxas grossas ou os seios da amante” e “falar do último pronunciamento do Papa”, confere um tom de comicidade, já definida pela postura do cego.

Outro ângulo da ironia é explorado no conto “O papagaio do vizinho”, quando mais uma vez as personagens masculinas são tipificadas como ingênuas, ao contrário das femininas, sempre marcadas pela astúcia ou falsidade. Mas essa falsidade curiosamente não pode nem ser suspeitada pelo homem, que assim seria maldoso. A mulher, por causa de um papagaio que deseja possuir, resolve doar o seu corpo para alcançar o seu intento. A ironia maior aparece no desfecho quando o merceeiro, temendo que alguém fosse capaz de importunar a mulher àquelas horas da noite, decide levá-la de volta.

Encabulado, o merceeiro não sabia o que fazer. Queria só disfarçar ou evitar um pensamento maldoso por parte de seu Zeca, que, nu da cintura pra cima, vinha pelo interior da casa arrastando os chinelos, para abrir a porta. (p. 32)

Como se vê, o adjetivo **maldoso** concentra uma enorme carga de ironia. O homem, além de ter sido traído, nem mesmo pode suspeitar do comportamento de sua esposa, que antes havia saído com um vestido bem provocante e agora volta, dona do papagaio, dezenas de vezes negado. E volta protegida pejo merceeiro.

As atitudes das personagens são, pois, freqüentemente descritas de forma irônica. Em “Agente de primeira classe”, tem-se a caricatura de Armando, o tipo do servidor escrupuloso de seus deveres, que por isso se angustia com os destinos de sua repartição. Depois de uma companhia de ônibus entrar como concorrente da estrada de ferro no transporte de passageiros, Armando se sente no dever de tomar algumas medidas e escreve diversas cartas a seus diretores, chegando inclusive a propor que os trens apresentassem um serviço de ar-condicionado para os passageiros de primeira classe. Diante de tanta ingenuidade, conclui o narrador ironicamente: “Dessa vez nem ao menos recebeu a visita do inspetor.” (p. 89).

A ironia se relaciona quase sempre com a apresentação do drama humano e, em muitos pontos, acentua o sentimento de amargura marcado por situações trágicas. É o que se vê no conto “A longa espera de quem sofre”, em que o protagonista passa o fim de sua vida numa cadeira de rodas, sendo aos poucos desprezado pelos próprios filhos. Quando recebia a visita de algum filho, “sentia doer-lhe mais ainda o coração, principalmente porque escutava no interior do quarto contí-

guo ao seu, em que existia um lavatório, a avidez com que era despejada a garrafa de álcool.” (p. 125) O doente percebia que todos tinham nojo de sua velhice, dos maus cheiros, e essa convicção ampliava a dor e angústia em que vivia.

A falta de solidariedade é assim revelada sutilmente como um dos traços da personalidade humana e o narrador se vale dessa percepção para construir seu quadro de ironia. Chega até ao ponto de descrever o lado grotesco, consciente de que uma associação do grotesco com o irônico é capaz de produzir forte apelo estético. É este um dos procedimentos usados no conto “o menino que tinha fome e era guia do cego que morreu”. O menino, após a morte do cego, toma uma decisão de chorar, a fim de obter algum sentimento de compaixão por parte dos presentes. Sua fisionomia é repugnante, mas Dona Margarida, “só para se exhibir, passava-lhe a mão pelos cabelos duros.” (p. 131) Com efeito, era puro exibicionismo e nenhum sentimento autêntico de solidariedade poderia firmar-se, mesmo num quadro de total desproteção. Todos pareciam antes incomodados com o acontecimento e desejavam livrar-se do morto e da criança o mais cedo possível. “O bodegueiro somava o prejuízo das vendas, amaldiçoando o cego por ter-lhe vindo cair logo ao pé do estabelecimento.” (p. 131) E um alívio tomou conta dos presentes quando Dona Margarida resolveu doar uma rede velha para o sepultamento. Ela, para merecer elogios, desculpou-se dizendo que a rede era “velhinha, mas limpinha”. E as amigas enalteciam o seu desprendimento: “Credo, criatura, quem é que tem por aqui rede melhor?” (p. 132)

Pelos exemplos colhidos, percebe-se que a ironia é de fato um dos atributos do narrador e tem como objetivo principal o de acentuar o drama humano, en-

volvendo-o nas situações mais adversas, mas ao mesmo tempo demonstrando que a falsidade, o egoísmo ou falta de solidariedade são elementos que definem o relacionamento entre as pessoas. Na realidade, consciente de que a existência é o momento que passa, sem que o homem possa deter as coisas, a atitude do narrador é coerente por si mesma. Ao ser humano, diante do inevitável, só restam dois caminhos: ou aceitar ironicamente as situações ou fugir delas pelo delírio da loucura, como fizeram o Capitão e o Agente de Primeira Classe.

4 PROCEDIMENTOS FORMAIS

SE o que define uma narrativa literária não é o assunto sobre o qual se embasa, mas a forma como ele é descrito,¹² é necessário a tarefa analítica verificar os aspectos que estruturam o discurso do narrador com vistas a um melhor conhecimento dos traços definidores de seu estilo. Com efeito o assunto pode mesmo ser o aproveitamento de um fato real, de um *fait-divers*, e só atingirá o plano da esteticidade se o discurso caracterizar-se pela literariedade ou soma de procedimentos específicos das mensagens literárias.

Aqui, de modo idêntico ao que ocorreu na análise dos romances, não se fará um levantamento exaustivo de todos esses procedimentos nem muito menos eles serão estudados em profundidade. Serão apenas discutidos alguns pontos referentes às técnicas de estruturação narrativa, ao nível das descrições e apresentação das personagens, ao foco narrativo e à elaboração dos diálogos. Por fim, algumas considerações de ordem lingüístico-estilísticas serão tratadas, sem que no entanto se chegue a uma descrição precisa das constantes estilísticas do autor, tarefa que reclama um estudo minucioso de todas as suas publicações

4.1 A ESTRUTURA NARRATIVA

Em linhas gerais, Eduardo Campos parece repetir no conto o esquema tradicional de apresentação das funções que organizam o eixo horizontal da narrativa já percebido na leitura de seus romances e peças teatrais. Conforme se salientou, as três funções básicas estão presentes em cada conto e perfazem uma seqüência linear de princípio, meio e fim bem definidos.

Além disso, é oportuno ressaltar que sua consciência dos limites que conceituam o conto¹³ como gênero literário lhe confere um poder de síntese capaz de eliminar todas as digressões. Geraldo Sobral de Lima¹⁴ já enfatizou que essa contenção da linguagem é uma de suas virtudes essenciais, tornando-o hábil no domínio da estória curta. O fato é mostrado por si mesmo, sem comentários impertinentes, sem alternâncias de outros eventos que apenas tumultuariam o processo. O narrador só deseja flagrar uma cena, sem questionar os motivos remotos, e deixa muitas vezes para o leitor a possibilidade da abertura de novos desfechos. Aliás, a totalidade dos contos possui essa característica: o leitor ao fim se pergunta sobre o que poderá ter acontecido a partir do instante em que o acontecimento se cumpriu. Em “O banho”, Pedrão teria depois marcado um novo encontro com a empregada do supermercado? Em “Adultério para cego ver”, o cego descobriria finalmente que sua mulher não procedia com honestidade? E assim, após a leitura de qualquer um dos contos, o leitor tem a oportunidade de formular as mais variadas questões, o que sem dúvida enriquece o texto de múltiplas aberturas interpretativas.

4.2 O DESCRITIVISMO

Há uma tendência ou orientação estética da literatura atual para a valorização do sensorial, talvez em con-

sonância com as próprias características da comunicação moderna, mais voltada para o apelo instantâneo, não só visual mas também tátil, o que passou a definir uma nova postura do homem diante da realidade. No campo específico das manifestações literárias, Alam Robbe-Grillet¹⁵ já preconizava com a sua teoria do *nouveau roman* uma série de princípios capazes de definir uma “literatura do olhar”, alicerçada no registro das puras impressões. O escritor deve assumir uma atitude de alguém que simplesmente estampa o que “vê”, sem nenhum objetivo de julgar as coisas ou de nelas interferir. As coisas falam por si e estão aí para serem observadas.

Veja-se o comentário do próprio Alam Robbe-Grillet¹⁶:

Ora, o mundo não é significativo nem absurdo. Ele é, simplesmente. Em todo caso, é isso que ele tem de mais notável. E de repente essa evidência nos atinge com uma força contra a qual não podemos mais nada. De um só golpe toda a bela construção se esboroa: abrindo os olhos para o imprevisto, experimentamos mais uma vez o choque dessa realidade obstinada que pretendíamos ter dominado. A nossa volta, desafiando a matilha de nossos adjetivos animistas ou protetores, as coisas **estão aí**.

Eduardo Campos, se não se enquadra nessa postura estética, pelo menos é cômico da capacidade de apelo sensorial que as descrições apresentam. E talvez por isso seus contos possuem um caráter às vezes predominantemente descritivos, já que via de regra o fio narrativo se resume a simples instantâneos da realidade. Esse caráter se firma em referência às personagens e cenas, estabelecendo para o leitor imagens nítidas pelos traços delineados e sobretudo imagens que se associam pelos mesmos procedimentos que as transmitem.

Freqüentemente o gosto pelas minúcias ou detalhes marca os enunciados descritivos e a impressão obtida permanece pelo aspecto de aparente insignificância. O detalhismo é assim uma das preocupações do narrador que parece seguir uma atitude realista, identificada em inúmeras situações.

Eis alguns exemplos:

O conto “A mão de ouro” é uma seqüência de impressões e mostra todos os aspectos de um banquete, detalhes vistos às vezes sob uma perspectiva de ironia.

Em “Aquelas cartas”, até as mínimas atitudes das personagens são fixadas, como se vê na seguinte passagem:

Servido, ele ergueu-se arrotando. Meteu o palito na boca, esgaravateou o dente cariado.
(p. 36)

Mas o que sobressai em tudo é a organização dos traços ou impressões que posicionam o observador como um analista acurado dos elementos que aos poucos vai delineando. Tirando partido do senso de ironia, ele descreve o comportamento das personagens de forma realmente marcante. Leia-se a título de ilustração o seguinte excerto de “Agente de primeira classe”:

Já vestido, andou diante do espelho, a ver se não lhe escapara algum detalhe, se abotoara corretamente a túnica, se o vinco das calças não se amarfanhara na ida até o banheiro. Achando-se aprumado no uniforme, apanhou um lenço e inventariou os vidros de perfume e o do remédio para combater a halitose, que estavam sobre a cômoda. (p. 70)

O teor descritivista que se instaura na maioria dos contos acarreta uma densidade¹⁷ maior das ações, de tal modo que se observa uma lentidão do encadeamento das poucas funções que compõem as seqüências fáticas. Isso se constata mais fortemente nos contos “A cabeça do Capitão” e “A longa espera de quem sofre”. Essa densidade narrativa não gera monotonia, conquanto formule de fato cenas firmadas pelo tom de melancolia e angústia.

Por outro lado, a impressão do macabro ou do grotesco é apresentada numa linguagem em que os vocábulos de caráter sensorial são capazes de transmitir a imagem do horror. Observe-se o poder de visualização que as palavras grifadas no enunciado abaixo fornecem à mente do leitor:

Os olhos grudavam-se na banana meio **deglutida**, na **baba viscosa**, numa **borbulhas** que pareciam continuar **espocando** da **boca murcha, podre**. (p. 130)

Uma análise da capacidade sensorial dos termos sublinhados revela um acúmulo de impressões visuais (olhos, boca), tácteis (grudavam, baba, viscosa, murcha), gustativas (deglutida, baba), auditivas (borbulhas, espocando) e olfativas (podre), o que provoca a imagem viva do grotesco. O exemplo é suficiente para demonstrar a acuidade perceptiva do narrador e caracterizá-lo como autor consciente de que as imagens estão aí mesmo e se deixam retratar em sua autenticidade pelo hábil manejo da palavra.

4.3 A APRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS

Posto que os contos em estudo têm um caráter prevalentemente descritivo, lugar de especial relevo cabe sem dúvida à apresentação das personagens. Qua-

se sempre, o autor situa logo de início as personagens em ação e aos poucos vai compondo o perfil dos caracteres psicossomáticos que as organizam.

É evidente que a criação de personagens, sobretudo de tipos, se torna bastante difícil para as dimensões de um conto. No romance, uma vez que há possibilidade de um desempenho mais eficiente em face de uma intriga complexa, a elaboração de tipos ou personagens pode engendrar as mais diversas situações. Todavia, é curioso como, nos limites estreitos de uma narrativa monocrônica, consegue o escritor refletir personagens que permanecem vivas, como o tipo do agente ferroviário, o cangaceiro ou o delegado. Esses tipos são descritos às vezes de forma caricatural, o que lhes acentua os traços singularizantes, abaixo exemplificados:

Diante do espelho, o homenzinho consertou outra vez o bigode. Em cima do lavatório, a cortiça queimada na ponta. Apanhou-a. O gesto saiu-lhe natural, à força do hábito. Escureceu os fios brancos que lhe prejudicavam a aparência. Recuou então dois passos para perceber que, sem os óculos, não enxergava o suficiente para a avaliação do bigode, retocado havia pouco, e que caía desgracioso, escuro, sobre o lábio grosso. Apanhando as lentes, retornou ao espelho. Abriu a boca. – Ah, ah! – Verificou os dentes. (p. 69)

Assim, a maioria dos contos obedece à técnica de iniciar com uma descrição dos traços individualizantes da personagem e aos poucos a ação se desenrola, sempre entremeada de lances impressionísticos que vão acrescentando novos detalhes físicos ou comportamentais até o ponto que o retrato obtido possa realmente condizer

com a situação armada. Por isso, conquanto o desfecho via de regra seja surpreendente, é perfeitamente correlacionado aos atributos fornecidos para as personagens envolvidas. Nesse sentido, todos os elementos descritivos funcionam como índices, capazes de contribuir para uma interpretação mais profunda, já que, associados uns aos outros, conferem aos motivos tratados uma coerência interna, requisito fundamental para a valorização do discurso literário.

4.4 O FOCO NARRATIVO

O foco narrativo diz respeito ao ângulo de observação pelo qual a ação é informada ao narratário. É a maneira como no seu discurso procede o narrador: ou de modo impessoal (narrador-ausente) ou se confundindo com uma das personagens (narrador-personagem). Assim, de acordo com a perspectiva adotada, a ação será textualizada em primeira ou em terceira pessoa.

Tzvetan Todorov,¹⁸ ao deter-se neste assunto, concebeu um esquema de três espécies de “visão”. A “visão com” é aquela em que se processa uma identificação do narrador com a personagem (narrativa em primeira pessoa) ou em que, no caso de inexistir tal identificação (narrativa em terceira pessoa), seu conhecimento a respeito dos fatos é o mesmo que o das personagens e, por isso, não tem a capacidade de predizer o destino delas. A “visão por trás” coloca o narrador numa atitude de onisciência e onipresença e assim ele conhece a estória mais do que qualquer personagem, podendo dizer tudo, mesmo o que se passa no íntimo de cada uma delas. A “visão de fora” faz do narrador um simples observador que capta apenas aquilo que está ao alcance de seus sentidos, jamais penetrando no mundo interior das personagens.

Diferentemente do que se percebeu na leitura dos romances,¹⁹ os contos em geral denunciam uma atitude

de imparcialidade (“visão de fora”) diante dos fatos. O autor apenas deseja apresentar o que está ao seu alcance, sem penetrar subjetivamente em considerações que pudessem desvirtuar o caráter narrativo-descritivo de sua mensagem. Apenas em uma ocasião utiliza o tratamento em primeira pessoa, transformando-se em narrador-personagem. Entretanto, logo alterna para outro procedimento, organizando seu discurso em dois planos associados pela técnica do encadeamento.

Trata-se do conto “Um caso de amor ou A separação frívola”. A primeira parte do texto é doada em primeira pessoa, quando o narrador-personagem descreve as difíceis relações entre ele e sua esposa Ana, sem querer apresentar-se como um marido traído, nem ao menos suspeitando da honestidade de sua mulher. Na segunda seqüência, deixa o papel de narrador-personagem e o conto passa a tratar em terceira pessoa do encontro de Ana com o amante. Ana se sente revoltada pela indiferença ou frivolidade do marido, que a aceita sem questionar em instante algum se ela lhe é fiel. O leitor, em face da utilização desse recurso narrativo, fica em dúvida quanto à reação posterior do esposo traído que, à semelhança das personagens masculinas de outros contos (por exemplo “Aquelas cartas”), podia estar sabendo de tudo. Com efeito, os índices formulados deixam transparecer amplas possibilidades de um acordar repentino para a realidade dos fatos. Mas a mudança do foco narrativo foi um recurso hábil para provocar a ambigüidade e conferir ao fim do conto a ironia que marca o estilo do autor: a esposa volta para o convívio do marido.

Há pouco se afirmou que em regra o narrador apenas retrata o que está ao alcance de seus sentidos, sem penetrar no mundo íntimo de suas personagens. Não obstante, é oportuno esclarecer que às vezes ele repete o procedimento utilizado nos romances e adota

a “visão por trás”. Exemplos desse procedimento podem ser colhidos em “A longa espera de quem sofre”. Neste conto, o narrador participa efetivamente do universo íntimo da personagem e relata o que se passa na mente angustiada dela, refletindo-lhe os sentimentos, imaginações e anseios:

Ao se afastarem dali, o homem sentia doer-lhe mais ainda o coração, principalmente porque escutava no interior do quarto contíguo ao seu, em que existia um lavatório, a avidez com que era despejada a garrafa de álcool. Imaginava com acerto que Rodrigo, Clotilde e Zeneida se livraram, depois de vê-lo, do contacto infecto de sua velhice de maus cheiros. (p. 125)

A onisciência do narrador se faz marcante de modo análogo em “Agente de primeira classe”, quando todos os gestos e reações do anti-herói são descritos, desde os mais recônditos desejos e pensamentos. Em dado instante o narrador afirma que o agente estava com vontade de que lhe fosse esclarecido se usaria farda no novo emprego que lhe ofereciam. Em outra ocasião, analisa o pensamento da personagem com uma descrição de extrema ironia:

Pôs-se diante do vaso sanitário, achando aquilo paulificante, pensando, constrangido, depois de ver a urina esbranquiçada, que estava perdendo fosfato... (p. 70)

Todavia, é com a técnica do monólogo interior, ensaiada principalmente no conto “A cabeça do Capitão”, que o narrador define melhor a atitude de onisciência e onipresença.

Não – remoía o homem, mastigando um silêncio grosso, sentindo o vento roçar a folha-

gem da mataria entretecida de sol – não era frouxo, homem submisso ao azar! Se a sua hora soar, estatalando-se no chão quente, seu corpo vai encontrar o solo, manchado de sangue, de ventres e peitos lacerados por estocadas certeiras, que tanto ele como o seu bando sabiam manejar o facão, cortavam mão, cortavam vidas, como quem apara capim em beira de lagoa. Não – e o vento recommçou outra vez a balançar as árvores distantes, altanadas, até se aproximar dele, envolvendo-o de calor – não seria defunto comum, dos que os mais apiedados encruzam-lhe as mãos, chorando. Nem pensava ir-se de crucifixo no peito e morte de fêmea, vencido, com aquele cheiro de incenso ou ao vozerio de falsas rezadeiras. Defunto haveria de ser, mas dos de rede, que morrem lutando de pé, e que, no final, mãos caridosas só podem recolher um resto de gente, não se sabendo onde parou a cabeça. A cabeça? Por que vinha o diabo fazê-lo outra vez pensar na cabeça decepada? Teria sido por lhe terem falado os homens, à hora de distribuir a munição que restava, ao bando, que era esse o vocal corrente naquele pé de serra? (p. 106)

É digno de nota que, paradoxalmente, em nenhum de seus dois romances o autor haja conseguido esse nível de penetração. Aqui, ao contrário, em várias passagens se abre o abismo da angústia, propício ao fluxo de consciência, o que gera a impressão de algo interminável, até certo ponto incongruente com os requisitos apontados para a tipificação do conto. Por esse e outros motivos de ordem estrutural, “A cabeça do Capitão” assemelha-se mais a uma novela ou embrião de romance, se bem que o conceito de novela como gênero intermediário esteja perdendo dia a dia a sua eficácia. Não é

imprudência assegurar que, pelo menos no Brasil, as novelas são em sua maioria rotuladas quer como romances quer como contos, segundo a preferência dos próprios autores ou críticos.

4.5 A TÉCNICA DO DISCURSO INDIRETO LIVRE

Ao estruturar os diálogos, Eduardo Campos atinge um plano de verdadeira autenticidade e coerência, reproduzindo com fidelidade de torneios fraseológicos e vocábulos específicos a fala das personagens, em perfeita consonância com os hábitos lingüísticos das classes a que elas pertencem. Quase sempre utiliza o chamado discurso direto, deixando que as próprias personagens se manifestem e conferindo por esse recurso uma certa vivacidade às situações. Assim, não parece demonstrar preferência pelo estilo indireto, técnica mediante a qual o narrador fala pelas personagens.

Mas o que sobressai mesmo em sua prosa narrativa é o emprego hábil do discurso indireto livre, procedimento que, conforme se fez referência na análise dos romances, envolve a um só tempo narrador e personagem numa simbiose tão estreita que o leitor é incapaz de dizer se os enunciados pertencem a um ou a outro. Na realidade, em meio a um lance descritivo, de vez em quando surgem algumas considerações perfeitamente transformáveis em discursos diretos ou indiretos. Contudo, elas se misturam no processo narrativo e/ou descritivo e, tirando partido dessa ambivalência, contribuem como índices valiosos para a interpretação ou análise estilístico-textual.

A fórmula mais bem sucedida talvez seja encontrada na utilização do monólogo interior, em que o fluxo de consciência da personagem é explorado num desencadear de impressões, que ora parecem transmitidas pelo narrador, ora se definem como autênticas reflexões da personagem em delírio ou estado de fun-

da angústia. No conto “A cabeça do Capitão” espalham-se exemplos em diversas páginas, semelhantes ao que já foi aqui comentado.

Mas, independente do monólogo interior, o discurso indireto livre se encontra em qualquer um dos contos do autor, traduzindo-se em mais uma das constantes de seu estilo. Veja-se como aquilo que pode ser considerado fala ou pensamento das personagens se imiscui no discurso do narrador em lances bastante expressivos:

- A mulher voltou para a cozinha, resmungando, proclamando-se a criatura mais infeliz do mundo. **Se pudesse tornar ao passado, não mais se casaria com ele. Levava vida de escrava, os vizinhos tinham pena dela, o tempo todo na cozinha, sem vez de passear. Ia a alguma parte, ia?** (“O banho”, p. 16)
- O silêncio se abatia sobre eles. Só lhes restava verificar a munição, esperar o momento decisivo. **E se incendiassem o capão?** (“A cabeça do Capitão”, p. 107)
- O Capitão sorriu de modo claro, de querer demonstrar alegria. **Não fosse tolo! Era ver; não chegariam à meia encosta, morreriam todos. A metralhadora do Serrote Azul estava dirigida para aquele lado.** (“A cabeça do Capitão”, p. 108)

Por vezes, o autor sinaliza que o enunciado estruturado sob a forma de discurso indireto livre reproduz de fato a fala da personagem. Os recursos que utiliza comumente são as aspas ou uma oração intercalada com verbo “dicendi”²⁰:

- Francisco Antônio já não sabia o que fazer. **“Como era mesmo? Não falando, ficava preso, ia apa-**

nhar, ter a vida manchada, acabar prejudicado nas promoções. Mas falar o quê? Que podia dizer àqueles homens?” (“Velório de amigo”, p. 141)

- Como bom funcionário de primeira classe, Armando só falava de acordo com os termos técnicos, o que, às vezes, gerava incompreensões. **Nem todo mundo tinha obrigação de entender a linguagem das comunicações ferroviárias – desculpava sorrindo – principalmente os que não tinham a sua tarimba** (“Agente de primeira classe”, p. 72)

Muitos outros exemplos de discurso indireto livre poderiam ser mencionados e mesmo analisados os seus efeitos estilísticos por meio do confronto com as transformações para os demais procedimentos. Em realidade, por seu caráter de ambivalência, o estilo indireto livre é sem dúvida a técnica mais refinada para expressar a fala ou pensamento das personagens e dela os autores conscientes dos princípios estéticos que orientam a produção de um texto literário têm feito largo uso. Eduardo Campos não fugiu à regra.

4.6 OS TRAÇOS LÉXICO-ESTILÍSTICOS

Um levantamento estatístico das frequências de certos tipos de expressão seria um método viável para definir com relativa precisão os componentes básicos do universo vocabular de Eduardo Campos. Não se levou a termo esta tarefa por uma questão de coerência metodológica com os demais aspectos já estudados, mais em termos de impressão de leitura do que sob a forma de um rigorismo científico. Por isso, os traços que agora são comentados parecem escassos diante da abundância de outros omitidos. Mas servem para demonstrar o lado vernaculista do escritor, cômico de que a literatura se faz realmente com

as palavras, devendo por causa disso manipulá-las da melhor forma.

De princípio, nota-se a mesma tendência para o aproveitamento da fala autêntica do homem do povo através do registro de inúmeros termos de cunho nitidamente regionalista, tendência que, como se viu, está presente nas peças teatrais e nos romances do autor. Mas é no emprego da linguagem trópica que Eduardo Campos mostra seu pleno domínio dos recursos estilísticos. As vezes, toma um adjetivo e o trabalha em função de substantivo, conferindo uma intensificação do poder sensorial dos enunciados. Leia-se a frase:

Tinha na mão o **quente** da moça. (“O banho”, p. 14)

É evidente que o derivado “quentura”, por sua natureza abstrata, deixa de provocar o apelo imaginativo-sensorial que o adjetivo **quente**, em função substantiva, é capaz de produzir. E o uso de um sinônimo, como “calor”, não sobressalta o leitor e conseqüentemente se carrega de menor expressividade.

Aliás, já se ressaltou que Eduardo Campos explora o campo sensorial no intuito de fixar bem as imagens descritas. E por isso despreza a adjetivação grandiloqüente e vazia, característica de alguns escritores românticos, apegando-se a um uso moderado de adjetivos, quase sempre escolhidos pelo poder de gerar valores afetivos ou imaginativos. Tome-se como ilustração o seguinte lance:

Era noite, medonha noite. Sem ruído algum, a não ser o vento roçando na mataria e nas sombras, opressivas e abrasadas, de um dia que ficara noite irrespirável. (“A cabeça do Capitão”, p. 97)

Percebe-se que a descrição transmite fortemente a idéia de medo e sobressalto. No primeiro período, a repetição do vocábulo **noite** instaura logo o quadro de pavor pela intercalação do adjetivo **medonha**. E logo em seguida, o silêncio, associado à escuridão, intensifica o quadro conotando todo um momento de angústia e apreensão. Para tanto, vale-se o narrador não só do poder evocatório das expressões **sombras**, **opressivas** e **abrasadas** e **noite** irrespirável, mas inclusive de uma sugerência fonológica que ilustra o ambiente descrito. Esse apelo fonológico subliminar²¹ é estruturado na base de fonemas nasais e sibilantes, alternados com os grupos de oclusivos e vibrantes em aliterações indiciadoras da inquietude do estado de espírito. Leia-se novamente a passagem atentando-se para os fonemas sublinhados: o vento roçando na mata e nas **sombras**, **opressivas** e **abrasadas**.

Aliás, a utilização da capacidade de ilustração sonora que os fonemas apresentam, se combinados adequadamente, é marcante em diversas passagens do livro. Veja-se apenas mais um exemplo que por si é suficiente para comprovar essa habilidade do escritor:

Tinha seios discretos – ele reparou –, mãos finas, dedos alongados, e o enchimento do corpo não só parecia, enlarguecia deveras **abundante**, à altura dos quadris. (“E a máquina’ pra pregar botão em cueca”, p. 53)

A descrição acima destaca os atributos físicos femininos e está eivada de erotismo e sensualidade. Os motivos e sugestões tácteis se referem aos seios, mãos e dedos partes do corpo reconhecidamente símbolos do erotismo. Mas o que de fato define o máximo de visualização é o apelo fonológico do adjetivo **abundante** que no contexto adquire um caráter de ambigüidade.²²

É válido afirmar, por outro lado que as conotações eróticas são exploradas através de recursos mais diretos, como o emprego de imagens, e constituem um amplo domínio a ser o emprego de imagens, e constituem um amplo talvez pelo interpretado. Até nas situações mais dramáticas, seu poder de ironia, o narrador formaliza esse aspecto:

Calaram-se. O Capitão largou o rifle. Nascia-lhe agora a vontade de meter a mão na areia, naquele solo solto, areiúsko, que ele começava a remexer como quem passeia, carinhoso, os dedos na recatada intimidade de uma mulher. (p. 108)

Está aí um campo a ser detidamente analisado na obra de Eduardo Campos. Deverá sem dúvida ser objeto de uma microanálise em que se prescrutem as mais diversas conotações que suas imagens provocam num esquema de relacionamento associativo com outras imagens, o que estabelecerá os traços léxico-estilísticos de sua linguagem. Essa tarefa, contudo, requer um aprofundamento nos vários níveis de organização de seu discurso, desde a camada rítmico-sonora até a exploração dos procedimentos morfossintáticos e componentes semânticos.

5 CONCLUSÃO

O TEXTO literário, por sua natureza polifônica, representa um desafio às limitações perceptivas do leitor e sempre exige novas leituras sob os mais diferentes ângulos. Dessa forma, nenhum trabalho analítico pode ser fechado nem muito menos é capaz de abarcar a multiplicidade de aspectos que caracterizam as manifestações estéticas.

Essa convicção, se frustra as aspirações dos críticos, aponta-lhes as prerrogativas de uma atualização perene das mensagens literárias em termos de tentativa de interpretação da realidade. Afinal, qualquer análise textual caminhará para uma reflexão sobre os motivos mais recônditos que fazem o ser humano acompanhar a dinâmica de seus próprios valores.

Tais considerações justificam três lacunas deste esboço de análise. Em primeiro lugar, a pequena abrangência dos aspectos enfocados e omissão de diversos outros, possíveis de ocorrer em novas leituras. Em segundo plano, uma preferência por uma análise muito mais impressionista do que propriamente apegada aos aparatos técnico-metodológicos que as correntes da crítica moderna têm estabelecido. E por fim, uma série de inferências que talvez representem mais a visão do analista do que a mensagem pretendida pelo narrador.

Quanto a este último aspecto, é válido aceitar a opinião de diversos estudiosos do fenômeno da comunicação humana, entre os quais se situa M. MacLuhan, segundo a qual nenhum leitor lê o que o texto realmente está dizer, senão que projeta o que tem dentro de si. Assim sendo, tudo o que sobressalta para o analista é aquilo que faz parte de sua própria visão e, quando muito, esta pode identificar-se com os valores efetivamente fixados pelos componentes do texto.

De qualquer forma, um conhecimento mais estreito com o autor é capaz de elaborar um mecanismo de “feedback” e estabelecer um trabalho de recriação literária desvinculado das fantasias e projeções do leitor. Mas nesse ponto a análise perderia muito de sua finalidade que é exatamente a de possibilitar o enriquecimento do texto a partir das descobertas do que lhe é subjacente, sujeito às adaptações com as vivências e aspirações dos mais diversos intérpretes.

No caso dos contos de Eduardo Campos, pela atualidade dos temas explorados e principalmente pela percepção fenomenológica do “aqui-e-agora” em constante vir-a-ser, essas vivências parecem derivar da atmosfera cultural do homem contemporâneo, angustiado por descobrir o estado de derelicção ou abandono completo em que se encontra, mesmo em relação a seus semelhantes. Diante disso, só lhe resta mesmo ironizar a sua própria sorte.

NOTAS

1. Cf. op. cit. p. 128.
2. Registre-se, porém, que Eduardo Campos mantém-se constante em seus motivos, conforme já entreviu Braga Montenegro (op. cit. p. 58) ao analisar dois contos escritos em

épocas distintas com um hiato de tempo considerável, ou seja, de 1946 (“A roseira”) a 1965 (“A venda das mangas”). Em ambos esses contos há o mesmo tom narrativo e até a organização léxico-sintática deixa de oferecer variações.

3. Raciocinando que uma obra literária é a resultante de uma série de fatores relacionados às influências sócio-culturais sofridas pelo autor, o problema da definição do estilo individual do escritor se agrava bastante. É possível constatar que duas ou mais obras, de características inteiramente diversificadas podem pertencer a um mesmo autor e, talvez por isso, haja tentativas de operar com o chamado estilo da obra, deixando-se à margem as preocupações com os traços pertinentes do estilo do autor. Essa orientação crítica não é recente, tendo sido defendida entre outros por Wolfgang Kayser.
4. O tratamento fenomenológico dado à percepção da realidade, se de certa forma retoma a atitude dos filósofos seguidores de Heráclito, atinge novas perspectivas sobretudo quando associado a uma visão existencialista, como parece ocorrer com Eduardo Campos, o que talvez lhe explique o sentimento ou inclinação pela temática do absurdo. Para uma penetração nesse domínio, veja-se o estudo de Merleau-Ponty sobre a fenomenologia da percepção e as obras dos filósofos existencialistas.
5. No universo temático de Eduardo Campos, a morte ocupa seguramente um dos terrenos mais férteis de sua criatividade. O próprio autor, em entrevista à escritora Eneida (Cf. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 19 jul. 1964, p. 2) reconhece-se portador de uma intensa obsessão pela morte e a isto deve as suas mais belas páginas literárias.
6. Essa impotência do homem diante das coisas sem dúvida estabelece a visão determinista, mas certamente não é bastante para enquadrar o autor numa orientação estética de cunho naturalista, embora seu realismo o pudesse levá-lo a tanto.
7. Um estudo pormenorizado dessas características é apresentado por Massaud Moisés em seu livro *A criação literária*.

8. Os formalistas russos contribuíram de modo significativo para a compreensão da literatura em termos de tipificação do discurso estético e empreenderam uma simplificação dos esquemas que organizam uma narrativa. Citem-se como fontes de pesquisa as obras de Elkhenbaun, Roland Barthes e Todorov, referenciadas ao fim.
9. CARVALHO, Francisco. **O Tropel das Coisas**: mais uma conquista da ficção brasileira”. **Correio do Ceará**. Fortaleza, 17 jun. 1970, p. 6.
10. ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo, Cultrix, 1963.
11. Ct. Revista Interamericana de Bibliografia, 4 (XXIII), out./dez. 1973, p 469.
12. Veja a nota 26 do estudo sobre o teatro de Eduardo Campos apresentado neste ensaio.
13. Embora alguns autores, entre os quais Frank O'Connor, afirmem que a concepção do conto como uma narrativa breve seja inerentemente falsa, parece que esse requisito é fundamental para distinguir o conto do romance e da novela. Apenas se deve ressaltar que a brevidade não pode ser considerada o único traço distintivo entre os três gêneros de prosa narrativa.
14. Cf. loc. cit., p. 470.
15. ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo, Ducomentos, 1964.
16. Cf. op. cit. p. 16.
17. A densidade se opõe à intensidade narrativa. Enquanto esta se define por uma acumulação de movimentos ou ações que preenchem o eixo horizontal, aquela se caracteriza, entre outras coisas, por uma espécie de lentidão do processo, o que sobrecarrega o discurso de elementos **descritivos** ou **indiciais**.
18. TODOROV, Tzvetan. “As categorias da narrativa literária”. In: BARTHES, Roland et alli. *Análise estrutural da narativa*. Petrópolis, Vozes, 1971, p. 239.
19. É provável que a mudança de perspectiva se explique em parte pela natureza dos temas explorados. Como aqui o obje-

tivo do narrador é apenas o de flagrar o momento em seu perene fluir, sua atitude o transforma em mero observador neutro. Já com referência aos romances, o que se nota é um desejo franco de envolvimento completo do escritor, reforçado pela segurança do conhecimento pleno da realidade que ousa expressar. Sua meia é a de repercutir na estrutura da sociedade, comprometendo-se com uma função ideológica da literatura, e para tanto julga que se deve representar um testemunho de autoridade, a fim de persuadir melhor os leitores. Um testemunho de alguém que sabe tudo, inclusive elementos imperceptíveis que em última instância são as causas primeiras da condição humana.

20. A função precípua do verbo “dicendi” é indicar o interlocutor que está com a palavra. Pormenores a respeito do assunto se acham em GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1969, p. 110 ss.
21. Tzvetan Todorov (apud RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**, Rio de Janeiro, Forense, 1972, p. 45 55) classifica os fenômenos de motivação sonora em três tipos: imitação sonora, ilustração sonora e simbolismo sonoro. Há, porém, outras nomenclaturas, como a de Walter Porzig (apud CÂMARA Jr., J Mattoso. **Contribuição à estilística portuguesa**. Rio de Janeiro, Ao livro técnico, 1977, p. 10) que denomina de imitação sonora, transferência sonora e correspondência articulatória os três aspectos da associação entre um significante e a capacidade de manifestação psíquica e apelo imanentes ao significado.
22. O sentido dúbio aqui interpretado facilmente liga esta passagem com a ambigüidade de um lance existente em **A véspera da dilúvio**. A cena registra em discurso indireto livre as inquietações do coronel Sabino, já sem nenhuma virilidade, ante o jeito provocador de sua esposa. O enunciado é suspenso pela expressão “**bunda larga**” que, num processo de encadeamento, se prende à frase seguinte proferida inopinadamente por outra personagem. A superposição dos dois

enunciados, principalmente reforçada pela interjeição, quase chega a gerar o sentido de que a água abundante saía da bunda larga. Não custa conferir:

O jeito provocador de Alice o incomodava profundamente! Se ao menos a tivesse enchido de filhos! Agora estaria deformada, gordona, sem aquele fogo de exhibir-se, de mostrar aos outros os peitos e a bunda larga...

– Que coisa! Nunca se viu tanta água! Assustou-se. A voz despachada era do feitor, o Chico Justo, que dava aquela notícia à empregada. (**À Véspera do Dilúvio**, p. 29)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo, Cuitrix, 1963.
- AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**. Fortaleza, Academia Cearense de Letras, 1976.
- BARTHES; Roland et alii. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, Vozes, 1971.
- BERRETTINI, Célia. **A linguagem de Beckett**. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- CÂMARA Jr., J. Mattoso. **Contribuição à estilística portuguesa**. 3. ed. rev. Rio de Janeiro, Ao livro técnico; Brasília, INL, 1977.
- CAMPOS, Eduardo. **"Morro do Ouro"**. In: *Comédia cearense*. Fortaleza, 1 : I - XVIII, 1964.
- _____. **"Rosa do Lagamar"**. In: *Comédia cearense*. Fortaleza, 2 3 - 19, 1964.
- _____. **O Chão dos Mortos**. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1964.
- _____. **À Véspera do Dilúvio**. 2. ed. Rio de Janeiro, Record, 1966.
- _____. **Os Deserdados**. Fortaleza, Ed. Comédia Cearense, 1967.
- _____. **O Tropol das Coisas**. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1970.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 2. ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1967.
- CÂNDIDO, Antônio et alii. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- CARDOSO, Armando Levy. **Toponímia brasileira**. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1961.
- CARVALHO, Jäder de. **O lugar de À Véspera do Dilúvio entre os romances do Ceará**. Fortaleza, s/ed. 1967.
- CASTAGNINO, Raúl H. **Análise literária**. São Paulo, Mestre Jou, 1968.
- COUTINHO, Afrânio. **Da crítica e da nova crítica**. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Literatura e humanismo**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- DAICHES, David. **Posições da crítica em face da literatura**. Rio de Janeiro, Liv. Acadêmica, 1967.
- DANZIGER, Marlies K. & JOHNSON, W. Stacy. **Introdução ao estudo crítico da literatura**, São Paulo, Cultrix, 1974.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo, Perspectiva, 1968.

EIKHENBAUN, P. et alii. **Teoria da literatura; formalistas russos**. Porto Alegre, Globo, 1971.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 3. ed. Rio de Janeiro, Zaliar, 1971.

FRYE, Northrop. **O caminho crítico**. São Paulo, Perspectiva, 1973.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 2. ed. Porto Alegre, Globo, 1974.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1969.

KAYSER, Wolfgang. **Interpretación y análisis de la obra literária**. Madrid, Gredos, 1961.

LAPA, M. Rodrigues. **Estilística da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Liv. Acadêmica, 1970.

LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro, Teenoprint, 1967.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.

LYRA, Pedro. **Utiludismo – a socialidade da arte**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.

LUKACS, Georg. **Teoria do romance**. Porto, Editorial Presença, s/d.

_____. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

MAGALHÃES Jr., R. **A arte do conto**, Rio de Janeiro, Bloch, 1972.

MARQUES, F. Costa. **A análise literária**. Coimbra, Liv. Almedina, 1979.

MEDEIROS, Aluizio. **Critica**. Fortaleza, Clã, 1956.

MENDILOW, A. A. **O tempo e O romance**. porto Alegre, Globo, 1972.

MERLEAU PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1971.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MOISÉS, Massaud. **Guia prático de análise literária**. São Paulo, Cultrix, 1968.

_____. **A criação literária**. São Paulo, Melhoramentos, 1969.

MONTEIRO, José Lemos. **Análise e Interpretação do Texto Literário**. Fortaleza, Círculo de Estudos Semiológicos de Fortaleza, 1974.

- MONTENEGRO, Braga. **Correio retardado II**. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 1974.
- NASCIMENTO, F. S. **A estrutura desmontada**. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1972.
- O'CONNOR, Frank. **The lonaly voice** (A study of the shor story) London, Macmillan, 1965.
- OLSEN, Stein Haugom. **A estrutura do entendimento literário**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- OLSON, Elder, **Tragedy and the theory of drama**. Detroit, Wayne State University Press, 1966.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 11. ed. São Paulo, Liv. Martins, 1964.
- RAMOS, Maria Luíza. **Fenomenologia da obra literária**. Rio de Janeiro, Forense, 1972.
- RICHARDS, I. A. **Princípios de crítica literária**. 2. ed. Porto Alegre, Globo, 1971.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. **Meias-verdades no romance**. Rio de Janeiro, Achiamé, 1980.
- RIFFATERRE, Michael. **Estilística estrutural**. São Paulo, Cultrix, 1978.
- ROBBE-GRILLET, Alam. **Por um novo romance**. São Paulo, Documentos, 1969.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 5. ed. Petrópolis, Vozes, 1979.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Ofício de escritor**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- TODOROV, Tzvetan. **Literatura e significação**. Lisboa, Assirio & Alvim, 1967.
- _____. **As estruturas narrativas**. São Paulo, Cultrix, 1970.
- _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo, Martins Fontes, 1980.