



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**NÍVEL MESTRADO**

**LIA RAQUEL VIEIRA DE ANDRADE**

**O CLÃ DE MOREIRA CAMPOS:**  
**ASPECTOS SOCIAIS DOS CONTOS PUBLICADOS**  
**EM REVISTA**

**FORTALEZA**

**2009**

LIA RAQUEL VIEIRA DE ANDRADE

O CLÃ DE MOREIRA CAMPOS:  
ASPECTOS SOCIAIS DOS CONTOS PUBLICADOS EM  
REVISTA

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Lúcia Albuquerque de Moraes

FORTALEZA

2009

LIA RAQUEL VIEIRA DE ANDRADE

O CLÃ DE MOREIRA CAMPOS: ASPECTOS SOCIAIS DOS CONTOS  
PUBLICADOS EM REVISTA

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras,  
da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do  
grau de Mestre em Letras. Área de concentração Literatura Brasileira.

Aprovada em \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Lúcia Albuquerque de Moraes (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Prof. Dr. Rafael Sânzio de Azevedo  
Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Para meu marido José Ailton, por sempre estar ao meu lado na incessante busca dos sonhos  
que aprendemos a compartilhar;  
minha avó, Maria José, companheira em todas as horas;  
e à memória ainda viva de meu avô, Antônio.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Lúcia Albuquerque de Moraes, pelo constante apoio e confiança.

Ao Prof. Dr. Rafael Sâncio de Azevedo, pelas grandes contribuições na pesquisa em Literatura Cearense, pelo proveniente auxílio na qualificação do meu trabalho e pela participação na banca de defesa de minha dissertação.

Ao Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo, pela disposição em integrar a banca de defesa de minha dissertação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, por me transmitirem sempre mais conhecimentos sobre a arte literária.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Irenísia Torres de Oliveira, pelo auxílio nos últimos momentos.

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

*“A criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo.”*

(Antonio Candido)

## RESUMO

A literatura do Ceará há muito tempo, vem mostrando excelente potencial produtivo, seja na prosa ou na poesia. Os autores cearenses apresentam ao público retratos de sua terra, sua gente, seus costumes, patrocinando, na divulgação de seus escritos, a universalização da cor local. A historiografia literária relata que o Ceará foi um dos estados que mais manteve agremiações literárias, como a Academia Francesa, a Padaria Espiritual e o Grupo Clã, este último considerado como um dos grupos de maior relevo nas letras cearenses, uma vez que dele surgiram ficcionistas, poetas, ensaístas, cronistas e críticos literários que, sem dúvida alguma, elevaram a literatura e as artes, tanto no Ceará quanto no Brasil. O Grupo Clã, como a maioria das agremiações literárias, possuía, para fins de divulgação própria, uma revista homônima, que circulou durante quarenta anos e, por conta disso, deu oportunidade aos seus membros de divulgarem seus trabalhos. Dentre os nomes que mais colaboraram com a revista está o do contista Moreira Campos, que publicou contos e textos de colaboração em quinze números do periódico. Usando técnicas muito características, como a concisão, a ironia e a representação da sociedade em seus aspectos particulares, é posto na mesma linha de Machado de Assis e Graciliano Ramos. Buscando enfatizar o caráter social nos contos que Moreira Campos publicou na revista *Clã*, este estudo tem por objetivo apresentar, através de análise textual, elementos do discurso que destaquem uma singular visão crítica da sociedade através da caracterização das personagens e do meio em que estão inseridas.

Palavras chave: Grupo Clã, *Revista Clã*, crítica social, Moreira Campos

## ABSTRACT

It is well known that the central focus of writers from Ceará, mainly in prose or poetry, has been the cultural and social aspects of the region, they portrait costumes of the people, social problems and quite often the nature. This framework has been of great contribution to spread throughout Brazil the local literature, whose potential has been notably recognised by the literary critics. In particular, in the literature historiography, Ceará is one the most fertile grounds for literary groups such as the “Academia Francesa” (French Academy), the “Padaria Espiritual” (Spiritual bakery) and the “Grupo Clã” (Clan group). The Latest is perhaps one of the most relevant groups, due to the great variety of profiles arisen from it, indeed the Clan group gave birth to very distinctive artists such as fictionists, poets, essayist and literary critics, whom gave great contribution to the arts in Ceará and in Brazil. The group had an issue which was called “Revista Clã” (Clan Journal), which has been issued during forty years, therefore the there is a long source of literary, which deserves attention. One of the most appreciated members in the short-tale style is Moreira Campos, who published also essays and literary criticism in fifteen issues of the Journal. Some critics say Moreira Campos follows the thread of the great Machado de Assis and Graciliano Ramos, due to some common techniques, such as the concision, the irony and the critical representation of the society. In this work the short-tales which Moreira Campos published in the Clan Journal are studied by a textual analysis, in which we focus on the aspects used for social criticism, namely the construction of the characters and their lives.

Keywords: Clan Group, *Revista Clã*, Social Criticism, Moreira Campos.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>2. GRUPO CLÃ: REFLEXOS DO MODERNISMO NA LITERATURA CEARENSE</b> .....	<b>7</b>
2.1.OS GRUPOS LITERÁRIOS NO CEARÁ: UM POUCO DE HISTÓRIA .....	7
2.2.O CLÃ DOS CEARENSES .....	14
2.3.O CLÃ DA REVISTA <i>CLÃ</i> .....	23
2.4.MOREIRA CAMPOS, O CONTISTA DO CLÃ .....	27
2.5.AS PUBLICAÇÕES NA REVISTA <i>CLÃ</i> .....	28
2.6.DO CLÃ AO PÚBLICO: ITINERÁRIO DOS CONTOS .....	31
<b>3. CONTOS DE MOREIRA CAMPOS: UM OLHAR FLAGRANTE DA REALIDADE</b> .....	<b>33</b>
3.1.ESQUEMA DO CONTO .....	34
3.2.RETRATOS DA REALIDADE .....	37
<b>3.2.1. Retratos Rurais</b> .....	<b>42</b>
3.2.1.1.Agregados .....	55
3.2.1.2. <i>Donos-de-terra</i> .....	58
<b>3.2.2. Retratos Urbanos</b> .....	<b>61</b>
3.2.2.1.Patrões, Chefes e Funcionários .....	72
3.2.2.2.Senhoras .....	74
<b>3.2.3. Retratos Anônimos</b> .....	<b>75</b>
3.2.3.1.Empregadas Domésticas .....	76
<b>4. CARACTERÍSTICAS DA ESCRITURA MOREIRIANA</b> .....	<b>79</b>
4.1.RECURSOS ESTRUTURAIS E ESTILÍSTICOS .....	79
4.2.A CONCISÃO NO PROCESSO CRIATIVO: ANÁLISE DE QUATRO PUBLICAÇÕES DE “LAMA E FOLHAS”.....	85
4.3.TEMÁTICAS FREQUENTES .....	93
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	<b>100</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>103</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Falar sobre a literatura produzida no Ceará nos remete quase sempre ao problema da pouca divulgação que as produções literárias de escritores locais vêm sofrendo ao longo de sua história. Quando se pensa em literatura cearense, as primeiras referências são os autores e obras mais conhecidas, que já alcançaram o patamar dos clássicos nacionais, como José de Alencar, Rachel de Queiroz e, quando muito, citam-se Adolfo Caminha e Domingos Olímpio. A verdade é que poucos são os estudos específicos sobre literatura cearense; desses, podem-se destacar por sua abrangência a *Literatura Cearense* (1976) de Sânzio de Azevedo e como uma fonte mais antiga a *História da Literatura Cearense* de Dolor Barreira, obra publicada em quatro volumes de 1948, 1951, 1954 e 1962.

A escassez de fontes de pesquisa na área foi, por assim dizer, o impulso primário para a realização do presente trabalho, motivo que se somou ao empenho pela divulgação dessa literatura, que traz em sua historiografia marcas de um passado de intensa atividade e grandes produções, algumas delas tornadas verdadeiros patrimônios da literatura nacional, como *O Quinze*, de Rachel de Queiroz; *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio; *A normalista*, de Adolfo Caminha; *Aves de arribação* de Antônio Sales, *A fome* de Rodolfo Teófilo, entre outros. É importante lembrar também que a literatura feita no Ceará se mostrou desde cedo como uma das que mais contribuíram para o desenvolvimento literário do país.

As terras de Alencar comportaram um grande número de eventos culturais, de uma forma geral e literários, de forma específica; veja-se o grande número de agremiações e institutos voltados à divulgação dos escritores cearenses, como o Clube Literário, a Padaria Espiritual, o Centro Literário, a Casa de Juvenal Galeno e outros tantos; o Ceará também foi um dos Estados que primeiro criou sua própria academia de Letras: consta que a Academia Cearense de Letras foi fundada anteriormente à própria Academia Brasileira de Letras: “[...] fundada no dia 15 de agosto de 1894, anos antes da própria Academia Brasileira de Letras, portanto.” (AZEVEDO, 1976, p. 180).

A trajetória de tais grupos e instituições abriu portas para a propagação dos escritores locais, alguns deles conseguindo com muito esforço ultrapassar as fronteiras do Estado: juntando forças em um grupo ou instituição, a literatura se tornava mais abrangente e os autores aos poucos iam saindo do anonimato, uma vez que eram usados veículos para a divulgação de seus trabalhos como periódicos elaborados pelos integrantes de cada grupo.

Foi a partir do estudo dos grupos literários cearenses que despontou o interesse pelo Grupo Clã, uma das agremiações mais importantes tanto por sua longevidade – quase quarenta anos – quanto por ter sido responsável pelo lançamento de alguns dos escritores mais importantes de nossas letras. Dentre estes, o contista Moreira Campos, ao qual será destinada esta pesquisa.

O nome do contista cearense está incluso entre os melhores, tanto na literatura local, como na nacional. Seus contos fazem parte de várias antologias, e, alguns deles já foram traduzidos para outras línguas como o francês, o inglês, o italiano, o alemão e até para o hebraico, sinal da qualidade de seus escritos.

Alguns estudiosos já haviam voltado sua atenção para este escritor, como José Lemos Monteiro, que publicou *O discurso literário de Moreira Campos* (1980), estudo todo dedicado às características da obra do contista; Batista de Lima, outro pesquisador da obra moreiriana, teve como objeto de pesquisa em sua dissertação de mestrado também a narrativa do contista, trabalho intitulado *Ordem e desordem na escritura de Moreira Campos* (1993). Há outros críticos que incluíram, em seus trabalhos, estudos sobre o autor cearense, como Alfredo Bosi, que colocou em sua antologia *O conto brasileiro contemporâneo* (1975) um conto de Moreira Campos, além do já citado Sânzio de Azevedo que incluiu o contista em vários de seus trabalhos; Vera Moraes, que dedicou todo um estudo acerca do Grupo Clã em seu livro *Clã: trajetórias do modernismo em revista* (2004), destinou um merecido espaço ao contista.

Todos esses estudos contribuíram como fonte de pesquisa para o desenvolvimento do presente trabalho, que tem como foco principal os contos que Moreira Campos publicou na revista *Clã*.

Um dos fatores relevantes observados nos estudos supracitados foi a atenção que os pesquisadores dedicaram às temáticas, bem como à linguagem usada pelo contista: os contos ganham traços de *neo-realismo*<sup>1</sup> quando abordam temas relacionados ao homem inserido em seu meio e sua vida cotidiana, em contextos rurais ou urbanos:

---

<sup>1</sup> Baseado em estudos de Sânzio de Azevedo (1976, p. 482), Batista de Lima afirma ter a obra de Moreira Campos “incursões nos postulados do Impressionismo, do Neo-Realismo e do Neo-Naturalismo” (1993, p. 3), daí o uso do termo *neo-realismo* em algumas passagens do presente trabalho.

De fato, em qualquer de suas obras, percebe-se que a natureza e o homem, elementos constitutivos da realidade, estão intimamente associados num todo orgânico, como se estivessem sujeitos aos mesmos princípios, leis e finalidades. Há uma preocupação com a verdade, não apenas verossímil, mas exata. (MONTEIRO, 1980, p. 28)

Vera Moraes também aponta a tendência que o autor tinha para o realismo, ressaltando a capacidade engenhosa do contista em trabalhar a realidade:

Na transposição da realidade para o plano da arte reside o talento do ficcionista, que consegue transmitir ao leitor a sensação de algo perspicazmente medido, a ponto de não se poder afirmar onde existe só a ficção excluída de interferências de cenas reais. (MORAES, 2004, p. 99)

Através da leitura dos contos que Moreira Campos publicou na revista *Clã* associada às argumentações acima, observou-se que as temáticas que se faziam mais evidentes eram justamente aquelas de cunho *neo-realista*, uma vez que havia a preocupação em retratar elementos ligados ao cotidiano com a “[...] observação das fraquezas humanas [...] em que se fala dos pequenos burgueses, dos modestos funcionários, dos trabalhadores do meio rural e urbano, dos marginais, dos solitários [...]”<sup>2</sup>, elementos esses que propiciam uma crítica social, mesmo que um tanto sutil.

Dessa forma, foi traçado o caminho principal para a realização da presente pesquisa que tem por um dos objetivos a identificação de aspectos sociais – relações de trabalho, situação social das personagens, interação destas com o meio e os tipos humanos – retratados nos contos publicados na revista. Como embasamento teórico, aplicaram-se à pesquisa estudos sobre sociologia da literatura, abordados em várias obras do crítico Antonio Candido.

Devido à escolha dos contos especificamente publicados na revista *Clã*, o primeiro passo para o início do trabalho foi a elaboração de uma sucinta investigação acerca do Grupo Clã, uma vez que Moreira Campos era um de seus membros fundadores; contudo, através da orientação da professora Vera Moraes, resolveu-se fazer um panorama das principais agremiações e instituições literárias surgidas no Ceará, desde os seus primeiros registros.

---

<sup>2</sup> ALGE, Carlos d'. A condição humana em Moreira Campos. *Jornal de Cultura*. Fortaleza, UFC, agosto/1994, p. 5.

Iniciou-se então um trabalho de pesquisa que se mostrou um tanto dificultoso, uma vez que, como foi dito, as fontes são parcas; muito valor tiveram os trabalhos de Sânzio de Azevedo, dos quais foram retiradas a grande maioria das informações contidas na primeira parte deste trabalho.

Assim, foram selecionados os grupos (e instituições) que tiveram maior relevância ao longo da história da literatura cearense para uma breve apresentação de suas características bem como de seus principais membros: a começar pelo século XIX, registrou-se o surgimento dos Oiteiros (1813 ou 14), da Academia Francesa (1873), do Clube Literário (1886), da Padaria Espiritual (1892), do Centro Literário (1894), da Academia Cearense (1894), designada posteriormente Academia Cearense de Letras; já no início do século XX, foi fundado o Salão Juvenal Galeno (1919), posteriormente chamado Casa de Juvenal Galeno e finalmente, chegou-se ao Grupo Clã (1946), para o qual foi dedicado um capítulo.

Uma das características mais notórias deste grupo é sua longa trajetória, começada no início da década de 1940 com um histórico de atividades que perdurou até o final dos anos de 1980: as datas de publicação do número zero e do número 29 (derradeiro número) da revista *Clã* datam de 1946 e 1988, respectivamente; porém o grupo não se reunia regularmente, tendo seus membros trabalhado individualmente:

Ocorre, porém, que, depois dos primeiros tempos, cada escritor foi cuidar de sua vida, não constando que tenha havido reuniões dos componentes do grupo. Apenas cada um se dizia membro daquele grêmio, que nunca chegou oficialmente a se dissolver.<sup>3</sup>

Todavia, alguns críticos afirmam que o fator mais forte para que o grupo perdurasse por tanto tempo foi justamente essa individualidade de cada participante: a diversidade de características literárias enriquecia a qualidade intelectual da agremiação, assim como da revista.

Importante citar também que participaram do Clã muitos dos grandes nomes da literatura cearense como Artur Eduardo Benevides, João Clímaco Bezerra, Antônio Girão Barroso, Braga Montenegro, Fran Martins, Otacílio Colares, Eduardo Campos, Aluízio

---

<sup>3</sup> AZEVEDO, Sânzio de. Sobre o Grupo Clã. In: MORAES, Vera; GUTIÉRREZ, Angela; REMÍGIO, Ana. [org.]. *Homenagem aos 60 de Clã – revista de cultura*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007.

Medeiros, Milton Dias entre outros, cada um seguindo linhas literárias distintas como a poesia, a crônica, o conto, a crítica, etc.

Uma das partes do trabalho abordará especificamente um pouco da vida do contista Moreira Campos como colaborador na revista do Grupo Clã: foi grande a colaboração do autor de *Vidas marginais* na revista *Clã* – treze números dos vinte e nove da coletânea – sendo contos inéditos a grande maioria dessas colaborações. Ainda nesta parte será feito o itinerário dos contos que saíram na revista *Clã*, apontando em quais livros estão situados.

Uma das divisões do trabalho terá como foco principal os contos selecionados que serão analisados tendo como base teórica alguns estudos acerca da sociologia da literatura.

Na leitura dos contos publicados na revista, um dos principais aspectos observados foi a escolha dos espaços da narrativa; notou-se que havia contos cujas tramas eram situadas em cenários rurais, que retratavam o sertão nordestino, e cenários urbanos, que apresentavam a vida e o cotidiano nas grandes cidades; partindo dessa observação foi feita a seguinte divisão: *retratos rurais*, incluindo a análise dos contos que apresentam o cotidiano do sertanejos e *retratos urbanos*, com os que trazem relatos sobre a vida na capital.

Antecedendo a análise, foi feita uma abordagem acerca da estruturação do conto, baseando-se no princípio de que “[...] a técnica de estruturação do conto assemelha-se à técnica fotográfica [...]” (MOISÉS, 2006, p. 52), isto é, assim como a fotografia, o conto é o flagrante de um instantâneo da realidade que pode ser trabalhado de várias formas pelo autor.

Após a análise, a pesquisa se voltará para os aspectos da escritura do contista, que, seguindo temáticas do conto moderno, tem por características principais “[...] a incessante luta pela concisão e conseqüente omissão de traços que possam ser preenchidos pelos leitores [...] e a tendência para a escolha de um só momento, um foco [...]” (MONTEIRO, 1980, p. 64-65). Para ilustrar o árduo trabalho do escritor na busca pela concisão, foi dedicada uma seção para a observação do processo criativo com a análise de quatro variantes de um dos primeiros contos publicados, “Lama e folhas”.

Além da concisão, outro aspecto que se pode destacar na escritura moreiriana é a representação do homem em seus momentos mais críticos: o *fatalismo*, que fica representado na presença da morte; o *erotismo* e o *sobrenatural*, temas que, de acordo com Lemos Monteiro, “[...] definem uma cosmovisão ligada à interpretação realista da existência humana [...]” (MONTEIRO, p. 39).

Assim, como um fotógrafo e com um olhar pleno de sensibilidade, Moreira Campos retratou, de forma excepcional, momentos singulares da vida de suas personagens que, permeadas de tantos elementos verossímeis, são verdadeiras representações da realidade que as cerca, retratos de pessoas e lugares que o contista captou no decorrer de toda a sua vida, com a força fecunda de sua criatividade estética.

## 2. GRUPO CLÃ: REFLEXOS DO MODERNISMO NA LITERATURA CEARENSE

### 2.1. OS GRUPOS LITERÁRIOS DO CEARÁ: UM POUCO DE HISTÓRIA

A historiografia literária relata que o Ceará foi um dos Estados que mais cultivou agremiações de arte e literatura, como a Academia Francesa, a famosa Padaria Espiritual, o Grupo Clã, entre outros.

Tais grupos apresentavam, algumas vezes, programas muito particulares, outras, nem sequer traziam um programa definido, pois não tinham bem a consistência de grupo; contudo, o objetivo era o mesmo em todos eles: proporcionar discussões a respeito das artes no Estado e difundir a produção artística cearense no Brasil e exterior.

Tomando como base de pesquisa o estudo de Sânzio de Azevedo sobre a história da literatura cearense<sup>4</sup>, será feita uma breve apresentação das principais agremiações e instituições literárias surgidas no Ceará desde o século XIX.

O início das produções literárias cearenses se dá com os OITEIROS, um dos primeiros grupos surgidos com o fim de discutir temas relacionados às artes, sobretudo à arte literária: “Quanto ao fato que marca os primórdios das letras cearenses, ficamos com Dolor Barreira, em sua *História da Literatura Cearense*, para quem são os chamados Oiteiros, de 1913 e 14, a mais remota manifestação da literatura em nosso Estado [...]” (AZEVEDO, 1976, p. 14).

Surgido em 1813 ou 1814, teve por principal característica uma poesia que vagava entre o neoclassicismo português e o “racionalismo barroco” (AZEVEDO, 1976, p. 19). A denominação Oiteiros talvez remeta à palavra *outeiro* que significa “[...] festa que se realizava no pátio dos conventos, e por ocasião da qual os poetas glosavam motes dados pelas freiras [...]”<sup>5</sup>, isto é, os membros dos Oiteiros se reuniam em “sessões palacianas” (AZEVEDO, 1976, p. 19) nas quais costumavam aderir à poesia a figura de governantes, aclamando os feitos dos governos – talvez pelo fato de terem sido patrocinados pelo Governador Sampaio.

Dentre os integrantes mais conhecidos estão Pacheco Espinosa, Castro e Silva, Costa Barros, Manuel Correia Leal e Padre Lino José Gonçalves de Oliveira. Acredita-se que o

---

<sup>4</sup> Seguiremos o estudo apresentado por Sânzio de Azevedo em *Literatura Cearense* (1976).

<sup>5</sup> FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurelio versão 5.0 edição revista e atualizada: Dicionário eletrônico*. Curitiba: Positivo, 2006, Cd-rom, Microsoft Windows 98, 2000 ou XP com internet explorer.



grupo tenha durado tanto quanto a administração do Governador Sampaio, uma vez que este era uma espécie de mecenas da poesia dos Oiteiros.

A ACADEMIA FRANCESA apareceu no ano de 1873, durando até 1875. Foi uma das primeiras reações ao estilo romântico em terras cearenses trazendo dos franceses idéias filosóficas e científicas. Sem a intenção de formar um grupo literário, os jovens Tomás Pompeu, Rocha Lima, Capistrano de Abreu, João Lopes, Xilderico de Faria, e mais Araripe Júnior, França Leite, Antônio José de Melo, Antônio Felino Barroso e Amaro Cavalcante reuniam-se com o intuito de levantar questões que abordassem o então novo pensamento da época sob a influência que ia de autores como Darwin a Comte e Schopenhauer.

O nome Academia Francesa foi um achado de Rocha Lima, afirmando serem os companheiros entusiastas das novas doutrinas vindas principalmente da França. Em 1873 com o início da circulação do jornal *Fraternidade*, ligado à maçonaria, o grupo de fato começou a ganhar força, pois o periódico “[...] serviria de arena de combate aos jovens pensadores [...]” (AZEVEDO, 1976, p. 71); nessa mesma época é registrada a entrada de Araripe Júnior na agremiação.

Interessante lembrar que Sílvio Romero costumava afirmar ser a Academia Francesa um reflexo, quase uma repetição da Escola do Recife, uma vez que alguns integrantes do grupo cearense estiveram na capital pernambucana nos anos de 1870 a 1872, trazendo o conhecimento adquirido ali para a terra natal. Contudo, Afrânio Coutinho<sup>6</sup> observa que tal afirmação não era verdadeira, uma vez que a primeira fase da Escola do Recife era poética até 1870, sendo a fase crítico-filosófica iniciada somente três anos mais tarde. Logo, o grupo cearense não teria tomado conhecimento da ideologia do movimento pernambucano antes de 1873, apesar de este ter refletido alguma influência na Academia Francesa.

Mais do que um mero reflexo da Escola do Recife, o mérito do grupo cearense pode ser conferido por ter sido um dos primeiros a trazer e divulgar os ideais positivistas para o Brasil, contendo, entre seus membros, nomes que estão entre os de maior importância da crítica literária em nosso país.

Justamente na área da crítica literária e da filosofia é que se situaram as produções do grupo: as ideologias iam diretamente contra os ideais românticos, mas apesar da atuação intensa, a Academia Francesa do Ceará não conseguiu fixar, com a mesma força, as idéias que pregava, uma vez que o pensamento romântico ainda era muito presente tanto na literatura quanto nas artes em geral:

---

<sup>6</sup> COUTNHO, 1968 apud AZEVEDO, 1976, p. 75.

Mas a verdade é que, não obstante a grande envergadura da Academia Francesa, não conseguiram os seus componentes abalar sequer os alicerces da escola romântica no Ceará. [...] tanto que ainda vários anos depois de extinta a agremiação era romântica a nossa poesia. (AZEVEDO, 1976, p. 77)

No ano de 1886 foi fundado por João Lopes – um dos membros da Academia Francesa – o CLUBE LITERÁRIO, uma das associações de literatura que mais trouxe à tona nomes que posteriormente viriam fazer parte da plêiade dos grandes escritores do Ceará. Estão entre os membros do grupo: os romancistas Oliveira Paiva, Antônio Sales, Rodolfo Teófilo; o filósofo Farias Brito, o prosador e poeta José Carlos Júnior, o poeta Xavier de Castro, além de escritores que já tinham seu nome conhecido em nossas letras como o poeta e prosador romântico Juvenal Galeno, os “Poetas da Abolição” Antônio Martins, Antônio Bezerra e Justiniano de Serpa e mais o poeta Virgílio Brígido.

Como órgão na imprensa, teve o Clube Literário a revista *A Quinzena*, circulando de 1887 a 1888, num total de 30 números. O periódico contava com a colaboração dos integrantes do grupo além de outros nomes expressivos como o escritor Pápi Júnior e as poetisas e prosadoras Ana Nogueira e Francisca Clotilde. As temáticas variavam entre os objetos românticos, como os poemas de Juvenal Galeno, o cientificismo nos contos de Rodolfo Teófilo e artigos críticos de Abel Garcia; o Naturalismo também apareceu como ponto de discussão em artigos de Oliveira Paiva que empregava o pseudônimo de Gil Bert e o Realismo, com mais força, nos contos do mesmo autor.

Além das colaborações na *Quinzena*, os participantes do Clube Literário se reuniam em sessões nas quais eram discutidas as novas tendências da literatura estrangeira e nacional, infundindo-as assim no cenário da literatura local. O Clube Literário talvez tenha sido a associação que mais divulgou o Realismo na literatura cearense:

[...] realizava o Clube Literário sessões noturnas, durante as quais eram postas em discussão as mais recentes tendências da literatura estrangeira ou nacional. Dessa forma, o grêmio contribuiu admiravelmente para a renovação das letras no Ceará: com o conhecimento do se passava nos grandes centros é que os nossos escritores foram pouco a pouco aderindo à nova corrente, o Realismo. (AZEVEDO, 1976, p. 92)

A PADARIA ESPIRITUAL, agremiação de artistas e literatos cearenses mais popular na história da Literatura Brasileira, foi fundada em 30 de maio de 1892, tendo Antônio Sales como idealizador e também criador do famoso Programa de Instalação, que ficou conhecido

pelo caráter pilhérico de seus artigos e regulamentos: os integrantes eram designados “padeiros” que se propunham a “produzir o pão do espírito”.

É importante destacar que não só faziam parte da Padaria Espiritual jovens literatos, como também participavam da associação artistas de outras áreas como músicos e pintores. É no artigo 1º. do Programa de Instalação que aparece a designação dos membros como “padeiros” e a finalidade da Padaria em “[...] fornecer pão de espírito aos sócios, em particular, e aos povos, em geral [...]”<sup>7</sup>.

O artigo 2º. do Programa apresenta a divisão dos “padeiros” dentro da Padaria: o presidente seria o “Padeiro-Mor”, os secretários eram os “Forneiros” e os demais membros chamavam-se “Amassadores”. O “Forno” era o local das sessões, e “fornadas” eram denominadas as reuniões dos “padeiros”. Geralmente tais sessões aconteciam no Café Java, antigo café situado na Praça do Ferreira em Fortaleza. O órgão de imprensa, periódico literário, não poderia ganhar outro nome senão *O Pão*. Dentro do “forno”, todos os integrantes deveriam ser chamados pelos seus respectivos “nomes de guerra”, que eram pseudônimos. Desse modo, Antônio Sales era Moacir Jurema; Adolfo Caminha era Félix Guanabarino e assim por diante.

Sobre os sócios, consta no artigo 3º. do Programa a apresentação de uma relação com os nomes dos vinte sócios fundadores da agremiação; em 1894, porém, a Padaria Espiritual foi reorganizada, aumentando assim, o número de sócios.

Além de todas essas características tão peculiares, a Padaria Espiritual fez-se importante, sobretudo por ter abraçado a causa do nacionalismo, condenando o uso de vocábulos com referência estrangeira nos textos escritos pelos seus membros.

Nos primeiros anos de existência da agremiação é possível perceber, através de relatos historiográficos, a presença de uma fase mais voltada para a bizarria, enquanto nos últimos anos as produções tendiam para uma maior retidão. Contudo, o que marca a Padaria na história literária é, sem dúvida, a primeira fase: “[...] assinalamos evidentemente a característica mais marcante, uma vez que houve trabalho profícuo nos primeiros tempos, e a pilhéria jamais deixou de ser praticada e encarecida [...]” (AZEVEDO, 1976, p. 166).

As produções literárias dos integrantes da Padaria Espiritual vieram enriquecer a literatura cearense tanto na poesia quanto na prosa, além das produções publicadas no periódico *O Pão* que chegou até ao 36º. número.

---

<sup>7</sup> MOTA, Leonardo, 1938, p. 25-31 apud AZEVEDO, 1976, p. 155.

Quanto à escolha por uma valorização do nacional, abominando toda e qualquer referência à fauna ou flora estrangeiras, pode-se afirmar, como escreveu Sânzio de Azevedo (1976, p. 156), que a agremiação cearense tenha sido talvez uma precursora do Movimento de 22.

No ano de 1894, surgiu um grêmio que veio “[...] fazer frente à Padaria Espiritual, iniciando uma emulação que mais ainda agitaria a modorrenta vida literária [...]” (AZEVEDO, 1976, p. 167), foi o CENTRO LITERÁRIO.

A agremiação se manteve ativa ao longo de dez anos tendo alcançado tanto prestígio dentro e fora do Ceará quanto a Padaria Espiritual. Tendo como órgão de divulgação a revista *Iracema* na qual colaboravam os integrantes do Centro que, aliás, somavam um número muito superior em relação às demais associações literárias da época.

Eram sócios do Centro Literário, entre outros nomes: Juvenal Galeno, Pápi Júnior, Rodolfo Teófilo, Lopes Filho, Quintino Cunha, Ulisses Bezerra e Farias Brito. Em 1895 foram admitidos mais 22 sócios, entre eles Antônio Bezerra, Justiniano de Serpa e Guilherme Studart.

Dos nomes citados acima, convém lembrar que alguns já tinham um histórico de participação em outros grêmios literários, como Lopes Filho e Ulisses Bezerra, ambos da Padaria Espiritual.

No ano de 1896, as atividades literárias na revista *Iracema* começaram diminuir progressivamente até que, no final do mesmo ano, cessaram de vez. O Centro não apresentava mais o mesmo ânimo do início, porém, conseguiu sobreviver até o início de 1905.

Já no primeiro ano do século XX, Rodrigues de Carvalho, então presidente do Centro, propôs uma tentativa de retomada das atividades do grupo, aderindo à agremiação novos sócios, entre eles José Albano e Eurico Facó.

Sobre a criação da entidade, há certa controvérsia, pois Rodrigues de Carvalho, um dos membros do Centro, em artigo escrito em 1899, atribui a Pápi Júnior a criação do grêmio; já Antônio Sales, idealizador da Padaria Espiritual, escreveu que o Centro Literário teria sido criado devido à saída dos “padeiros” Álvaro Martins e Temístocles Machado. O que se sabe é que, de fato, havia nomes comuns entre as duas agremiações, que, apesar de certa “rivalidade”, mantinham relações cordiais.

Não obstante todas as dificuldades enfrentadas pelo Centro Literário, desde seu conturbado surgimento, a efemeridade de seu periódico não suprimiu a importância que esta associação teve na história literária cearense uma vez que:

[...] ninguém poderá negar haver sido o Centro Literário uma das mais importantes sociedades culturais do Ceará, pela tenacidade com que enfrentou as dificuldades de um meio nem sempre favorável a tais cometimentos, logrando uma existência bem mais longa que a da maioria dos grêmios de seu tempo, pelos nomes que congregou, alguns de projeção nacional. (AZEVEDO, 1976, p. 179)

Fundada em 1894, a ACADEMIA CEARENSE, depois designada Academia Cearense de Letras, sobrevive até nossos dias como a mais antiga academia literária do país. Nos primórdios de sua existência, a entidade abrangia outras áreas além das letras, como as ciências, a arte e a educação. O órgão na imprensa era a *Revista da Academia Cearense* que se manteve em circulação de 1896 a 1914, com 19 números nos quais eram publicados artigos sobre os mais variados temas. Os primeiros presidentes foram Guilherme Studart, Tomás Pompeu e Pedro de Queirós.

O segundo momento da história da Academia aconteceu durante o governo de Justiniano de Serpa (década de 1920), quando houve uma reorganização da entidade que passou a ser denominada Academia Cearense de Letras, que então se voltaria somente para a literatura. O número de sócios foi elevado para 40 com um patrono para cada cadeira. O presidente dessa nova fase foi Tomás Pompeu. Eis então o nome dos sócios com suas respectivas cadeiras: 1- Guilherme Studart, 2- Justiniano de Serpa, 3- Tomás Pompeu, 4- Antônio Augusto de Vasconcelos, 5- Padre João A. da Frota, 6- Antônio Sales, 7- Pápi Júnior, 8- Alf. Castro, 9- Rodolfo Teófilo, 10- Tomás Pompeu Sobrinho, 11- Adonias Lima, 12- Antonino Fontenele, 13- Júlio Maciel, 14- Alba Valdez, 15- Moreira de Azevedo, 16- Carlos Câmara, 17- Padre Antônio Tomás, 18- Sales Campos, 19- Leiria de Andrade, 20- Otávio Lôbo, 21- Cruz Filho, 22- Cursino Belém, 23- Antônio Teodorico da Costa, 24- Soares Bulcão, 25- Matos Peixoto, 26- Jorge de Sousa, 27- Beni Carvalho, 28- José Lino da Justa, 29- Fernandes Távora, 30- Álvaro Alencar, 31- Francisco Prado, 32- Júlio Ibiapina, 33- Ferreira dos Santos, 34- Andrade Furtado, 35- Raimundo de Arruda, 36- José Sombra, 37- Raimundo Ribeiro, 38- Antônio Drumond, 39- Quintino Cunha, 40- Leonardo Mota.

Neste segundo momento a Academia entraria em crise: com o falecimento de Justiniano de Serpa, em 1923, no mesmo ano, assumiu o Governo do Estado do Ceará José Carlos de Matos Peixoto, reorganizando, em 1930, a entidade.

Ainda no ano de 1930, foi criada a agremiação Academia de Letras do Ceará da qual faziam parte nomes como Henriqueta Galeno, filha de Juvenal Galeno e Perboyre e Silva; mais tarde, em 1951, as duas agremiações fundiram-se na Academia Cearense de Letras, sob a direção de Dolor Barreira. O órgão de circulação na imprensa é a *Revista da Academia Cearense de Letras*, que é continuação da revista da Academia Cearense.

A lista das Cadeiras com seus patronos, desde a reorganização nos anos 50, é a seguinte: 1– Adolfo Caminha ; 2 – Álvaro Martins; 3 – Antônio Augusto; 4- Antônio Bezerra; 5 – Pápi Júnior; 6 – Antônio Pompeu; 7 – Clóvis Beviláqua; 8 – Domingos Olímpio; 9 – Fausto Barreto; 10 – Padre Mororó; 11 – Guilherme Studart; 12 – Heráclito Graça; 13 – D. Jerônimo Tomé da Silva; 14 – João Brígido; 15 – Capistrano de Abreu; 16 – Franklin Távora; 17 – Joaquim Catunda; 18 – Moura Brasil; 19 – José Albano; 20 – Liberato Barroso; 21 – José de Alencar; 22 – Justiniano de Serpa; 23 – Juvenal Galeno; 24 – Lívio Barreto; 25 – Oliveira Paiva; 26 – Manoel Soares da Silva Bezerra; 27 – Soriano de Albuquerque; 28 – Mário da Silveira; 29 – Paulino Nogueira; 30 – Rocha Lima; 31 – Farias Brito; 32 – Ulisses Penafort; 33 – Rodolfo Teófilo; 34 – Samuel Uchoa; 35 – Senador Pompeu; 36 – Tomás Pompeu; 37 – Tomás Lopes; 38 – Tibúrcio Rodrigues; 39 – Araripe Júnior; 40 – Visconde de Sabóia.

Outra instituição de grande importância foi a CASA DE JUVENAL GALENO, antes chamada de Salão Juvenal Galeno, fundado em 1919 por Henriqueta Galeno, filha do poeta cearense. O Salão tinha reuniões regulares nas quais eram feitas leituras tanto das poesias como das prosas de escritores cearenses e de outros Estados. Com a morte de Juvenal Galeno, em 1931, passou-se a cultuar a memória do poeta nas sessões e cinco anos mais tarde, foi inaugurado o Salão Nobre, momento em que a instituição passou a se chamar Casa de Juvenal Galeno. No mesmo ano, foi criada a Ala Feminina, onde mulheres que faziam literatura tiveram oportunidade de expressar seus trabalhos; a Ala tinha até uma revista chamada *Jangada*, sob a direção de Cândida Galeno, que circulou de 1949 a 1954, perfazendo um total de 16 números.

Sem dúvida, a Casa de Juvenal Galeno divulgou a literatura cearense e a expandiu para além das fronteiras do Estado. Nas palavras de Gustavo Barroso, a Casa foi “[...] o grande salão literário do Ceará, onde dignamente se apresentam à gente culta do Estado os valores antigos e os valores novos do Brasil [...]”<sup>8</sup>.

A instituição ainda sobrevive mantida pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, e continua com suas atividades, divulgando a cultura cearense.

---

<sup>8</sup> BARROSO apud AZEVEDO, 1976, p. 377.

## 2.2. O CLÃ DOS CEARENSES

Afirma Sânzio de Azevedo, em depoimento sobre o GRUPO CLÃ: “[...] foi o responsável pela definitiva implantação do Modernismo no Ceará [...]” (AZEVEDO, 1976, p. 427). Ora, tal afirmação não poderia ser mais pertinente, visto que o Grupo Clã, desde seu surgimento nos anos 1940, apresentou e divulgou trabalhos de artistas, escritores e poetas que beberam nas fontes da escola modernista.

No ano de 1942, Antônio Girão Barroso, Aluizio Medeiros e Otacílio Colares organizaram o I Congresso de Poesia do Ceará. O evento tornou-se o marco inicial para o nascimento do que viria a ser o Grupo Clã, uma vez que reuniu “[...] jovens poetas, prosistas e artistas plásticos cearenses [...]”<sup>9</sup>.

O Brasil, no mesmo ano de 1942, historicamente vivia um momento muito conturbado: o governo brasileiro, tendo à frente o Presidente da República Getúlio Vargas, declarou estado de guerra para todo o país, aliando-se aos países que faziam “[...] parte do grupo de nações que defendia as liberdades do homem [...]” (FARIAS, 2003, p. 42), lutando contra as forças do eixo (Itália e Alemanha). Particularmente, no Estado do Ceará, a situação da guerra teve repercussões dignas de nota: chama a atenção o elevado número de jovens cearenses que se alistaram na Força Expedicionária Brasileira para combater na Europa; a criação de bases militares americanas em Fortaleza, modificando o cotidiano da cidade, além do episódio do bombardeamento do navio brasileiro *Baependi* em costas nordestinas.

Todos esses eventos não impediriam que o I Congresso de Poesia do Ceará acontecesse, o que motivou, no Crato, a organização do Congresso Sem Poesia, do qual participou um dos futuros membros do Grupo Clã, o contista e ensaísta José Stênio Lopes. No congresso do Crato, foi contestada a realização de um evento artístico em momento tão inadequado: “[...] pretendia-se que todos os esforços dos intelectuais brasileiros fossem dirigidos para a guerra insana que naquele momento recrudescia na Europa e já nos tinha atingido [...]”<sup>10</sup>; mesmo assim o evento em Fortaleza foi levado a diante.

Embora a participação do público no I Congresso de Poesia tenha sido pequena (principalmente devido à não aceitação de um movimento artístico em momento tão crítico), os organizadores não hesitaram em colocar em pauta de discussão o próprio evento da guerra, como afirma Antônio Girão Barroso: “[...] acontece que o I Congresso de Poesia do Ceará,

<sup>9</sup> MARTINS, Murilo. Martins Filho e o Grupo Clã. In: MORAES, Vera; GUTIÉRREZ, Angela; REMÍGIO, Ana [org.]. *Homenagem aos 60 anos de Clã – Revista de Cultura*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007, p. 35.

<sup>10</sup> LOPES, José Stênio. Grupo Clã. In: MORAES, Vera; GUTIÉRREZ, Angela; REMÍGIO, Ana [org.]. *Homenagem aos 60 anos de Clã – Revista de Cultura*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007, p. 16.



aqui em Fortaleza, se interessou muito pelo assunto. Assumiu atitudes contra os países do Eixo e assim por diante [...]”<sup>11</sup>.

Pode-se dizer, então, que o Grupo Clã nasceu propriamente na ocasião do I Congresso de Poesia do Ceará, no qual, nas palavras de Girão Barroso, uma “[...]trinca de poetas juntou-se e resolveu fazer um Congresso de Poesia em Fortaleza [...]”<sup>12</sup>. A idéia inicial do congresso nasceu devido à participação da “trinca de poetas” (Girão Barroso, Aluizio Medeiros e Otacílio Colares) no I Congresso de Poesia do Recife, realizado em 1941, que contou com a presença de nomes que mais tarde seriam muito representativos na poesia brasileira como João Cabral de Melo Neto, Mauro Mota e Vicente do Rego Monteiro.

No ano seguinte, foi lançada a idéia da realização de um congresso de poesia em Fortaleza, idéia que logo contaria com o apoio de Mário Sobreira de Andrade, ou como ele costumava assinar, Mário de Andrade do Norte, autor do manifesto de lançamento do congresso. Em agosto de 1942, o evento foi realizado com o desabrochar de jovens poetas e artistas no meio intelectual cearense, entre eles Eduardo Campos, Artur Eduardo Benevides, além dos artistas plásticos Antônio Bandeira, Mario Baratta, entre outros.

Na ata da primeira reunião preparatória do congresso<sup>13</sup>, escrita por Aluizio Medeiros, estão dispostos os nomes dos organizadores com suas devidas funções:

[...] eis aqui a Comissão Organizadora do 1º. Congresso de Poesia do Ceará. E eu tomo nota: Presidente, Mário de Andrade; Vice-dito – Braga Montenegro; Secretário geral – Antonio Girão Barroso; tesoureiro – João Clímaco Bezerra.

Mais adiante, Medeiros escreve sobre a escolha das comissões encarregadas da seleção dos trabalhos apresentados:

[...] Romance – Fran Martins, Jader de Carvalho e Braga Montenegro; Poesia – Otacílio Colares, Filgueiras Lima e Aluizio Medeiros; Música – Aleyr Araújo, Parsifal Barroso e João Jacques; Cinema – Américo Barreira, Antônio Girão Barroso e Orlando Mota; Crítica – J. Denizard de Macedo, Mozart Soriano Aderaldo e Mário de Andrade; Folclore e Artes Populares – Milton dias, Murilo Mota e João Clímaco Bezerra; Teatro – Stélio Lopes de Mendonça, Artur Eduardo Benevides e Eduardo Campos.

No total, foram oito reuniões preparatórias para o congresso, nas quais eram discutidos (apesar do tom jocoso dos registros das atas) os regulamentos necessários para a realização

<sup>11</sup> BARROSO, Antônio Girão, 1996 apud FARIAS, 2003, p. 44.

<sup>12</sup> Idem. Esse tal de Grupo Clã. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 27, 1982, p. 7.

<sup>13</sup> MEDEIROS, Aluizio. Crônicas das reuniões preparatórias do 1º. Congresso de Poesia do Ceará. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 27, mar. 1982, p. 13.



do evento que teve sua instalação no Theatro José de Alencar, mudando de locação depois para o atelier de Mario Baratta, mudança devido à situação de caos que enfrentava a cidade por conta da guerra.

É justo dizer que, apesar de todos os percalços, o I Congresso de Poesia do Ceará abriu horizontes nas artes: da participação dos artistas plásticos nasceu a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), na qual se destacaram os nomes de Antônio Bandeira, Aldemir Martins e Mário Baratta; em 1943, foi instalada por Fran Martins, a Associação Brasileira de Escritores; logo depois, ainda no tocante às letras, foi criada a Cooperativa Edições Clã, também o Clube do Livro Cearense e o Clube de Literatura e Arte.

Em julho de 1946, quatro anos após o Congresso de Poesia, Antonio Girão Barroso propôs a realização do I Congresso Cearense de Escritores, que veio a se realizar entre os dias 7 a 18 de setembro do mesmo ano. Conforme está publicado na revista *Clã*, n. 0, marcaram presença no evento grande parte dos que já haviam participado do Congresso de Poesia, além de representantes das principais instituições do Estado: Moacir Teixeira de Aguiar, representante do Interventor Federal; General Onofre Muniz Gomes de Lima como presidente da Sessão de Abertura; Ministro Pedro Firmeza; Fran Martins (então presidente da seção local da Associação Brasileira de Escritores); Monsenhor Otávio de Castro representante do Arcebispo Metropolitano; Faustino de Albuquerque, presidente do Tribunal Regional Eleitoral; Dolor Barreira; Braga Montenegro, presidente do Tribunal de Contas. Como secretários da Comissão de Instalação do congresso estavam Eduardo Campos e Artur Eduardo Benevides; Fran Martins foi Presidente da Comissão Organizadora, e Henriqueta Galeno, Vice-presidente; Braga Montenegro exerceu a função de Secretário Geral; Antônio Girão Barroso e Eduardo Campos foram os Secretários; Cândida Galeno participou como Tesoureira. O Presidente da Mesa Dirigente foi Antônio Martins Filho; Hugo Catunda como 1º. Vice-presidente; Henriqueta Galeno como 2º. Vice-presidente; João Clímaco Bezerra como Secretário Geral; Aluizio Medeiros como 1º. Secretário; Eduardo Campos como 2º. Secretário; José Stênio Lopes foi o orador oficial da Sessão de Encerramento.

Os temas discutidos durante o congresso tratavam de questões de interesse para os escritores que moravam no Ceará: a liberdade de criação e a necessidade do apoio dos poderes públicos para os profissionais de literatura.

Como resultado do congresso, foi criada a revista *Clã*, que publicou o número zero em 1946, sob a direção de João Clímaco Bezerra, Aluizio Medeiros e Antônio Girão Barroso. O número zero, porém, não teve muita repercussão, alegando os diretores da revista que aquele fascículo sairia mais a título de experiência.

Sobre o nome Clã, é interessante abrir um parêntese. Segundo depoimento de Antônio Girão Barroso<sup>14</sup> na *Revista Clã* n. 27, o nome se refere à criação do Clube de Arte Moderna, idéia tratada antes do I Congresso de Poesia do Ceará, no escritório do Professor Olavo de Oliveira. Na ocasião, estava presente Mário Baratta, que deu a idéia da estruturação de um núcleo de artistas e intelectuais novos com o nome Clan. Contudo o núcleo nunca existiu, porém foi criada a Editora Clan, que logo depois passou a ser chamada Cooperativa Edições Clã, para finalmente passar a Edições Clã. Depois, em 1946, surgiu o Clube de Literatura e Arte (CLA), que recebeu tal nome para coincidir com o nome da editora.

Como primeiro lançamento, as Edições Clã publicaram *Três Discursos* de Antônio Girão Barroso, Eduardo Campos e Mário Sobreira de Andrade, em 1943.

O Grupo Clã, como foi dito anteriormente, não nasceu já como um grupo. Foi se formando aos poucos, com a aglutinação das idéias dos jovens artistas cearenses que tinham em comum a grande vontade de divulgar a literatura local. Os integrantes eram aqueles que organizaram os congressos de poesia e de escritores e que publicavam seus trabalhos pelas Edições Clã. Não tinham uma sede definida, reuniam-se nos bancos dos cafés situados na Praça do Ferreira, no centro de Fortaleza. Daí muitos dos integrantes, em depoimentos, citarem as famosas “conversas de cafés”, como fala Fran Martins:

A princípio, simplesmente conversávamos. Reuníamos-nos regular e não regularmente: regular, todas as boquinhas da noite, em cafés em que ainda se podia bater um papo sentados, despreocupados [...] De uma cousa estávamos certos: não tínhamos nenhuma intenção de criar um grupo [...] Não éramos, na verdade, criadores de movimentos: éramos movimento, isto é, agíamos espontaneamente [...] Éramos, assim, nós mesmos, apesar da revista, do clube de literatura, dos congressos de poesia e de escritores.<sup>15</sup>

Foram fundadores do grupo, em ordem alfabética: Aluizio Medeiros, Antônio Girão Barroso, Antônio Martins Filho, Artur Eduardo Benevides, Braga Montenegro, Eduardo Campos, Fran Martins, João Clímaco Bezerra, José Stênio Lopes, Lúcia Fernandes Martins, Milton Dias, Moreira Campos, Mozart Soriano Aderaldo e Otacílio Colares. O nome de Joaquim Alves não entrou na lista, uma vez que no ano em que os estatutos do grupo foram publicados (1964), o antigo integrante já era falecido. Mais tarde, na década de 80, entraram tardiamente para o grupo, já no último decênio de sua atividade, os escritores Cláudio Martins, Durval Aires e Pedro Paulo Montenegro.

<sup>14</sup> BARROSO, Antônio Girão. Esse tal de Grupo Clã. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 27, 1982, p. 7.

<sup>15</sup> MARTINS, Fran. Depoimentos do grupo. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 27, 1981, p. 15.

Estava então composta, sem a consciência de ser um grupo, a plêiade de artistas do Clã, alguns bem jovens, iniciando a vida literária, outros já amadurecidos literariamente, mas todos girando em torno da mesma poética: a reafirmação do novo, do moderno.

Dentre tantos estilos, tantas formas de representação que comportava o Grupo Clã, prevaleciam, como um elo de união entre os seus membros, as idéias modernistas herdadas tanto da geração de 22 quanto das gerações de 30 e 45, e talvez tenha sido esse o segredo da longevidade do grupo.

A poética do movimento de Clã está diretamente ligada à da geração de 30, pela influência que exerceu nos escritores ligados à ficção; à poética de 45, naqueles envolvidos pela poesia, manifestando de forma “[...] acentuadamente equilibrada, sem caráter polêmico e sem reviravoltas estéticas [...]” (MORAES, 2004, p. 65), ultrapassando assim a fase primitivista do Modernismo e refletindo já uma nova fase, construtivista.

Talvez por preservar uma poética mais universalista, as produções do grupo, de uma maneira geral, não tenham alcançado a projeção nacional que almejavam no início; contudo, ao longo do tempo é que os nomes dos escritores e poetas do Clã adquiriram lugar entre os melhores da Literatura Brasileira.

Dentre as manifestações mais fecundas do movimento de Clã está a poesia, e se a poesia da geração de 45 representa uma restauração de modelos antigos, como o soneto e a ode, é possível notar, nos poetas do grupo Clã, intensa preocupação com a forma poética, na tentativa de exprimir a tensão entre subjetividade e arte. Há um retorno aos temas tradicionais da arte lírica como o amor, em tentativa de resgate dos valores mais subjetivos do ser humano em contraposição ao momento tecnológico, objetivo – característico da época.

Era preciso, em meio à frieza que tomava conta da sociedade moderna, restaurar o sentido do espírito humano. Diante da evolução da máquina, da tecnologia, o homem vivia em um estado “robotizado” em que as ações passavam a ser automáticas e tudo era apenas *velocidade*. Não havia tempo a perder com certas futilidades, como a saudade da infância, o cultivo de boas amizades, etc. O homem vivia só, numa solidão povoada e obviamente precisava de ajuda. Tal ajuda viria de certo modo dos artistas – entes mais sensíveis e que tinham como missão fazer emergir novamente o sentimento humano.

Os poetas do Grupo Clã buscaram esse humanismo; todos representaram o subjetivismo em forma de versos, como Otacílio Colares que expunha em forma de sonetos os desassossegos de seu espírito. Dentre as principais características de suas produções nota-se um “[...] lirismo fortemente marcado pela confiança, pela plenitude dos sentidos, pela visão familiar do mundo [...]” (MORAES, 2004, p. 67).

Segundo a análise do escritor Pedro Lyra<sup>16</sup>, os poemas de Otacílio Colares, numa primeira fase, seguem a linha neoclássica, variando entre um tom mais sereno, como no “Soneto em tons Menores” e um tom exaltado como “Estudo em Nu”. Já numa fase posterior, percebe-se um amadurecimento das idéias adolescentes com a reflexão do mundo, passando para uma terceira fase em que busca um resgate da essencialidade humana.

Entre as obras do escritor estão: *Os hóspedes* (1946) em parceria com Antonio Girão Barroso, Aluizio Medeiros e Artur Eduardo Benevides, *O Jogral Impenitente* (1965), coletânea de poemas, *Os saltadores de abismos* (1967), *30 poemas para ajudar* (1968) este em parceria com Antonio Girão Barroso e Cláudio Martins, *Três tempos de poesia* (1973); e o trabalho de crítica literária no qual aborda autores cearenses *Lembrados e Esquecidos* (1975-81).

Outro poeta de grande destaque no grupo foi Antônio Girão Barroso, que além da obra valorosa também teve mérito por sua participação ativa no I Congresso Cearense de Escritores e na publicação dos primeiros números da revista *Clã*.

As características principais de sua poesia são o uso da linguagem popular e expressões coloquiais, aludindo ao espírito renovador do Modernismo de 22, na medida em que, remetendo à oralidade, tenta fixar as formas do português falado na prática literária. A sátira e o vício de transmitir a mesma mensagem em formas diferentes também são elementos comuns em sua poética.

A trivialidade com que apresenta situações do cotidiano em seus poemas é intencional e representa a ideologia do autor: mostrar a verdadeira realidade na qual está inserido o homem moderno e como este se apresenta por trás da “máscara social” (MORAES, 2004, p. 72), deixando aflorar assim sua essência, essência esta que está imersa na constante busca de superação dos limites e, às vezes, na constatação da impotência dos seres perante o tempo e a vida.

Suas obras são: *Alguns poemas* (1938), *Os Hóspedes* (1946) em parceria com Aluizio Medeiros, Artur Eduardo Benevides e Otacílio Colares, *Novos poemas* (1950), *30 poemas para ajudar* (1968) em parceria com Cláudio Martins e Otacílio Colares e o ensaio crítico *Modernismo e Concretismo no Ceará* (1978).

Outro nome que também consta como um dos que abrilhantaram a poesia do movimento de Clã retratando a vida cotidiana com primazia é o de Aluizio Medeiros, que teve participação destacada no movimento de renovação artística cearense. O poeta está entre

---

<sup>16</sup> LYRA, 1975 apud MORAES, 2004, p. 68.

os mais bem conceituados da Literatura Brasileira: em seu livro *Os Objetos* (1948), apresenta valores humanistas usando elementos lingüísticos em prol da transmissão de sua mensagem. Através dos “objetos” que fazem parte do dia-a-dia, tenta apreender o andamento da vida:

*Os Objetos* constituem a redescoberta do mundo pelo poeta, o relacionamento direto dos olhos com as coisas, do ente com a natureza, da apreensão do fenômeno no próprio momento em que acontecem nesse constante vir-a-ser, que é a própria vida “se fazendo”. (MORAES, 2004, p. 76)

Em alguns poemas é possível identificar a preocupação social do poeta, como no caso de “Latifúndio Devorante”, no qual o desenho da cidade induz à solidão e ao vazio em que vive o homem; o campo é representação de inocência, de retorno aos verdadeiros valores humanos. São do poeta as obras: *Trágico Amanhecer* (1941), *Mundo Evanescente* (1944), *Os Objetos* (1948), *Latifúndio devorante* (1949), *Lírica* (1954), *Poema é comício* (1956), *Setenta e três poemas* (1963) e *Crítica* (1954-56).

Outro poeta, Artur Eduardo Benevides é sem dúvida, o mais conhecido nome na poesia no Ceará, merecendo o título de “Príncipe dos Poetas Cearenses”. Suas composições têm como temática o espírito humano em todos os seus matizes, seja no plano mais lírico ou no plano do coletivo.

Muitos são os poemas de característica telúrica, nos quais o artista, através da ligação do homem com a terra, levanta questionamentos ligados à condição social, sobretudo do nordestino.

É clara em sua obra a influência de Fernando Pessoa, Augusto Frederico Schmidt e Mallarmé na feitura de belos poemas de cunho místico. As concepções de poeta e poesia se aliam na obra de Benevides, pois para ele a poesia é algo que está diretamente ligada ao Ser, e o poeta é o ente que pode captá-la e transmiti-la à sociedade: essa é a sua principal missão.

Publicou: *Navio da noite* (1944), *Os Hóspedes* (1946) em parceria com Antonio Girão Barroso, Aluizio Medeiros e Otacílio Colares, *A valsa e a fonte* (1950), *O Habitante da tarde* (1958), *O tempo, o caçador e as cousas longamente procuradas* (1965), *Canção da rosa dos ventos* (1966), *O viajante da solidão* (1969), *Elegias do outono e canções de muito amar e adeus* (1974), *A viola de andarilho* (1974), *A lâmpada e os apóstolos* (1952), *Universidade e Humanismo* (1971), *Idéias e caminhos* (1974); *Cancioneiro da cidade de Fortaleza* (1953), antologia; *Caminho sem horizonte* (1958), *Evolução da poesia e do conto cearense* (1976), *Arquitetura no névoa* (1979), *Literatura do povo* (1980), *A rosa do tempo ou intérimo partir* (1981), *Universidade* (1981), *Camões, um tema brasileiro* (1982), [Sonetos de beira-mar e](#)

[elegias do espaço imaginário](#) (1983), *Inventário da tarde* (1983), *Canto de amor ao Ceará* (1985), *A rosa do caos ou canções de quase amanhecer* (1987), [Os deltas do sono e o navegar das tardes em setembro](#) (1988), *O Santo Graal e a literatura fantástica na Idade Média* (1992), *Noturnos de Mucuripe e poemas de êxtase e abismo* (1992), *Escadarias na aurora* (1997), [Elegia setentã e outros poemas de entardecer](#) (1996), *A revolta do computador* (2001), *Cantares de outono ou os navios regressando às ilhas* (2004).

Na linha do romance, nota-se que os escritores do grupo seguiram principalmente tendências regionalistas, tendo como referências as obras de autores como Rodolfo Teófilo, Domingos Olímpio, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. O romance é praticado de forma tradicional: há delimitação de espaço e tempo, caracterização das personagens de acordo com o meio social e a presença de um narrador. A linguagem é adaptada ao espaço psicológico da narrativa com uso constante de termos típicos do vocabulário nordestino.

Dentre os mais representativos ficcionistas do Clã está o escritor Fran Martins. Em sua obra há traços de memorialismo, remetendo o leitor a tempos e espaços de outrora, como é o caso dos livros *Estrela do Pastor* (1942) e *A Rua e o Mundo* (1962), nos quais apresenta histórias passadas na cidade do Crato e aventuras de infância. Já na novela *Dois de Ouros* (1966), Fran Martins apresenta como trama principal, a perseguição de um cangaceiro pela polícia e, girando em torno desse tema, são retratados os dramas particulares de cada personagem, que, em sua maioria, são figuras típicas do interior nordestino. A estrutura narrativa é feita muitas vezes por monólogos interiores nos quais as personagens transitam entre o passado e o presente, e essa técnica faz com que o romance de Fran Martins seja considerado um dos mais bem construídos da Literatura Brasileira. Além das obras citadas anteriormente, são também publicações do autor: *Manipueira* (1934), *Noite feliz* (1946), *Mar oceano* (1948), *O amigo de infância* (1960), *Ponta de rua* (1937), *Poço dos Paus* (1938), *Mundo perdido* (1940), *O cruzeiro tem cinco estrelas* (1950), *Curso de Direito Comercial* (1957), *A análise* (1989).

No estilo da crônica, destacou-se o escritor Milton Dias. Suas produções são totalmente baseadas nas miudezas do cotidiano, que, vistas com mais atenção, podem espelhar uma beleza imensurável. A linguagem é constituída por frases curtas, com uso de vocabulário rico em expressões orais e gírias. Os períodos são longos, dando ao leitor uma sensação quase musical, sendo os cenários constituídos, em sua grande maioria, pelas ruas de Fortaleza.

Outra característica própria do cronista é a anexação de figuras humanas como a cozinheira, a doméstica entre outras que compõem uma classe que, na maioria das vezes,

passa despercebida aos olhos da sociedade. Com essa estratégia, o autor polemiza a questão social.

Milton Dias publicou as seguintes obras: *Sete Estrelo* (1960); *As cunhãs* (1966); *A ilha do homem só* (1966); *Entre a boca da noite e a madrugada* (1971); *Viagem no arco-íris* (1974); *Cartas sem respostas* (1974); *Fortaleza e eu* (1976); *A capitão* (1982) - crônicas; *As outras cunhãs* (1976). A reunião parcial de suas crônicas está no livro *Relembrações* (1985).

No tocante à produção novelística, o grupo não teve produções de grande destaque; poucos escritores publicaram obras desse gênero na revista *Clã*. São eles: Fran Martins com *O Roubo*, publicada na revista *Clã* n. 4 em 1948; Lúcia Fernandes Martins que escreveu *Janelas Entreabertas* na *Clã* n. 7 em 1949; João Clímaco Bezerra com *Longa é a Noite* publicada na *Clã* n. 11 em 1951; Braga Montenegro com a obra *No Tumulto dos Cárceres Verdes* que saiu na *Clã* n. 15 em 1957 e Durval Aires com *Os Amigos do Governador* publicada na *Clã* n. 23 em 1967. Segundo a pesquisadora da revista, Vera Moraes, o pouco destaque para produções de novelas no grupo deveu-se ao fato de que tal gênero era considerado mais “uma atividade paralela e talvez secundária” (MORAES, 2004, p. 111) aos escritores de *Clã*.

No teatro, merece atenção o trabalho realizado por Eduardo Campos na revista *Clã*, desde seus primórdios, onde manteve uma seção dedicada a esse gênero, além de ter escrito peças como *O Morro de Ouro* (1964) e *A Rosa do Lagamar* (1964) que retratam a situação social das classes menos favorecidas; esta última mereceu a homenagem da Placa de Bronze pelas 350 encenações no Theatro José de Alencar.

Eduardo Campos foi um dos que, no grupo, mais defendeu a idéia de que era preciso apresentar a vida social nordestina, principalmente do homem que vive à mercê das variações climáticas e suas batalhas diárias pela sobrevivência: nesse caso, o teatro seria um dos meios mais adequados para essa representação, uma vez que o público vivencia os dramas junto com os atores.

O elo entre o Grupo *Clã* e as artes plásticas pode ser observado pelo intercâmbio que fazia com a Sociedade Cearense de Artes Plásticas, a SCAP, que tinha entre seus integrantes os pintores Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Barrica, Barbosa Leite, Mário Baratta, entre outros. Interessante notar a atenção que a revista deu às produções de arte ao longo de toda a sua existência, procurando promover artistas não só do Ceará como também de outros Estados.



Dentre os pintores cearenses de maior prestígio estão Antônio Bandeira que levou a sua obra à Paris e Aldemir Martins que, segundo Mário Baratta, seria “[...] talvez o único que por sua autenticidade pudéssemos colocar ao lado de Portinari [...]”<sup>17</sup>.

Muitos foram os projetos que os integrantes do Grupo Clã conseguiram concretizar, entre eles a Cooperativa Editora Clã Ltda., que passaria a se chamar posteriormente Edições Clã, órgão responsável pela publicação dos livros de escritores cearenses e da sua divulgação em todo o território nacional; o Salão de Abril, idealizado em 1943 por Girão Barroso, que era uma analogia ao Salão de Maio de São Paulo e que promovia as artes plásticas; também com o objetivo de reunir artistas plásticos cearenses, foi criada a SCAP (Sociedade Cearense de Artes Plásticas), dirigida por colaboradores do Clã, além do Clube de Cinema, espaço reservado para a discussão cinematográfica, organizado também por Girão Barroso.

### 2.3. O CLÃ DA REVISTA *CLÃ*

A revista *Clã* surgiu como o meio de divulgação do Grupo Clã na imprensa, criada em 1946 como resultado do I Congresso Cearense de Escritores, um ano após a realização do evento. Teve como primeiro exemplar um fascículo experimental com a numeração 0 (zero), sob a direção de João Clímaco Bezerra, Antônio Girão Barroso e Aluizio Medeiros. Porém a revista parecia não alcançar êxito: o número 0 circulou apenas como uma experiência, sendo suspensa sua tiragem durante todo o ano de 1947.

Em 1948, reorganizada sob a nova direção de Fran Martins e Aluizio Medeiros, foi publicada a *Clã* n. 1; trazendo novos objetivos, procurava fazer jus à proposta dos que haviam se reunido nos congressos de Poesia e Escritores: fazer a divulgação dos trabalhos dos artistas cearenses e também de artistas de outros Estados, procurando abranger todas as formas de arte, da poesia às artes plásticas, sem restrições.

Faziam parte do conselho de redação quase todos que participaram dos congressos, com a respectiva ordem de entrada: a princípio Joaquim Alves, Stênio Lopes, Girão Barroso, Mozart Soriano Aderaldo e João Clímaco Bezerra; a partir do número 6 da revista, o conselho foi composto por Artur Eduardo Benevides, Moreira Campos, Eduardo Campos, Braga

---

<sup>17</sup> BARATTA, Mário. Como deve ser visto o binômio Clã-Scap. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 27, mar. 1981, p. 26.



Montenegro e Otacílio Colares; já no número 11, contou com a adesão de Lúcia Fernandes Martins (única mulher a pertencer ao grupo), Antônio Martins Filho, Cláudio Martins, Durval Aires, Pedro Paulo Montenegro e Milton Dias. Note-se que Fran Martins ficaria no cargo de diretor da revista durante todo o período de publicação do periódico, do número 1 ao número 29.

De certa forma, a mola propulsora para a criação de uma revista como *Clã* estava diretamente associada ao momento histórico-político que atravessava o Brasil. O fim da ditadura de Getúlio Vargas significava o fim do controle do livre pensamento, as portas da expressão estavam reabertas e isso causou grande ebulição nas artes em geral e nas letras em particular. Os novos intelectuais, aliados aos já consagrados, tomaram para si a missão de reafirmação da cultura que estava abafada e caberia a eles a criação de meios nos quais a cultura e a arte poderiam ser levadas à população. Note-se que a revista *Clã*, assim como muitas outras que surgiram na época, se caracterizava pelo teor artístico e somente por este, não fazendo em nenhum momento alusões às ideologias políticas, talvez devido ao fato de muitos dos integrantes do Clã, profissionalmente, estarem ligados a cargos públicos; todavia essa idéia é discutível, uma vez que apareceram na revista, em seus primeiros números, sessões dedicadas à política, porém, acatando todas as correntes ideológicas de seus participantes:

Entendida como a causa da sustentação e da durabilidade do grupo através dos tempos, a ausência de uma marca ideológica era um distintivo que os membros de Clã cuidaram em ostentar, configurando-se em uma limitada participação no embate político daqueles que fizeram o Clã, empenhados que estavam em direcionarem-se com vistas a uma compatibilização com a política dominante, realçada pelos laços de comprometimentos através dos cargos que exerceram no âmbito público municipal, estadual e federal. (FARIAS, 2003, p. 79)

Desta forma, a revista se propôs, sobretudo, a publicar e divulgar os trabalhos de artistas cearenses dentro e fora do Estado, com o fim de que a literatura local alcançasse lugar de prestígio e reconhecimento nacional.

A primeira tiragem da revista – o fascículo 0 – foi confeccionada pela Cooperativa Edições Clã Ltda., no ano de 1946; do número 1 (1948) até o 14 (1953) foi impressa pela gráfica do Instituto do Ceará; a partir do número 15 (1957) foi editada pela Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, que tinha como Reitor Antônio Martins

Filho, membro do grupo Clã. Os números 20 e 21 voltaram a ser editados pelo Instituto do Ceará; do número 22 ao 29 a revista tornou a ser publicada pela Imprensa Universitária, com exceção do número 28 publicado pela Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará.

Fisicamente a revista apresenta as seguintes características: a capa branca com o título em letras maiúsculas variando entre as cores azul, verde, preta e vermelha. Segundo a constatação de Vera Moraes sobre a variação das cores: “[...] realmente, não existe constância na cor do título, porém observamos que a cor azul indica sempre uma edição especial de aniversário [...]. A cor preta representa uma homenagem póstuma [...]” (MORAES, 2004, p. 25), contudo, observa-se que o número 29, que apresenta uma homenagem póstuma a Milton Dias, não traz os caracteres em preto, mas em verde “[...] talvez pelo sentido que o grupo quis conferir a esse fato: ‘Milton não morreu’”. (MORAES, 2004, p. 25).

A revista trazia seções destinadas às artes em geral, em que os trabalhos eram apresentados ou comentados, além de seções destinadas à crítica teatral, cinematográfica, musical, etc.

Dentre as seções, podemos destacar “O Livro de Clã”, que é a mais importante da revista, em que os trabalhos de escritores cearenses eram publicados e muitas vezes lançados pela primeira vez. Outra seção também destinada à literatura é “No Mundo dos Livros”, espaço reservado à crítica literária, privilegiando obras locais (“O Livro Cearense”), nacionais (“O Livro Brasileiro”) e estrangeiras (“O Livro Estrangeiro”), comentadas pelos intelectuais do grupo.

Outra seção de grande atuação na revista foi a “Vento Sul, Vento Norte”, de caráter mais informativo: trazia notícias sobre o cenário artístico de forma geral, além de divulgação das atividades ligadas à vida universitária cearense.

Assim, *Clã* era uma revista destinada a um público especial, caracterizado pelo interesse nas artes e na vida artística, como intelectuais, universitários, acadêmicos, artistas, escritores, músicos, etc. Com os objetivos a que se propunha, a revista acabou por colocar a cidade de Fortaleza em uma posição de destaque no círculo intelectual do país, fazendo com que a capital fosse reconhecida por sua grande produção artística e literária:

*Clã* cumpria a tarefa que, por um lado, consistia em divulgar os acontecimentos culturais locais, e que, por outro lado, ao discorrer das matérias e, ao selecionar o

seu grupo de colaboradores e o conjunto de seus representantes nos diversos Estados, inseria-se nos círculos intelectuais brasileiros mais desenvolvidos. (FARIAS, 2003, p. 64)

Os representantes do Clã, nos diversos Estados brasileiros, eram: Martins d'Alvarez no Rio de Janeiro, Domingos Carvalho da Silva em São Paulo, Mauro Mota em Pernambuco, Wilson Rocha na Bahia, Bueno de Rivera em Minas Gerais, Aldo Morais no Amazonas, Haroldo Maranhão no Pará, Bandeira Tribuzi no Maranhão, Veríssimo de Melo no Rio Grande do Norte, Dalton Trevisan no Paraná.

Sobre a periodicidade da revista, podemos dizer que *Clã* teve algumas descontinuidades de publicação. O primeiro número foi o 0, que circulou em dezembro de 1946, anunciando que a revista deveria ser trimestral; porém o número 1 só veio sair em fevereiro de 1948. Daí, a revista passaria a ser bimestral, com o número 2 publicado em abril do mesmo ano.

Os números 3, 4 e 5 saíram em junho, agosto e outubro, respectivamente; o número 6 saiu em dezembro. Estava então a revista em seu maior período de produção, com a publicação de seis fascículos no ano de 1948.

Em 1949, o número 7 saiu dentro do prazo bimestral, no mês de fevereiro; contudo os números 8 e 9 foram reunidos em um volume único publicado em junho. Daí houve uma lacuna, sendo o número 10 publicado somente em julho de 1950.

No ano de 1951, houve a publicação de um único número, o 11, em dezembro daquele ano; no ano seguinte, a revista passou a ser semestral com o número 12 publicado em fevereiro e o 13 em dezembro. O número 14 foi publicado em dezembro de 1953.

Houve uma pausa de três anos entre os números 14 e 15, publicado em fevereiro de 1957; o número 16 só veio a circular em setembro de 1957. Depois, a periodicidade passou a ser anual, com o número 17 publicado em julho de 1958; o 18 em maio de 1959 e o 19 em maio do ano seguinte.

Com mais uma grande pausa – quatro anos dessa vez – a *Clã* número 20 surgiu em outubro de 1964 e o número 21 em dezembro do ano seguinte. O número 22 saiu em julho de 1966; o número 23 em janeiro de 1967; o número 24, em dezembro de 1968.

Dois anos depois, foi publicado o número 25, em dezembro, e depois houve mais uma pausa, saindo o número 26 somente em janeiro de 1980. O número 27 saiu em março de 1981 e, em dezembro de 1982, o número 28, quando então ocorreu a última lacuna de seis anos, saindo o número 29, derradeiro de *Clã*, em dezembro de 1988.

As pausas entre as publicações são explicadas pelos próprios editores da revista, e se devem ao fato de os colaboradores estarem, na maioria das vezes, dispersos devido às diversificações de suas atividades profissionais, comprometendo a organização do periódico. Contudo, a revista *Clã* não perdeu a qualidade, seguindo o compromisso a que se propôs no início: divulgar a arte e a literatura cearenses, segundo o *slogan* que aparece sempre na 4ª. capa: *Clã uma revista do Ceará para o Brasil e para o mundo*.

#### 2.4. MOREIRA CAMPOS, O CONTISTA DO CLÃ

Dentre os nomes que compõem o quadro dos maiores contistas brasileiros está o de Moreira Campos, que teve ativa participação na vida intelectual cearense, alcançando reconhecimento nacional e internacional através de seus contos que hoje são indicados entre os melhores da literatura moderna, constando em muitas antologias, sendo alguns deles inclusive traduzidos para várias línguas. Como um dos membros fundadores do Grupo *Clã*, colaborou diversas vezes na revista da agremiação, onde lançou em primeira mão alguns de seus trabalhos, conseguindo assim, enorme prestígio por parte de um público que o aclamava a cada novo conto publicado.

Nascido em 1914, na cidade de Senador Pompeu no interior do Estado do Ceará, José Maria Moreira Campos mudou-se, ainda menino, com a família para Lavras da Mangabeira, outra cidade interiorana cearense, onde passou toda a infância. Adolescente, partiu para a capital onde concluiu o ensino médio e ingressou na Faculdade de Direito, findando o curso em 1946. Em 1967, formou-se também em Letras pela Faculdade Católica de Filosofia do Ceará.

Foi professor de diversos colégios de Fortaleza, mas fixou raízes na Universidade Federal do Ceará, onde exerceu várias funções, dentre elas a de professor titular do curso de Letras, Pró-Reitor de Graduação, Chefe de Departamento de Literatura e Decano do Centro de Humanidades. Foi membro da Academia Cearense de Letras, ocupando a cadeira de número 32; foi também da Academia Cearense da Língua Portuguesa; na Universidade

Federal do Ceará recebeu o título de Professor Emérito e ganhou a medalha do Mérito Cultural; pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará recebeu a comenda Fernandes Távora.

Casou-se com Maria José Alcides Campos, e com ela teve três filhos, entre eles a escritora Natércia Campos, autora do romance *A Casa*.

Fazem parte de sua obra os livros: *Vidas marginais* (1949), *Portas fechadas* (1957), *As vozes do morto* (1963), *O puxador de terço* (1969), *Contos escolhidos* (1971), *Os doze parafusos* (1978), *Contos* (1978), *10 contos escolhidos* (1981), *A grande mosca no copo de leite* (1985), *Dizem que os cães vêem coisas* (1987), e a coletânea de poemas *Momentos* (1976).

## 2.5. AS PUBLICAÇÕES NA REVISTA CLÃ

Moreira Campos deu sua colaboração ao longo de mais de quarenta anos em treze números dos vinte e nove que compõem a coletânea da revista *Clã*, entre as quais: *Clã* n. 2, com o conto “Náufragos”; *Clã* n. 5 com o conto “Suor e Lágrimas”; *Clã* n. 7, com o conto “Lama e Folhas”; *Clã* n. 11, com o conto “Tem dono”; *Clã* n. 13, com a homenagem “O companheiro morto”; *Clã* n. 14 com o conto “Portas fechadas”; *Clã* n. 16, com o conto “Por cima dos Muros”; *Clã* n. 20, com “A última mentira” que é uma continuação do conto que Lúcia Martins escrevera anteriormente na revista; *Clã* n. 23, com o artigo “Uma excelente novela”; *Clã* n. 25 com o conto “Os doze parafusos”; *Clã* n. 26 com três contos; *Clã* n. 27, com o conto “O cachorro” e um depoimento; *Clã* n. 28, em “Presença” e com outra edição do conto “Lama e folhas” e *Clã* n. 29 com o depoimento “Milton não morreu”.

Pode-se dizer que o escritor publicou primeiro em revista, uma vez que seu livro de estréia, *Vidas Marginais*, data de 1949, e a sua primeira colaboração para *Clã* se dá um ano antes.

Usando temáticas modernistas, enfatizando elementos que remetam a um neo-realismo e uma “cruza neo-naturalista” (AZEVEDO, 1976, P. 482), é possível observar nos contos de Moreira Campos uma linguagem concisa, cujo jogo lingüístico é mais voltado para a sugestão, porém sem deixar de lado a preocupação com o sentimento humano, a problemática social além de, em alguns contos, jogar com o fantástico. Muitos críticos colocam o autor de *Portas Fechadas* no rol dos contistas mais representativos do Brasil e não é por menos, uma

vez que há em seus contos uma estruturação lingüística e um trabalho com temáticas que põem o leitor como um co-autor. Este fenômeno ocorre quando o leitor tem que imergir de tal maneira no texto – que é como um “bloco fragmentado” (MORAES, 2004, p. 99) – a ponto de ter que unificar cada parte desse “bloco” em sua mente e interpretá-lo à sua maneira.

O elenco de temas abordados nas narrativas é representado pelas situações cotidianas que quase sempre aparecem como uma espécie de “fachada” que esconde a verdadeira circunstância. O uso da linguagem é fundamental para se obter tal efeito, aliás, um dos mais marcantes traços da narrativa moreiriana é a síntese. Para Lemos Monteiro (MONTEIRO, 1980, p. 15), a obra de Moreira Campos apresenta dois momentos, sendo o primeiro mais impressionista, cuja narrativa é extensa e detalhista; e o segundo realista, no qual os períodos são mais concisos:

[...] a formação de uma atitude realista, em termos de concepção literária, começou em Moreira Campos com uma fase marcada por tendências impressionistas que se transmutou num realismo mais sóbrio e de meias palavras.

Sobre a concisão cada vez mais presente na escritura moreiriana, afirma ainda:

Comparando-se os primeiros contos aos mais recentes, é flagrante uma mudança no sentido da eliminação de todos os aspectos facilmente subentendidos, no sentido de conseguir uma maior densidade narrativa, com uma pluralidade de aberturas conotativas. Dessa forma os contos de Moreira Campos, em sua busca de definição, cada vez mais perdem em extensão e ganham em verticalidade.

Aqui, entende-se por “verticalidade” a maneira como vão ocorrendo as relações sintagmáticas e paradigmáticas ao longo do tempo nas produções do contista de Clã: como bem explica Batista de Lima: “[...] a reta horizontal que representa o sintagma, tem em alguns de seus pontos, a saída de uma reta vertical para representar o paradigma [...]” (LIMA, 1993, p. 17-18), dessa forma, é possível observar que o contista inicialmente tinha preferência por *sintagmas plurioracionais*, isto é, “[...] aquele sintagma que tem como determinado a oração principal dentro de um período composto por subordinação [...]”, para depois ir aderindo ao uso de *sintagmas oracionais* “[...] onde o determinado é o sujeito e o determinante o predicado [...]”<sup>18</sup> ou simplesmente *sintagmas nominais* onde “[...] o período possui como determinado o nome [...]”.

<sup>18</sup> CÂMARA JR., 1978 apud LIMA, 1993, p. 17.

Para Sânzio de Azevedo, a concisão na escritura de Moreira Campos vai ocorrendo de maneira tão crescente que alguns contos chegam a perder o próprio caráter de narração de um acontecimento, que é tão peculiar a esse gênero:

Este último [referindo-se ao conto “As Corujas”] chega a contrariar a etimologia do vocábulo conto, visto ser praticamente sem enredo, ou seja, um conto que rigorosamente não pode ser contado, tal o aspecto rarefeito da fabulação, o que o aproxima do poema, principalmente pela atmosfera simbolista de que se reveste.<sup>19</sup>

De fato, é perceptível que o contista, ao longo de sua produção, teve a preocupação em sintetizar cada vez mais os períodos, como uma tendência à concisão e ao tipo de narrativa moderna, que veio a ser um dos principais traços de sua obra.

Batista de Lima afirma também serem os contos de Moreira Campos difíceis de enquadrar-se em determinado tempo cronológico, uma vez que é possível observar em todos os livros do autor traços tanto impressionistas quanto naturalistas e realistas:

Essa divisão [apontada por Lemos Monteiro] tem conotação bastante generalizadora, visto que não inclui as manifestações neo-naturalistas na obra do contista e não especifica o lócus, na obra, onde as mesmas são encontradas. [...] todas elas existem ao mesmo tempo, mas sem uma programação para isso. Elas surgem à vontade, em qualquer livro do autor. (LIMA, 1993, p. 3)

Certamente, numa análise mais detalhada dos contos, é possível verificar indícios das tendências citadas por Batista de Lima em toda a obra de Moreira Campos. Todavia, como bem indicou Lemos Monteiro há nos primeiros livros um forte apelo impressionista que vai cedendo lugar, nos livros seguintes, a elementos realistas, mas sem que o impressionismo deixe de se manifestar.

---

<sup>19</sup> AZEVEDO, Sânzio de. Moreira Campos e a arte do conto. In: GUTIÉRREZ, A.; MORAES, V. [org]. *Tributo a Moreira Campos e Natércia Campos*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007, p. 89.

## 2.6. DO CLÃ AO PÚBLICO: ITINERÁRIO DOS CONTOS<sup>20</sup>

Os contos que saíram na revista *Clã* foram posteriormente publicados nos livros que compõem a obra de Moreira Campos. O percurso dos contos desde a publicação no periódico até a primeira publicação nos respectivos livros é a seguinte:

- 1) “Náufragos”, “Suor e lágrimas” e “Lama e folhas” aparecem, respectivamente, nos números 2, 5 e 7 da revista *Clã*, entre os anos de 1948 e 1949 e participam da coletânea de contos do livro *Vidas marginais* publicado ainda em 1949.
- 2) “Tem dono” e “Portas fechadas” constam nos números 11 e 14 de *Clã*, respectivamente, entre os anos de 1951 e 1953, sendo publicados ambos em *Portas fechadas*, de 1957. “Portas fechadas” reaparece na coletânea *Contos escolhidos*, de 1971, com o novo título “Raimunda”.
- 3) Não há registros de publicações posteriores dos contos “Por cima dos muros” e “No alto da duna”, que saíram nas revistas *Clã* número 16, em 1957 e *Clã* n. 26, em 1980, respectivamente.
- 4) “Os doze parafusos” foi publicado na revista *Clã* número 25, em 1970 e consta nos livros *Contos escolhidos* (1971), *Os doze parafusos* de 1978 e *Dizem que os cães vêem coisas* de 1987.
- 5) “Nudez”, “No alto da duna” e “Os meninos”, aparecem em concomitância na revista *Clã* número 26 em 1980, sendo publicados separadamente: “Os meninos” aparece nos livros *O puxador de terço* de 1969, em *10 contos escolhidos* de 1981 e em *Dizem que os cães vêem coisas* de 1987; “Nudez” aparece no livro *A grande mosca no copo de leite* de 1985.
- 6) “O cachorro” saiu na revista *Clã* número 27, em 1981, e depois foi publicado nos livros *A grande mosca no copo de leite* de 1985 e *Dizem que os cães vêem coisas* de 1987.
- 7) “Lama e folhas” foi publicado mais uma vez, já com modificações feitas pelo autor na revista *Clã* número 28, em 1982, e essa nova versão participou da coletânea *Contos escolhidos* de 1971 e da 2ª. edição de *Dizem que os cães vêem coisas* de 1993.

---

<sup>20</sup> É importante salientar que foram levadas em consideração nesta pesquisa as variantes publicadas ainda em vida do autor, sendo por ele revisadas e aprovadas.



Podem-se observar, pela constatação do itinerário dos contos publicados em revista e, posteriormente em livro, as seguintes particularidades: 1) “Por cima dos muros” e “No alto da duna”, publicados respectivamente na revista *Clã* n. 16, em 1957, *Clã* n. 26, em 1980, não foram publicados posteriormente em livro; 2) “Os doze parafusos” saiu como conto inédito em *Contos escolhidos* (1971), sete anos de aparecer no livro homônimo; 3) “Os meninos” e a segunda versão de “Lama e folhas” foram publicados primeiro em livro.

### 3. CONTOS DE MOREIRA CAMPOS: UM OLHAR FLAGRANTE DA REALIDADE

Como citou Massaud Moisés, “[...] a técnica de estruturação do conto assemelha-se à técnica fotográfica [...]” (MOISÉS, 2006, p. 52); em outras palavras, o que o crítico quis dizer foi que a estrutura do conto, assim como a da fotografia, está centrada na busca de um ponto de referência que chama a atenção em meio ao todo: enquanto o fotógrafo mira a lente para um detalhe que lhe chamou atenção numa paisagem ou numa cena qualquer, assim o contista fixa a narração num momento específico de determinado tempo e espaço.

Ainda comparando a técnica fotográfica com a técnica de produção do conto, ocorre, não raramente, de uma foto apresentar alguns pontos que se sobressaem ao foco principal: são os chamados flagrantes, que, muitas vezes, escapam sem querer à intenção do fotógrafo ou são colocados propositalmente entremeados ao quadro central. É de se notar que tais flagrantes podem prejudicar o resultado final da imagem, concorrendo com o foco principal; porém, há situações em que vêm a enriquecê-lo, proporcionando uma harmonia entre ambos:

Uma imagem bem conseguida seria aquela em que os pormenores involuntários se harmonizam com o âmago da cena, dando a impressão de uma paisagem que a olho nu não perceberíamos, dispersos pelas minúcias que nos atraem ou desatentos às várias que a retentiva do fotógrafo revela. (MOISÉS, 2006, p. 52)

Assim o conto, tal como a fotografia, é organizado a partir de uma situação principal ou *núcleo*, e ao redor deste circulam os detalhes ou situações adjuvantes que, ao todo, compõem uma espécie de *envoltório*:

[...] o núcleo do conto é representado por uma situação dramaticamente carregada; tudo o mais à volta funciona como satélite, elemento de contraste [...] o conto se organiza como uma célula, com o núcleo e o tecido ao redor; o núcleo possui densidade dramática, enquanto a massa circundante existe em função dele, para que sua energia se expanda e sua tarefa se cumpra. (MOISÉS, 2006, p. 49)

O conto moderno, por apresentar como uma das características fundamentais a “economia dos meios narrativos” (GOTLIB, 2006, p.35) o que confere seu caráter objetivo,

muitas vezes, deixa escapar ao leitor alguns pormenores que, via de regra, não fazem tanta falta ao andamento da história; entretanto, se percebidos e harmonizados com o todo, oferecem uma quantidade de informações que contribuem para veracidade do acontecimento narrado. Veracidade que está relacionada com a verdade literária, característica que define o cunho artístico de uma obra e o poder criativo do autor.

Um olhar flagrante da realidade é atributo dos contos de Moreira Campos, tanto por se estenderem sobre fatos habituais da vida, individualizando-os no momento exato em que acontecem, como, principalmente, por apresentarem detalhes que, às vezes, somente o leitor mais atento é capaz de perceber, de flagrar.

### 3.1. ESQUEMA DO CONTO

O conto, como já citado na seção anterior, apresenta estruturação semelhante à fotografia: é o instantâneo de um momento peculiar da vida. Contudo, como toda forma de arte, o conto apresenta características próprias que o definem dentro desse gênero ou “fôrma em prosa”<sup>21</sup>. É constituído por uma única unidade dramática, ou seja, gira em torno de uma única ação, entendendo ação como conflito, atrito, história ou enredo. Tal ação pode ser externa, quando há deslocamento de tempo e espaço, ou interna, quando é descrita somente no pensamento da personagem.

É importante que o conto apresente uma narrativa *enxuta*, isto é, que não haja excesso dos detalhes que giram em torno da ação dramática; um conto que se demora em longas descrições ou divagações pode perder o caráter de conto. Tais detalhes devem contribuir para a indicação da unidade dramática; o contista deve saber dosar a necessidade dos pormenores: “[...] cada palavra ou frase há de ter sua razão de ser na economia global da narrativa, a ponto de, em tese, não poder substituí-la ou alterá-la se afetar o conjunto [...]” (MOISÉS, 2006, p. 41).

O que definitivamente vale em um conto é a situação que o autor deseja narrar, ela e somente ela devem ser o foco da trama; logo, se um conto apresentar como unidade dramática o choque de um pai diante da perda do filho, como ocorre em “Lama e folhas” de

---

<sup>21</sup> A designação “fôrma em prosa” é citada por Massaud Moisés, para designar o conto, a novela e o romance.

Moreira Campos, o foco deverá apontar tão somente para a cena fatal. Evidentemente em torno do conflito principal giram outras histórias, inclusive a do próprio protagonista, o pai, que retrocede no tempo e espaço para refazer toda sua trajetória de vida até o momento fatídico, caracterizando a *síntese dramática*. Contudo, tal retrospectiva poderia muito bem ser excluída do conto sem grande dano, não fosse pela maestria do contista, que insere alguns “flagrantes” da realidade da personagem na *síntese dramática*, e estes, por sua vez, contribuem para o enriquecimento da narrativa.

Assim, todas as ações que precedem ou sucedem ao ápice da trama são uma espécie de preparação para o momento principal, não importando se a trama não seguir uma ordem cronológica:

Os protagonistas abandonam o anonimato no momento privilegiado, de modo que o tempo anterior funciona, quando muito, como germe ou preparativo daquele instante em que o destino joga uma grande cartada. O tempo subsequente se tingem de equivalente coloração: o futuro é previsível ou fácil de vaticinar, seja porque definido pela morte ou solução correspondente, seja porque os atos a praticar e os gestos a descrever foram determinados por aquele hiato dramático, seja porque os figurantes, depois disso, regressaram à primitiva obscuridade, não apresentando suas vidas nada digno de registro. (MOISÉS, 2006, p. 42)

Todas as características do conto estão diretamente ligadas à ação principal, ou *unidade de ação*: o *espaço*, que geralmente é apresentado como um único cenário, o qual é, em sua maior parte, um lugar restrito, como um quarto de dormir, um quintal ou uma rua; as *personagens* quase nunca têm necessidade de deslocamento e, quando este é preciso, é porque os espaços que não serão cenários do conflito principal servirão como indicadores da unidade de ação. Tais espaços são denominados de *espaços-sem-drama*, uma vez que não contêm a dramaticidade do momento principal da história.

É o caso ainda de “Lama e folhas” em que há deslocamento espacial do protagonista, que trafega por vários cenários, como o escritório, as ruas da cidade, etc., contudo, todos esses lugares são pontos que indicarão para o ápice da história, cujo cenário é a chácara da família onde ocorre a tragédia do afogamento do filho mais novo.

Logo, pode-se afirmar que a *unidade de espaço* está contida na *unidade de ação*, uma vez que esta retém toda a carga dramática do conflito, que, como já foi dito anteriormente, constitui o *núcleo* do enredo. Todos os outros espaços serão compreendidos como *unidades*

*sem drama*, ou detalhes da trama, concluindo-se que “[...] no conto se processa a determinação do espaço [...] na medida em que os demais lugares e momentos são vazios de dramaticidade [...]” (MOISÉS, 2006, p. 44).

O *tempo* também retém uma unidade no conto: normalmente o conflito se dá em um curto período que podem ser horas, dias e, raras vezes, meses; se a *unidade de ação* se estender por períodos mais longos como anos, trata-se de *síntese dramática* (quando o passado das personagens é relevante na história).

Em “Lama e folhas” ocorre claramente a *síntese dramática*, uma vez que o passado da personagem principal é considerado importante para o decorrer da narrativa, mas todo esse passado é apresentado de forma bem resumida: a trajetória do narrador-protagonista é descrita em poucos parágrafos, que começam sem especificações de datas ou referências a épocas precisas: “Foi por esse tempo que Marta me conheceu”, ou “Casamo-nos. De começo, os velhos me olhavam com reserva”, ou mesmo “Depois tudo entrou em sossego”<sup>22</sup>.

Outra unidade indispensável para o conto é o *tom*, que está relacionada à impressão causada no leitor: é através dessa unidade que o contista vai fornecendo os elementos necessários para causar certos efeitos na narração, efeitos que podem determinar sentimentos positivos ou negativos em relação às personagens e enredo, segundo a intenção do autor. É importante atentar para o fato que a unidade de tom deve sempre tender para o propósito final da história, ou seja, para a ação principal: “[...] compreende-se com mais segurança e nitidez que no conto tudo há de convergir para a impressão única, quando nos lembramos de que ele opera com a ação e não com os caracteres [...]” (MOISÉS, 2006, p. 45).

Apesar de o conto operar com a ação, é necessário frisar a importância literária dos caracteres lingüísticos. A escolha das palavras certas, inseridas nos momentos adequados e com a intensidade justa, contribuem para que o conto realmente expresse a vida através de um olhar artístico: cabe ao autor ter a consciência do quanto pode dizer e com que intensidade deve fazê-lo; um contista talentoso tem a capacidade de saber usar as palavras para dirigir a história da maneira que achar mais conveniente, ciente, contudo, dos seus limites, tal qual um fotógrafo, que focaliza um ponto determinado no espaço e ao mesmo tempo é capaz de aproveitar todos os detalhes da paisagem circundante.

---

<sup>22</sup> CAMPOS, Moreira. Lama e Folhas. In: *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza: Secretaria de Desportos e Cultura, n. 28, dez. 1982, pp. 124-125.

A amplificação do texto pode trazer prejuízo ao resultado final; contudo, existem algumas técnicas de amplificação que são aceitáveis para o conto, são elas:

1) A digressão que provém dum alargamento narrativo ou dum intuito de, fixando os olhos em ingredientes acessórios, distrair o leitor e adiar o clímax dramático; e 2) a digressão resultante do empenho estilístico do narrador, ao dilatar o texto para acréscimo de noções plásticas, descritivas, a fim de propiciar ao leitor a contemplação de um momento de beleza verbal, não raro vibrante de estesia poética. (MOISÉS, 2006, p. 46)

Ainda no conto “Lama e folhas”, observa-se exemplo do primeiro tipo de digressão, quando o protagonista, momentos antes do ápice da história, divaga em seus próprios pensamentos: “Hoje estou preocupado, aborreço-me. Há um negociante às portas da falência, e o canalha me deve uma bolada. Comércio inseguro!”<sup>23</sup>, em seguida vem a constatação do desaparecimento do filho e da descoberta da criança morta na piscina abandonada. Ora, sabendo o contista que a história estava prestes a chegar ao seu ponto máximo, achou conveniente distrair o leitor para outras questões, assim como o próprio protagonista estava distraído e não percebeu a ausência do filho.

Dessa forma, dependendo da criatividade do contista e de seu trabalho com as palavras, é possível criar um determinado efeito sobre o leitor; este vê na história um espelho da própria vida, mas ao mesmo tempo está consciente de que aquele conflito só pôde ser percebido porque apartado da realidade e imerso nas malhas da ficção.

### 3.2. RETRATOS DA REALIDADE

Em artigo sobre Moreira Campos, tocando no ponto a respeito de seu talento como ficcionista, declara Vera Moraes: “[...] consegue transmitir ao leitor a sensação de algo

---

<sup>23</sup> CAMPOS, Moreira. Lama e Folhas. In: *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza: Secretaria de Desportos e Cultura, n. 28, dez. 1982, p. 129.

perspicazmente medido, a ponto de não se poder afirmar onde a ficção reside absoluta, excluída de interferências de cenas reais [...]”<sup>24</sup>.

Moreira Campos, como mestre do conto que era, apresentava em suas histórias verdadeiros retratos da vida real, histórias as quais o leitor é tragado com tal veemência, que se torna quase um elemento do próprio conto. Mas, o que distingue a ficção do mero documentário do cotidiano é propriamente a intensidade com que o contista insere na *unidade de ação* (ou foco narrativo) alguns detalhes, que, como já foi observado, formam uma espécie de película que envolve a trama principal.

Tais detalhes, nas histórias do contista cearense, podem passar despercebidos ou não, dependendo da capacidade de atenção do leitor: quando retém o olhar aos pontos periféricos da história, ou seja, aos detalhes, poderá enxergar muito além das entrelinhas. Nos contos de Moreira Campos, há ocorrência de subsídios que instituem maior veracidade à narrativa: geralmente são indícios da realidade em que vivemos e que muitas vezes deixamos de notar, daí que o leitor mais perspicaz poderá identificá-los como “flagras” da vida real que o autor mescla tão bem à ficção, permanecendo quase imperceptíveis:

[...] Moreira Campos sempre se norteou no sentido de uma observação acurada da realidade, com a preocupação de interpretar o mundo fenomenológico sob os ângulos adotados pela estética realista. De fato, em qualquer de suas obras, percebe-se que a natureza e o homem, elementos constitutivos da realidade, estão intimamente associados num todo orgânico, como se estivessem sujeitos aos mesmos princípios, leis e afinidades. Há uma preocupação com a verdade, não apenas verossímil, mas exata. (MONTEIRO, 1980, p. 28)

Essa verdade “exata” está na composição das personagens, no tipo de linguagem usada por elas, no meio em que estão inseridas e na interação social.

É sabido que a crítica literária vem se empenhando, ao longo do tempo, em compreender a relação entre sociedade e obra e que houve momentos em que a primeira era suficiente para explicar a segunda. Sabe-se também que à medida que os estudos na área da literatura avançavam, o texto se sobressaía e o fator social ia sendo deixado de lado. Hoje se entende que, para uma análise bem definida, é necessário fundir os fatores contextuais e

---

<sup>24</sup> MORAES, Vera. Moreira Campos: contista da revista *Clã*. In: GUTÉRREZ, A.; MORAES, V. [org.]. *Tributo a Moreira Campos e Natércia Campos*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007, p. 83.

textuais, levando em consideração que tanto uns quanto outros constituem elementos estéticos que fazem parte de um todo indissociável:

[...] a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões (sociológica e textual) dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, 2006c, p. 13-14)

Dessa forma, é possível inserir os fatores sociais – que antes eram tomados apenas como elementos que conduziam a criação artística – dentro dos agentes da própria estrutura do texto, participando dos fatores estéticos.

Os fatos sociais então irão servir não somente para situar a obra numa determinada época ou lugar, mas darão subsídios necessários para a formulação do texto como obra de arte:

Na verdade, o que interessa é saber qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos. [...] A força de convicção do livro depende pois de certos pressupostos de fatura, que ordenam a camada superficial dos *dados*. Estes precisam ser encarados como elementos de composição, não como informes proporcionados pelo autor [...] (CANDIDO, 2004c, p. 29)

Usando como exemplo os contos de Moreira Campos que retratam as relações de trabalho entre agregados e patrões no meio rural, entende-se que este tipo de inserção social na história está diretamente relacionado à composição estética do conto: influi nas caracterizações dos diálogos, na própria caracterização das personalidades, etc. A análise que queira levar em conta tais fatores sociais deverá inseri-los à própria composição estética dos contos: desta forma pode-se chegar “[...] a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte [...]” (CANDIDO, 2006c, p. 17).



Logo, para que haja uma crítica integral, é preciso tomar o elemento desejado, seja de cunho social, psicológico ou lingüístico, como parte do todo, e não como elemento principal na análise, cabendo ao crítico tal escolha:

[...] devemos lembrar que além do conhecimento por assim dizer latente, que provém da organização das emoções e da visão do mundo, há na literatura níveis de conhecimento intencional, isto é, planejados pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor. Estes níveis são os que chamam imediatamente a atenção e é neles que o autor injeta as suas intenções de propaganda, ideologia, crença, revolta, adesão, etc. [...] E é aí que se situa a *literatura social*, na qual pensamos quase exclusivamente quando se trata de uma realidade tão política e humanitária quanto a dos direitos humanos, que partem de uma análise do universo social e procuram retificar as sua iniquidades. (CANDIDO, 2004c, p. 180, grifo do autor)

O estudo de obras literárias sob a perspectiva da sociologia vem sendo cada vez mais utilizado nas últimas décadas. Considera-se importante a percepção da literatura como um reflexo das trocas entre o meio social e o indivíduo, no caso, o autor:

A obra literária é uma forma de manifestação artística condutora de diversos aspectos sociais da realidade que visa retratar. Para que ela exista e seja dotada de certa função, é necessário que haja uma troca de valores entre o autor e seu público. Nesse sentido, os ritos, heróis, conflitos e enredos advindos das peças literárias cumprem uma função social: cria um espaço de interação de valores sócio-históricos entre os sujeitos aí envolvidos (autor e leitor); a literatura só existe nesse intercâmbio social.<sup>25</sup>

Na literatura brasileira, desde o século XIX, é possível observar uma preocupação dos autores em representar, através da palavra escrita, a sociedade da qual faziam parte:

A inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento construtivo da sociedade; isto, não apenas pelo desenvolvimento de sugestões de ordem sociológica, folclórica, literária, mas sobretudo porque as novas condições da vida política e econômica pressupunham cada vez mais o advento das camadas populares. (CANDIDO, 2006c, p. 142)

---

<sup>25</sup> SANTOS, Dennis de Oliveira. Sociologia da literatura. *Revista Urutagua - Revista Acadêmica Multidisciplinar*. (DCE - UEM). Maringá, no. 14 - dez. 07/ jan. / fev. / mar. 2008. Disponível em: <[http://www.urutagua.uem.br/014/14santos\\_dennis.htm](http://www.urutagua.uem.br/014/14santos_dennis.htm)> Acesso: 02 de dez. 2008, 15:01.

Anos mais tarde, já na década de 1930, autores retrataram, em suas obras, a vida e o cotidiano de uma sociedade que sofria com o impacto do crescimento industrial em depauperação das grandes propriedades rurais, o que condicionou o processo de migração da população do campo para os centros urbanos, acarretando um aglomerado de famílias sem perspectiva de vida, que se constituiu em uma camada subalterna, vivendo às margens de “[...] um regime político autoritário e uma ordem social moralista e limitada [...]”<sup>26</sup>.

A miséria se tornava cada vez mais evidente e os escritores a retratavam em suas obras, dando relevo à figura do pobre:

Saindo das regiões afastadas e dos interstícios da sociedade, a miséria se instalou nos palcos da civilização e foi se tornando cada vez mais odiosa, à medida que se percebia que ela era o quinhão injustamente imposto aos verdadeiros produtores da riqueza, os operários, aos quais foi preciso um século de lutas para serem reconhecidos os direitos mais elementares. [...] Assim, o pobre entra de fato e de vez na literatura como tema importante, tratado com dignidade, não mais como delinqüente, personagem cômico ou pitoresco. (CANDIDO, 2004c, p. 182)

A voz do oprimido nunca tinha ganhado tanta eloquência: mesmo quando caracterizada pelo silêncio – em algumas histórias quase não há diálogo entre as personagens – havia uma preocupação dos autores em chamar a atenção para as causas do homem simples, do empregado, do marginal, do flagelado:

A literatura brasileira sempre teve uma faceta marcadamente reivindicatória, ora dentro dos limites agressivos da sátira social [...] ora dentro do nível superficial das acusações morais de problemas da nação. [...] A desvantagem constante dos pobres frente à justiça e à igualdade de tratamento diante da lei também apresentam uma feição claramente socialista, constatando o autor o papel de espoliador em todo aquele que consome sem produzir. (BRAYNER, 1979, p. 46-47)

Em Moreira Campos, como já foi dito, percebe-se uma tentativa, embora muitas vezes sutil, de retratar uma sociedade ignorada pelo olhar conformado dos que detêm o poder. Essa sociedade é representada através de personagens que, algumas vezes são imperceptíveis ao

---

<sup>26</sup> ZILBERMAN, Regina. O espelho da literatura. *Marginahlia*, v. 2, p. 48-58, 2007. Disponível em: <[http://www.fajesu.edu.br/fajesu/pdf/marginahlia\\_n\\_02.pdf](http://www.fajesu.edu.br/fajesu/pdf/marginahlia_n_02.pdf)> Acesso: 23 de mar. 2009, 10:18.

olhar atento do leitor, outras vezes estão bem nítidas, mas ainda assim, é preciso ler nas entrelinhas para se chegar ao verdadeiro cerne de seus conflitos.

### 3.2.1. Retratos Rurais

Em um ensaio sobre *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, comentou Antonio Candido, a respeito da visão social do autor:

A poderosa visão social de Graciliano Ramos neste livro, [...] depende do fato de ter sabido criar em todos os níveis, desde o pormenor do discurso até o desenho geral da composição, os modos literários de mostrar a visão dramática de um mundo opressivo. (CANDIDO, 2006b, p. 151)

Assim também essa “visão dramática de um mundo opressivo” é apresentada por Moreira Campos nos contos de temática rural, nos quais uma das figuras mais freqüentes é o homem que vive no sertão nordestino: lavrador que, massacrado pela intemperividade do clima, carrega o fardo de uma existência subumana, humilhando-se aos poderosos em busca de obter o mínimo necessário para a sobrevivência de sua família.

É o sertanejo, representado em situações que fazem parte dos diversos contextos aos quais está exposto: o contexto do flagelado retirante, que, sem nenhuma perspectiva de vida, se entrega à própria sorte; o do agregado que vive sem esperanças, inconformado, trabalhando em terras que não são suas; ou até mesmo o do sertanejo que vive na simplicidade de seu dia-a-dia, lidando com os casos corriqueiros do cotidiano, aceitando as mazelas do próprio destino com resignação.

O conto “Náufragos”, publicado em 1948, na revista *Clã* número 2, talvez seja um dos retratos mais contundentes da realidade do pobre nordestino. A unidade dramática apresenta a saga de uma família de sertanejos que se viu desabrigada devido a uma enchente que fez o rio Salgado aumentar o nível das águas, inundando a cidade ribeirinha.

Aqui, o autor fugiu à regra geral e, em vez de colocar como catástrofe natural a seca, pôs a chuva e o inverno como o motivo para a retirada da família de sua terra. O conto inicia-

se com uma descrição do lugar arrasado pela calamidade: a começar pelo título, cujo significado pode ser entendido como “[...] indivíduo que naufragou; indivíduo infeliz ou decadente [...]”<sup>27</sup>. Nesse caso, as duas designações são pertinentes, uma vez que a família encontrava-se desabrigada por conta da casa que submergiu nas águas.

É interessante notar a presença da objetividade narrativa, sobretudo na descrição dos espaços: é como se o narrador fotografasse, quadro a quadro, o ambiente ao seu redor: “[...] a ação se estrutura em vários momentos, facilmente destacáveis [...]” (MONTEIRO, 1980, p. 64). Contudo, tal construção pode ter sido proposital, uma vez que a junção desses quadros busca sugerir “[...] um mundo que não se compreende e se capta apenas por manifestações isoladas [...]” (CANDIDO, 2006b, p. 121).

Em alguns pontos, há certos “parênteses” abertos pelo próprio narrador, a fim de despertar reflexão acerca da situação deprimente dos que perderam tudo: “[...] Pensa na tragédia dos que se abrigaram sob aquele teto: uma história anônima e triste, com meninos barrigudos e mulheres sem sangue [...]”<sup>28</sup>.

O narrador tenta chamar a atenção do leitor para as conseqüências da tragédia na vida de cada homem, mulher e criança daquele lugarejo, usando para isso, recursos muitos sutis, que, em uma análise mais atenta, podem ser observados entremeados com a objetividade narrativa: o uso de certas seqüências como “história anônima e triste”, “angústia que cresce na alma dos homens” (Na, p. 55), etc., causam um efeito de piedade pelas vítimas da calamidade, levando a uma certa subjetivação narrativa.

E a seqüência de quadros continua: após a apresentação do cenário devastado, há uma quebra cronológica que transporta o foco narrativo para os dias que antecederam à tragédia, com a descrição da cidade em épocas de início de inverno e do estado de expectativa geral a respeito da cheia do rio Salgado:

Um velho comenta:

<sup>27</sup> FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurelio versão 5.0 edição revista e atualizada: Dicionário eletrônico*. Curitiba: Positivo, 2006, Cd-rom, Microsoft Windows 98, 2000 ou XP com internet explorer.

<sup>28</sup> CAMPOS, Moreira. “Náufragos”. In: *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza: Instituto do Ceará, n. 2, abr. 1948, p. 55. Convencionamos as abreviaturas seguintes, seguidas do número da página, para aludir, daqui por diante, aos contos referidos no corpo do texto: Na, “Náufragos”; Sl, “Suor e lágrimas”; Lf, “Lama e folhas”; Td, “Tem dono”; Pf, “Portas fechadas”; Pcm, “Por cima dos muros”; Dp, “Os doze parafusos”; Nu, “Nudez”; Me, “Os meninos”; Ca “O cachorro”; Lf2 “Lama e folhas” 2ª. versão.

- Este ano ele bota na praça da Matriz.

Uma mulher zarolha concorda:

- Ora, se bota!

Um sujeito ao lado, quer contrariar o velho:

- Na praça da Matriz? Bota um diabo!

A mulher toma o partido do velho:

- Bota! Nem há dúvida. Em 24 ele botou, que o inverno foi mais fraco, quanto mais este ano. (Na, p. 55)

Há expectativa também entre as crianças, nos “moleques”, acostumados a brincar nas águas cheias do rio, e se este transbordasse, melhor ainda, que o passeio de canoa pelas ruas alagadas estaria garantido, prazer que não caberia aos “meninos brancos”, que “olhavam os moleques com inveja” (Na, p. 56), pois as águas empoçadas nas ruas imundas, certamente trariam doenças, fato desconhecido aos “moleques”, cujas mães não eram instruídas o bastante para proibir os filhos de banhar-se nas poças.

O próximo quadro enfocará agora o núcleo protagonista: Bento e sua família:

“Bento mora a uma légua acima da cidade. É agregado do ‘seu’ Melquíades, que possui terras às margens do Salgado. Aluga os seus braços a oito cruzeiros por dia. Em casa, ele, Raimunda e dois filhos.” (Na, p. 56).

O parágrafo abre a descrição da família do agricultor Bento e de princípio, o narrador dá indícios da pobreza do protagonista: não possui propriedade, é “agregado” como tantos outros agricultores desprovidos de bens, cuja única maneira de ganhar a vida dignamente é “alugando os braços” para os donos-de-terra, como “seu” Melquíades.

Note-se um apelo sutil à condição de muitos homens do campo: o autor usa sentenças que têm um efeito subjetivo, como “aluga seus braços”, no que alugar não está ligado às relações de trabalho humano; e o tratamento de “seu”, que é colocado à frente dos nomes próprios de pessoas que, geralmente, apresentam melhores condições econômicas.

O narrador, usando tal tratamento, transporta-se para o ponto de vista de Bento, e a partir de então, a história é narrada sob essa perspectiva. À medida que a trama se desenvolve, o leitor é cada vez mais tragado para o universo da família protagonista, sendo possível captar todos os efeitos dos ambientes e das situações pela visão de Bento:

Esperava que o inverno parasse por uns dez dias. Ao contrário, a cheia aumentava, e, a continuar assim, estaria de novo na miséria, jogado aí por esse mundo de meu Deus, sem ganho certo, dormindo de baixo dos pés de pau. Era homem vivido, estava com cinquenta anos. Vira muitas secas, anos escassos de chuva, gente se arrastando em molambos pelas estradas, sob um sol de fogo, barriga vazia. Os urubus levantavam nuvens escuras no céu cinzento. E os homens caíam em cima dos bichos mortos e devoravam os restos da carniça. Perseguiam lagartos no tabuleiro seco. Mães que vendiam as filhas por uma porqueira de dinheiro, porque já estavam no fim, sem força no corpo e sem vontade na alma. Velho de respeito, dono de terra que possuía gado, pedia esmola. (Na, p. 56)

No parágrafo transcrito, há a *síntese dramática*, em que a narrativa converge para o passado do protagonista: Bento era “homem vivido”, em sua existência já havia sofrido muitos tormentos causados pela falta de trabalho, falta de moradia, falta de alimento, enfim, morando numa terra suscetível aos desígnios do clima – ou seca ou cheia – estava, junto à sua família, à mercê da própria sorte. E Bento enxergava a miséria ao seu redor, um quadro lastimável, em que todos participavam do mesmo destino, e só poucos se salvavam; aqui o autor relacionou o homem à paisagem “[...] estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso que é a própria lei da vida naquela região.” (CANDIDO, 2006b, p. 122).

Com a fome, a dignidade se perde e as regras sociais são extrapoladas: “O indivíduo com fome se atreve a tudo. Só não fez roubar, porque não houve ocasião. Mas pedir, pediu [...]” (Na, p. 56).

Em épocas de dificuldade, as relações de trabalho convergiam sempre em prol dos mais ricos, que “alugavam braços”, no sistema de “meias”, ou seja, os “meeiros” entravam com a mão-de-obra, plantando na terra dos fazendeiros que dividiam assim a colheita em partes que deveriam ser “proporcionais”, mas muitas vezes, eram injustas. O pobre sempre saía perdendo; e foi assim com Bento e sua família: um dia, cansados de tanta injustiça, resolveram partir: “Uma manhã juntou os cacarecos e largou-se para o sul do Estado. [...] Gente pobre em terra pobre é assim mesmo: sem paradeiro, furando mundo, alpercata nas estradas, o poeirão atrás, cachorro magro farejando lagartixa.” (Na, p. 57).

Nesse ponto, fecha-se a *síntese dramática* e a narrativa continua sempre sob a perspectiva de Bento que, comparando sua fuga da seca à fuga da cheia, confere a culpa da triste sina à própria terra: “[...] nunca lhe passara pela cabeça que o inverno um dia lhe viesse fazer mal, atirá-lo de novo à miséria. Terra doida!” (Na, p. 57). No seu entendimento de homem do campo via que o rico nunca sofria com seca ou cheia e, no fundo, sabia que sua miséria não era culpa só da “terra”.

Já aqui, os outros membros da família são apresentados: o filho mais velho, Sebastião, “Um caboclo forte. Completara vinte e dois anos.” (Na, p. 57); o filho mais novo Aniceto e Raimunda, a mulher. Ela, contrariando a postura da maioria das mulheres da época – não opinar nas decisões do marido – tinha voz ativa na relação; partiam sempre dela os juízos mais pertinentes: quando constatou que a família corria risco, foi ela quem falou ao marido sobre a idéia de sair da casa: “- O melhor é a gente sair logo daqui. A cidade se enche de pedinte. Arranjar um canto.” (Na, p. 57), e tinha razão, logo o rio Salgado transbordou, e a cidade abarrotou-se de flagelados que mendigavam pelas ruas alagadas. O socorro chegava a poucos privilegiados: “Os brancos abrigavam os brancos, nas casas que restavam. Os pobres dormiam ao relento [...]” (Na, p. 57).

Além da falta de moradia e alimento, Bento ainda era acometido de males físicos: “A hérnia de Bento maltratava-o.” (Na, p. 58), o que o impedia de trabalhar. O pouco ganho da família provinha do filho mais velho, que trabalhava para os *donos-de-terra*. Raimunda, desprovida de outros recursos, ensinava o filho mais novo a pedir esmola fato que, também se constituía em um trabalho, como explicava ao marido: “Qualquer trabalho pra pobre é direito. Tanto faz ele se empregar numa casa, ser moleque de cozinha, menino de recado, como pedir. Tudo dá no mesmo. A gente não pode é morrer de fome.” (Na, p. 58).

Nesse ponto da história, a família já está abrigada na estação ferroviária, como tantos outros à espera do trem para a capital. Aqui, um flagra: na calada da noite, Bento, acordado, presenciou o ato sexual, quase animalesco, entre um negro e uma cabocla; o tom da narrativa tende para o grotesco em que o homem, naquelas condições se embrutecia e passava a agir como animal: “o negro se arrastava”, “o homem escorregou” (Na, p. 58).

Já na capital, como era de se esperar, a família não teve muita sorte: Bento não arrumava trabalho devido à doença que cada vez tornava-se mais severa; Raimunda ensinava o filho mais novo a pedir esmola como único ganho.

Sebastião resolveu ir para São Paulo tentar a vida e lá começou a tomar consciência das causas trabalhistas: “O filho andava com umas idéias novas. Operários. Exploração dos patrões [...]”; Bento não entendia, e associava tais idéias ao discurso que ouvira na missa, ainda no sertão: “Sempre que o rapaz falava nessas coisas, ele se recordava do padre Sobreira, no interior. Na missa, o padre dizia que aquela era a lei de Satanaz, idéias de anti-Cristo.” (Na, p. 59). Aqui, uma possível crítica à igreja que se aproveitava da condição

miserável dos pobres e usava o sofrimento deles como uma ferramenta de manipulação: quanto mais sofrimento, mais santo se tornará.

O último quadro é a constatação da invalidez total de Bento: Raimunda então trabalhava em uma casa de família; o filho mais novo pedia esmolas e complementava a renda familiar enquanto Bento, que fora homem acostumado ao trabalho na terra, permanecia abandonado com sua hérnia.

Todos os direitos lhe foram tirados, inclusive o da companhia da mulher que passara a dormir no emprego; ao final, Bento fez uma constatação: “Trabalhara como um burro, para no fim ficar no abandono [...]” (Na, p. 59). E assim, à noite, vagava em sonhos estranhos, nos quais via a família se afogar na enchente, sendo Sebastião, o filho mais velho que fora embora para São Paulo, o único a se salvar.

Talvez, a idéia que se queira transmitir seja a da última chance, da única forma de escapar da sina infeliz por que passava e ainda passa a maioria dos sertanejos pobres: tentar a vida no sul, onde o trabalho é garantido. Contudo, somente os mais fortes podem ter chance de progresso, progresso mínimo, mas ainda assim maior que encontrariam na terra natal. Aos mais fracos cabe a conformação do estado de abandono e, dessa maneira, vão vagando pela vida, como figuras invisíveis, sem identidade.

Já no conto “Tem dono”, publicado na *Clã* número 11, em 1951, o sertanejo vem representado através da personagem Néu, agricultor pobre, que vive com sua família no sertão. A narrativa gira em torno do dilema vivido por ele, entre devolver ou não uma carteira que encontrara, contendo uma boa quantia em dinheiro, para o dono que é seu conhecido.

Assim como o conto anteriormente analisado, aqui a narrativa também é construída a partir de quadros sucessivos, que se desenvolvem progressivamente acompanhando o enredo. O conto abre com a personagem Janjão, constatando que perdera sua carteira e com a tentativa frustrada de recuperá-la. Fecha-se o primeiro quadro para que o segundo seja apresentado: Néu encontra uma carteira perdida na estrada. Logo de início, o narrador registra as reações do protagonista, que por não ser completamente apresentado ao leitor, deixa algumas impressões duvidosas quanto a seu caráter: “Relanceou a vista em volta e apanhou a carteira. Meteu-se pelo mato e, debaixo da moita, os dedos trêmulos, contou o dinheiro: 3.600!” (Td, p. 72). Em seguida, o narrador apresenta o primeiro indício da condição do protagonista: “Documentos, que não sabia ler.” (Td, p. 72). Logo mais as



reações ao identificar o dono da carteira e que aquele era seu conhecido: “- É d. Nenen de seu Janjão... A descoberta o contrariou [...] as idéias ainda estavam em tumulto.” (Td, p. 72).

A partir do momento em que achara a carteira, Nêu viu-se envolto em pensamentos tormentosos: “As idéias ainda estavam em tumulto. Não conseguiam lugar na cachola. [...] Pensou no pedaço de terra de seu Rufino, pertinho de casa. O outro tinha propósito de venda por quatro mil cruzeiros.” (Td, p. 72). Já a primeira impressão a respeito do caráter vai-se esvaindo aos poucos, à medida que alguns traços de sua personalidade são evidenciados, como acontece no diálogo em que Seu Rufino se refere a Nêu como homem disposto ao trabalho: “- Palavra, queria entregar isso [as terras a serem vendidas] a quem tem disposição.” (Td, p. 73).

No quadro seguinte, a possibilidade de ser dono de sua própria terra trazia inquietude aos pensamentos do protagonista; nesse momento, é apresentada a mulher de Nêu, Sinha Nazaré, que, ao ouvir a intenção do marido sobre a possibilidade de compra daquelas terras, teve uma atitude já esperada: “Sinha Nazaré não se alterou. A novidade exigia muito. Os olhos não viram possibilidades e continuaram presos às brasas da trempe” (Td, p. 73). A mulher sabia que o marido não tinha condições de adquirir as terras, a realidade a fazia sensata, porém, algum lampejo de esperança luziu em seus pensamentos, que a fez transmitir sua opinião: “A terra tem valimento...” (Td, p. 73), a resposta solidificava ainda mais a possibilidade daquele sonho: “Esses sonhos frouxos, perdidos no vago, agora tomavam jeito, tornavam-se sólidos.” (Td, p. 73).

Nêu esboçava a proposta de compra: sonhava já com “[...] o milho taludo, o arroz no pendão [...]” (Td, p. 73) e no trabalho que faria em uma terra da qual seria dono. Também pensava em agradar à mulher comprando para ela “[...] o pano de chita, uns coturnos de salto baixo [...]” (Td, p. 74), sem esquecer as “chinelas para o menino” e do “dólmã de mescla” (Td, p. 74) que ele próprio usaria na festa do padroeiro da cidade.

De vez em quando, entre um pensamento e outro, lembrava-se do retrato na carteira, indicando o verdadeiro dono daquele dinheiro, mas isso não o impediu que fosse à feira e em meio às mercadorias, desejasse comprar o que nunca tivera condições: “[...] talvez comprasse uma arroba de farinha, uma seis rapaduras... e um pente daqueles compridos de três dentes, com pedra de brilho, para o cabelo de Sinha Nazaré. Talvez.” (Td, p. 74).

Essas e outras compras pensou em fazer ali na feira, afinal, estava com a quantia achada na carteira de seu Janjão bem ali, no bolso. Porém, sempre que ia fazer alguma oferta, desistia. Algo o prendia à realidade, enfim, nada o impedia de usar o dinheiro achado. Mas não usava. Em meio ao dilema, quase instintivamente, deparou-se diante da casa de seu Janjão; apressou o passo para fazer meia volta, mas no caminho encontrou o próprio dono da carteira e, sem ser percebido, resolveu acompanhá-lo para ver aonde ia. Seu Janjão entrou na irradiadora, certamente para anunciar sobre a perda da quantia.

Néu, num gesto automático, entrou e devolveu todo dinheiro. Diante da surpresa de todos – não podiam conceber um ato como aquele – Néu foi recompensado com uma pequena quantia e o reconhecimento da honestidade: “- Você merecia mais, Néu. Merecia. É um sujeito às direitas [...]” (Td, p. 75). Aqui fica bem salientado o intuito do autor em mostrar as impressões dos homens que estavam no recinto: “o encaravam com pasmo”, “Um sujeito caraolho fitava-o [...] não seria capaz do sacrifício e intrigava-se [...]” (Td, p. 75). Pelas reações citadas, pode-se perceber que Néu transgredira uma regra óbvia: a maioria não devolveria o dinheiro, principalmente se estivesse nas condições do pobre agricultor.

Na volta para casa, Néu voltava também para sua realidade: “Fez a feira de praxe, sem excessos [...]” (Td, p. 75), e procurava conformar-se com o sonho perdido: “-Não era meu, e pronto! Que quer?” (Td, p. 75).

Já em casa, resolve contar todo o caso para a mulher e o filho que ficam pasmos e “murchos” com a história e, a um comentário de sinhá Nazaré sobre as terras que visavam comprar, Néu extravasou sua revolta: “- Não era meu, e pronto! Tem dono. Tudo no mundo tem dono. Magote de ladrão!” (Td, p. 76).

Néu era agricultor, trabalhava dia após dia, contudo, não possuía nada. Refletia sobre o episódio que vivera e revoltava-se com o desfecho: apesar de sua honestidade continuava na mesma situação, não podia sequer experimentar um pouco da sensação de ser possuidor de sua própria terra, pois esta já tinha dono:

O pedaço de terra de seu Rufino, a cerca de sabiá, com seis fios de arame, perdiam os seus préstimos. Agora, a cerca sugeria limites, não permitia intrusão. Aqui ninguém entra! Se tentasse, deixaria tiras de carne nas farpas. Todas as coisas tinham donos. A terra pertencia a seu Rufino, a carteira perdida, a Janjão. [...] Respeitar o que é dos outros. Ouvira isso desde menino. (Td, p. 76)

Tudo tinha dono, concluiu Néu, a ele não restava mais nada, nem mesmo os sonhos. A vida deveria seguir como tinha de ser e ele tinha de acostumar-se, pois aprendera desde cedo que deveria respeitar o que é dos outros, mesmo se aqueles não fossem merecedores do que possuíam.

As perspectivas de melhoria de vida estavam, para o agricultor, definitivamente perdidas, uma vez que chegara à conclusão de que não possuía bens, por isso deveria baixar a cabeça e conformar-se com sua condição inferior, pois “[...] o sentimento de propriedade, mais do que o simples instinto de posse, é uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas.” (CANDIDO, 2006b, p. 39).

Um conto em que a realidade do viver no sertão é flagrada em sua forma mais corriqueira é “Portas fechadas”, publicado na *Clã* número 14, em 1953. O foco narrativo está voltado desta vez para uma personagem feminina, Raimunda, e seu infortúnio de haver sido picada por uma cobra venenosa, vivendo a partir daí momentos de extrema agonia.

Diferindo dos contos anteriormente analisados, aqui o enredo se desenvolve não por um conjunto de quadros, mas por uma única seqüência narrativa na qual as ações se sucedem gradualmente. O conto abre com a apresentação da protagonista e sua descrição: “torso moreno roliço”, “cabelos longos e fortes”, “coxas grossas, de carnes bem socadas” (Pf, p. 5). Logo no início é percebida a mocidade e beleza rústica da jovem sertaneja, assim como são também observados indícios de sua condição social: “Meteu pela cabeça o vestido fino e puído [...] juntou uns panos que andara batendo, tateou o pedaço de sabão junto da pedra [...] e rumou para a barraca de palha”. (Pf, p. 5).

Apesar de toda a precariedade, Raimunda parecia satisfeita com a vida que tinha: “Raimunda amava a vida porque ainda a tirava dessas coisas simples.” (Pf, p. 5).

Na volta para casa acontece o episódio que desencadeará toda a história: pisou sem querer em uma cobra e foi picada. Pelo contexto em que está inserida a personagem, sua primeira reação – medo concreto da morte – não poderia ter sido mais ajustada: Raimunda vivia no sertão e sabia bem que ali qualquer incidente poderia ganhar imensas proporções. Imediatamente, a moça entrou em desespero “- Estou morta!” (Pf, p. 5) e tentou apegar-se com a única possibilidade de cura: “Como última tábua, lembrou-se de seu Juvêncio, que rezava em mordidura de cobra e curava bicheira [...]” (Pf, p. 5). Sabia que ali, tão distante da

cidade e do progresso, as possibilidades de socorro eram mínimas, quase inexistentes, restando apenas a crença na reza.

Ao chegar em casa, a frase não queria calar em sua boca: “- Mãe, estou morta!”, como uma constatação de que no fundo, não tinha chances de sobreviver. À medida que as personagens vão sendo apresentadas é possível detectar indícios do quão simples são e de como levam a vida em meio às dificuldades do lugarejo: a mãe, Sinhá Clementina, carregava um “rosário entre os peitos murchos”, “olhos miúdos e trabalhados pela canseira” (Pf, p. 6); o pai, Lucena, homem simples e respeitoso; o irmão mais velho, Vicente, sempre ocupado com os afazeres da casa e o irmão mais novo que era idêntico ao mais velho.

Em meio ao desespero, o pai lembrou-se de Seu Menescal, que sempre ia passar as férias na cidade e portava consigo algumas injeções, no caso de picada de cobras.

Vicente, o irmão mais velho, foi incumbido da tarefa de ir buscar o medicamento. Enquanto aguardavam, Lucena e a mulher tentavam abrandar o sofrimento da filha com as práticas que tinham acesso:

Lucena tirou a garrafa de cachaça detrás do baú [...] Encheu meia caneca com o líquido e entregou-a à filha.

- Beba de uma vez, e toda.

Pediu à mulher que soprasse bem um tição. Deixasse na brasa viva e preparasse umas peles de fumo.

- Você vai agüentar, minha filha. Mas o remédio tem que ser esse mesmo: bruto! Se agarre aí com sua mãe.

[...] Lucena soprou o tição mais uma vez e chegou a brasa ao ponto picado, com firmeza. [...] Depois o homem espalhou por cima da ferida em salmoura as peles de fumo. (Pf, p. 7)

No caminho, Vicente se confrontava com a timidez, uma das marcas típicas do homem sertanejo, sobretudo dos mais jovens: ao encontrar Seu Menescal “[...] não sabia se deveria desapiar-se ou falar ali de cima do lombo do burro, tolhido por um acanhamento rude, que o embaraçava na presença de pessoas estranhas.” (Pf, p. 8).

Nesse ponto da narrativa, o autor dá o primeiro indício da imensa dificuldade de comunicação entre o homem simples do sertão e o da cidade: há uma barreira que causa a

timidez, esta, por sua vez, é fruto da constatação inconsciente da hierarquia social, em que o humilde deve conhecer seu lugar.

Após dar o recado, o irmão de Raimunda foi informado de que não havia ninguém que tivesse injeções naquele lugar, nem mesmo o farmacêutico que alegou que não se produzia mais o soro porque “curam isso com cachaça e fumo” (Pf, p. 8). Mais um vestígio do descaso pelas causas dos pobres: a medicina popular era o bastante para suprir suas necessidades, por isso, não precisavam de auxílio profissional.

Mas havia uma esperança para Raimunda: havia o filho do Senador Veloso, o homem mais rico da região, que era médico e talvez tivesse o soro. Logo se percebe o receio de Vicente: “recebeu a sugestão com alguma reserva” (Pf, p. 8), ora, para o pobre rapaz já era um constrangimento ter de pedir um favor a Seu Menescal, que era homem acessível, acanhou-se ainda mais com o fato de ir até a casa da família mais poderosa da região, incomodando a paz da casa.

A família Veloso é apresentada com todas as características típicas daqueles que detêm o poder: desde a descrição da casa, com decoração luxuosa, até o trato da população – alguns bajuladores – com os integrantes da família:

Por todo aquele chão de sesmarias até a cidade, e mais distante ainda, o respeito comum, quase numa espécie de hábito. Ao passar um Veloso para a missa ou para apanhar o trem, num pulo à capital, o tabelião, curvado na ponta da calçada, atirava-lhe com a mão repetidamente, para mostrar intimidade, e entrava em casa feliz. O vigário apressava o passo já lerdado, para alcançá-lo. Os humildes recuavam, deixando espaço, as cabeças descobertas. (Pf, p. 9)

Logo após a descrição acima, há um comentário do narrador que explica de onde vinha o poder daquela família: “Verdade que tempo houve em que andaram [os Veloso] por baixo, quando se acabou o voto [...]” (Pf, p. 9). E mais adiante: “Mas o voto voltou e os Velosos se reconstituíram [...]” (Pf, p. 9). Ora, sabe-se que em cidade de interior, muitas famílias abastadas se inserem na política por vias não muito dignas como era o caso da família Veloso.

A narração segue com a descrição de Dona Cecília, irmã do coronel Veloso, uma “figura possivelmente incômoda” (Pf, p. 9), pois era muito fria no trato com as pessoas,

principalmente aqueles mais humildes: “Recebia os agregados sem muita concessão e evitando fraquezas [...]” (Pf, p. 10).

Por se tratar de uma família muito poderosa da qual faziam parte pessoas como Dona Cecília é que o constrangimento de Vicente e do irmão se tornava ainda maior: certamente se batessem à porta dos Veloso gerariam um grande incômodo. Àquela altura, a noite já caíra e à medida que o tempo passava o receio dos rapazes em perturbar o sono daquela gente tão importante aumentava:

- E se a casa tiver fechada, a gente bate?
- E não é nisso que eu venho imaginando.
- A velha se zanga.
- Se zanga... (Pf, p. 10)

E mais adiante, o narrador se inserindo nos pensamentos dos rapazes, faz uma reflexão: “Seria mesmo a velha, ou a vaga consciência de limites, dentro daqueles domínios e frente aos Velosos? A casa-grande, um marco. D. Cecília, um símbolo [...]” (Pf, p. 10). Um marco que não poderia ser transposto por qualquer um, principalmente por pobres coitados como os irmãos de Raimunda. O símbolo representado por D. Cecília é o da austeridade representando que pessoas como ela são quase inacessíveis, estão em outro nível e por isso não devem ser incomodadas.

Os parágrafos seguintes retratam a pequena batalha que os rapazes deveriam travar contra a timidez e o acanhamento: diante da porta já fechada da casa-grande, a vida da irmã dependia somente de um gesto tão simplório que consistia em bater à porta; contudo, tal gesto se tornou um grande obstáculo para os irmãos de Raimunda:

Vicente esqueceu os olhos numa coluna. Movimentaram-se sob o terraço pisando de leve. De quando em quando, os olhos dos dois se cruzavam, meio encabulados, como se se recriminassem. Houve momento em que Vicente parou em frente à porta e firmou o nó dos dedos para as pancadas. Ficou indeciso. Era como se, de repente, surgisse em cada banda de porta e janela a figura seca de d. Cecília, cheia de nervuras, os olhos parados e inquiridores. (Pf, p. 11)

Por fim, decidiram por esperar, uma vez que não teriam coragem de incomodar Dona Cecília e os demais da casa-grande já tão tarde da noite; o constrangimento seria indescritível. Ao amanhecer, os irmãos foram descobertos pelos donos da casa e, depois de contarem o motivo que os tinha levado até lá, foi Dona Cecília que fez o comentário desaprovador: “Gente rude danada...” (Pf, p. 12), mesmo assim, entregou o medicamento aos irmãos.

De volta para casa, os rapazes encontram a irmã já morta. O pai, após ouvir todo o relato da noite, compreendeu de imediato o motivo da demora dos filhos, afinal, eles tiveram que ir até a casa dos Veloso, como poderiam bater à porta já tão tarde? Fizeram o que tinha de ser feito.

Ao final, conformaram-se todos, atribuindo a fatalidade aos desígnios divinos: “Deus quis” (Pf, p. 13). Raimunda, jovem moça, foi mais uma de tantas outras e outros que, vivendo em meio à falta de recursos, teve de passar pela agonia, esperando somente um “milagre” divino, que não aconteceu.

Nesse conto, o distanciamento social é tão visível que forma uma espécie de barreira entre o pobre e o rico, este situado em um patamar muito alto, aquele, devendo acostumar-se a olhar sempre por baixo, não se atrevendo sequer a qualquer gesto que venha a perturbar a paz do outro. São conformados porque a natureza assim quis, Deus assim quis, e com esse pensamento, vão acostumando-se a viver sempre por baixo, conformados com o destino que lhes cabe: “Cada um desses desgraçados, na atrofia da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo à sua visão [...]” (CANDIDO, 2006b, p. 122).

Nos três contos analisados, é visível a preocupação do autor em retratar o homem sertanejo em situações que fazem parte de seu cotidiano. O sertão e seu povo são apresentados realisticamente, com personagens típicas; algumas dessas personagens têm maior ocorrência, ganhando mais destaque nos contos: é notável perceber a incidência de tipos como o agricultor pobre, geralmente retratado na situação de agregado; dos *donos-de-terra*, que podem ser muito poderosos ou apenas pequenos proprietários, contudo, encontram-se num patamar acima dos agregados. Também há a figura dos bajuladores – indivíduos que vivem circundando os mais poderosos, a fim de tirarem algum proveito de sua riqueza ou influência.

### 3.2.1.1. Agregados

Agregado, é entendido aqui como “[...] aquele que vive em fazenda ou engenho alheio, cultivando certa porção de terra e prestando serviço ao proprietário alguns dias por semana, mediante remuneração [...]”<sup>29</sup>. É representante do agregado a personagem Bento, do conto “Náufragos”, quando fica explícita sua situação de “agregado de ‘seu’ Melquíades” (Na, p. 56), assim como também pode ser entendido como agregado Néu, protagonista de “Tem dono”, uma vez que é citado no texto o seu desejo de possuir sua própria terra. Quanto à Lucena, pai da personagem Raimunda, de “Portas fechadas”, não há informações se estaria na condição de agregado ou não; o que se pode concluir pela leitura do conto é que a família vive em condições bastante precárias: a casa da família é descrita como “barraca de palha” (Pf, p. 5); não havendo camas de dormir, mas sim “tipóias” (Pf, p. 7), a sala da casa era de “taipa”(Pf, p. 7); enfim, todos esses elementos indicando a condição de pobreza da família, que, apesar de tudo, não demonstrava nenhum descontentamento com a vida que levava.

Nos contos ocorre a constatação: uma vez que o pai da família está na condição de agregado, todo o resto dos integrantes também é visto como tal: geralmente, mulher e filhos, quando podem, também prestam serviços para os *donos-de-terras*. Em “Náufragos”, “Raimunda e os filhos ajudavam” (Na, p. 56), Bento e o filho Sebastião “procuravam serviço” (Na, p. 57), etc.

Sobre o descontentamento com a própria sorte, há entre os três contos um tipo de gradação, ou seja, pode-se notar que o descontentamento é maior entre o núcleo principal de “Náufragos”; vai ficando mais ameno, porém ainda é percebido em “Tem dono”, chegando ao ponto de não existir em “Portas fechadas”.

No primeiro conto, Bento e sua família são acometidos pelos mais terríveis infortúnios: devido aos destemperos do clima, partem em retirada para outras terras e assim, vão perambulando como miseráveis, de lugar em lugar. Contudo, antes da retirada, alguns sentimentos de descontentamento são manifestados pelas personagens; Bento, em várias passagens, mostrava-se descontente com sua situação e devido a tal descontentamento, buscava as alternativas que lhe restavam: “Escapou como pôde. O indivíduo com fome se

---

<sup>29</sup> FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurelio versão 5.0 edição revista e atualizada: Dicionário eletrônico*. Curitiba: Positivo, 2006, Cd-rom, Microsoft Windows 98, 2000 ou XP com internet explorer.



atreve a tudo. Só não fez roubar, porque não houve ocasião. Mas pedir, pediu.” (Na, p. 56). Quando não mais havia alternativas de sobrevivência, a família partia; a retirada como última escapatória: “[...] largou-se para o sul do Estado.” (Na, p. 56), e sempre que o clima castigava, voltavam a partir “- O melhor é a gente sair logo daqui.” (Na, p. 57); “Embarcavam para Fortaleza. Tentar nova vida.” (Na, p. 59); “Sebastião estava com o projeto de embarcar para São Paulo [...] meteu-se na terceira classe de um navio e partiu.” (Na, p. 59).

Assim, quando a situação de miséria tomava conta do contexto em que estavam inseridos os personagens, a condição social de agregado regredia para a de retirante, que por sua vez retrocedia para marginalizado, excluído. É o caso da família protagonista de “Náufragos”: Bento “passava semanas vagabundando” (Na, p. 59); “Raimunda empregara-se numa cozinha. Dormia na casa da patroa.” (Na, p. 59); “Aniceto pedia esmolas e sustentava a casa” (Na, p. 59).

No conto “Tem dono”, o descontentamento com a situação social existe, porém, não chega ao extremo, uma vez que as personagens não são submetidas a condições extremas de miséria, como ocorre no conto anterior.

O protagonista Néu e sua família vivem em circunstâncias de pobreza, contudo, não são miseráveis: a parede da casa era de “taipa”, indício de que era casa humilde, ainda assim, pareciam acostumados. Néu não possuía terras, mas ganhava o suficiente para o sustento da mulher e do filho: “Fez a feira de praxe, sem excesso: cinco litros de farinha, três rapaduras e a garrafa de gás.” (Td, p. 75), “[...] sinhá Nazaré entregou-lhe a panela com o resto de feijão” (Td, p. 75). Como se pode notar, a pobreza não chega, para a família de Néu, ao ponto extremo.

Ainda que a vida não fosse tão precária, Néu apresentava alguns sinais de descontentamento, visando subir um degrau da hierarquia social; para isso, tinha intenções de comprar as terras vizinhas à sua casa, passando de agregado a *dono-de-terra*, como citou Darcy Ribeiro, a respeito do trabalhador rural:

O trabalhador rural, integrado no sistema econômico como parceiro em terra alheia – que ele vivifica com seu trabalho através de gerações, cumprindo tarefas completas, da sementeira à colheita – aspira fundamentalmente, a possuir aquela terra, fazendo-se sitiante e proprietário. (RIBEIRO, 2006, p. 260)

No conto, tal intenção é representada quando o protagonista se depara com a possibilidade concreta de compra da terra: “Pensou no pedaço de terra de seu Rufino, pertinho de casa. O outro tinha propósito de venda.” (Td, p. 72), e como dono de sua terra, poderia usufruir mais alguns regalos: “ele teria o seu dólmã de mescla” (Td, p. 74); “talvez comprasse uma arroba de farinha, umas seis rapaduras [...] vendiam um burro. [...] Uma compra daquela já seria uma ajuda” (Td, p. 74).

Diante da possibilidade de melhora de vida, quando encontrou uma boa quantia em dinheiro, Nêu viu os sonhos bem mais próximos. Todavia, sua índole era de “sujeito às direitas” (Td, p. 75) que falava mais alto do que as antigas aspirações: devia “respeitar o que é dos outros” (Td, p. 76).

Foi justamente no momento que se viu sem o dinheiro, que ocorreu a revolta do protagonista, revolta contida, mas com traços de reflexão: “[...] magote de ladrão... Quem? Quais? Não compreendia bem o insulto. Vinha de mistura com todos aqueles tipos que conhecia e com seus direitos de posse.” (Td, p. 76).

Nêu não era um miserável, mas sabia que sua condição de agregado não mudaria, pois tudo “tinha dono”. A revolta não o levaria a retirar-se para outras terras, pois sua condição era suportável, restando para ele e a família a conformação daquela vida humilde.

No terceiro conto analisado, “Portas fechadas”, o núcleo protagonista é uma família humilde, mas não se tem indicação precisa de sua condição; não se pode saber se os pais de Raimunda eram agregados ou donos das terras onde moravam; o que se sabe é que eram humildes, porém, não há nenhum indicativo de inconformismo com sua classe social. Em geral, a família parecia viver bem, dentro das possibilidades que lhe eram impostas: “Raimunda amava a vida” (Pf, p. 5).

Diante da morte precoce da filha, os familiares pareceram conformados, e não esboçaram nenhum pensamento de revolta ou indignação, mesmo o pai, que deveria tomar uma atitude mais drástica com os filhos, no momento em que se espera severidade, surpreendeu: “Bastou aquela menção para justificar demoras e aliviar fracassos. O filho fizera o que ele próprio não esperava.” (Pf, p. 13); e mais adiante, apegado a um motivo que consolasse sua consciência: “Deus quis” (Pf, p. 13), para ele, era suficiente pois não havia como contestar os desígnios divinos, condizendo com a afirmação de que as classe oprimidas “[...] geralmente são resignadas com seu destino, apesar da miserabilidade em que vivem, e

por sua capacidade de organizar-se e enfrentar os donos do poder [...]” (RIBEIRO, 2006, p. 192).

Somente uma pessoa da família parecia não se conformar, a mãe de Raimunda, Sinha Clementina. Há um pequeno lampejo de inconformismo no ato da mãe quando a explicação da fatalidade foi atribuída a Deus: “Sinha Clementina não o ouviu [...]” (Pf, p. 13); e são os seus pensamentos que são postos à tona pela voz do narrador: “Impossível acreditar naquela ausência [...]”(Pf, p. 13). Mas, devido à sua condição de mulher, seu inconformismo era calado e talvez guardasse esses sentimentos somente para si. A tendência era que tomasse a postura dos outros, ou seja, se adaptasse.

### 3.2.1.2. *Donos-de-terra*

Outra figura que faz parte do cenário árido dos três contos analisados anteriormente é a do *dono-de-terra* que aqui é geralmente representado por fazendeiros poderosos, latifundiários e também pelos que possuem propriedades pouco extensas.

Situando-se na linha oposta à do agregado, o *dono-de-terra* representa, nas narrativas, a figura do patrão que oferecia trabalho e moradia temporários ao agricultor. De modo geral, o sistema de trabalho era o de “meia”, ou seja, os “meeiros” entravam no “acordo” “[...] recebendo uma quadra de terra para cultivar o alimento que comeriam e outras para produzir colheitas [...] de que deveriam entregar metade ao proprietário [...]” (RIBEIRO, 2006, p. 312); os trabalhadores também se responsabilizariam pela compra de suas próprias ferramentas: “Os donos cediam apenas a terra. O pobre é que comprava os ferros.” (Na, p. 56).

Constantemente os patrões são caracterizados por certo tipo de conduta, que variava de acordo com o caráter – que estava diretamente ligado à posição social – atribuído à personagem, ou seja, quanto mais alta a posição ocupada pelo patrão na hierarquia social, maior as chances de apresentar um caráter desumano em relação ao agregado:

A suscetibilidade patronal a qualquer gesto que possa ser tido como longinquamente desrespeitoso por parte de um empregado contrasta claramente com o tratamento boçal com que trata este. (RIBEIRO, 2006, p. 197)

No conto “Náufragos”, há exemplo da posição social ocupada pelo patrão: “No Jaguaribe, seu lugar de nascimento, trabalhara como “meeiro” do coronel Juvêncio [...]” (Na, p. 56); trata-se de um coronel, título atribuído ao dono de muitas terras, exercendo seu poder tanto na economia quanto na política da sua cidade ou região. Mais adiante, pode-se acompanhar a relação de trabalho entre patrão e agregado, no caso, o protagonista Bento:

Já apanhara a “meia” do coronel e entregara no armazém. Ia colher a parte que lhe tocava, quando houve rixa, foram com fuxico. O coronel zangou-se e um dia os seus roçados (de Bento) amanheceram por terra, a criação dentro esculhambando tudo. (Na, p. 56)

A partir do tipo de relação existente entre patrão (*dono-de-terra*) e empregado (agregado) e da posição social ocupada pelo primeiro, algumas inferências podem ser feitas: o patrão encontra-se no topo da hierarquia social do contexto, é um coronel, dono de muitas terras, portanto muito poderoso; tal poder o faz extrapolar as leis sociais, humilhando e prejudicando os humildes, logo está indicado o caráter desumano da personagem.

Tal tratamento desumano leva o empregado a tomar atitudes desprovidas de dignidade, dignidade esta que já não faz parte de seu modo de vida e que o leva a aceitar passivamente, na maioria das vezes, esse tipo de relação:

É preciso viver num engenho, numa fazenda, num seringal, para sentir a profundidade da distância com que um patrão ou seu capataz trata os serviçais, no seu descaso pelo destino destes, como pessoas, sua insciência de que possam ter aspirações, seu desconhecimento de que estejam, eles também, investidos de uma dignidade humana. (RIBEIRO, 2006, p. 197)

Outro tipo de patrão que aparece no conto é o interesseiro; sua caracterização difere um pouco da anterior por estar situado numa posição abaixo da do coronel. Este patrão também possui latifúndios, porém é menos poderoso: “Foi servir no carnaubal do Dr. Sabino [...] Léguas e léguas de carnaúbas [...]” (Na, p. 56), adiante, a exploração do trabalho: “Na época

do ‘corte’, só ele [Bento] ‘cozia’ por mês quinze arrobas de cera, que o doutor vendia na capital por oito mil cruzeiros. A ele Bento tocavam trezentos e quarenta cruzeiros [...]” (Na, p. 56).

Mais abaixo na escala de poder e prestígio social está o tipo mais comum de patrão: o que tem força somente dentro de suas propriedades, que são bem menores que as dos coronéis e dos doutores. É o caso de “seu Melquíades”, de quem Bento era agregado antes de partir para a capital: “É agregado de ‘seu’ Melquíades, que possui terras às margens do Salgado. Aluga os seus braços a oito cruzeiros por dia.” (Na, p. 56). Nesse caso, as relações de trabalho mudam, uma vez que o sistema não é o de “meia”, mas sim de certo tipo de prestação de serviço. Visto que há mais proximidade entre este tipo de patrão e o agregado, o caráter do primeiro é um pouco mais humanizado, uma vez que a relação entre ambos é direta. Exemplo disso está retratado no momento em que o protagonista Bento, em momento de desespero, procura o patrão em busca de empréstimo: “Bento procurou ‘seu’ Melquíades. O homem não pôde fazer nada. [...] Ainda assim, teve pena e lhe deu dez cruzeiros” (Na, p. 57); ao descrever o sentimento do patrão, que teve pena do agregado, o autor suaviza o caráter da personagem, contudo, isso ocorre pelo simples fato de que nesse contexto, o patrão estava mais próximo ao agregado devido à situação de miséria que abrangia toda a população, só isentando-se aqueles mais ricos, que não era o caso de seu Melquíades.

Nos contos “Tem dono” e “Portas fechadas” também aparecem figuras que caracterizam *donos-de-terra*, porém, as relações de poder são trazidas de formas diferentes: Seu Rufino de “Tem dono”, é possuidor de um pequeno pedaço de terra e sua condição social é bem próxima àquela do agregado; ainda nesse conto, há referência à figura de certo coronel Nepomuceno: “A Várzea Redonda, com açude e bolandeira, estava em nome do cel. Nepomuceno [...]” (Td, p. 76). Em “Portas fechadas”, há somente uma referência às relações entre patrão e agregado, na passagem que descreve Dona Cecília: “Recebia os agregados sem muita concessão e evitando fraquezas [...]” (Pf, p. 10). No caso desse conto, o patrão aparece não como uma figura singular, mas sim, representado por toda uma família: “Vinham do Império, os Velosos [...]” (Pf, p. 9), a qual era detentora de poder tamanho que a colocava no topo principal da hierarquia social, de onde comandavam a vida política da região perfazendo um exemplo concreto do tipo de organização sociopolítica baseado no patriarcalismo herdado dos séculos passados.

Assim, os retratos áridos do cotidiano sertanejo são apresentados por Moreira Campos em suas mais diversas formas, desde a vida corriqueira do agricultor, até a extrema situação de miséria do retirante, tendo como foco principal, a figura do sertanejo, submetido a um sistema injusto no qual se privilegiam aqueles que têm mais poder, sistema esse que mantém o pobre sempre na condição de “esmagado”, como conclui Antonio Candido, a respeito das personagens de *Vidas secas*:

Entre a seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza, do berço à sepultura, a modo de retorno perpétuo. Como animais atrelados ao moinho, [...] voltará sempre sobre os passos, sufocado pelo meio. Daí sua psicologia rudimentar de forçado. (CANDIDO, 2006b, p. 67)

### 3.2.2. Retratos Urbanos

O universo urbano também foi tema constante na narrativa moreiriana, o cotidiano da vida na capital é flagrado através dos episódios em que o homem moderno, cidadão imerso na rotina do “tempo é dinheiro”, é protagonista.

A cidade é retratada através dos espaços apresentados nos textos: o ambiente de trabalho, que pode ser um escritório, um gabinete, etc.; as ruas e todo seu movimento – comércio, pedestres, tráfego – assim como sua constituição física: prédios, praças, casas.

Um dos cenários mais comuns nos contos de temática urbana é o da casa, que é representação da família citadina. Lugar onde acontecem os dramas e alegrias; é na privacidade da casa que as personagens se despem das “máscaras” e se mostram no seu modo mais íntimo. É através da casa que se pode inferir sobre a posição social da família: há casas ornadas luxuosamente, onde habitam pessoas ricas; há casas bem simples, indicando um ambiente de humildade e há, sobretudo, casas comuns que pertencem a indivíduos da classe média.

A classe média, por sua vez, é o foco de vários contos de Moreira Campos publicados na revista *Clã*: “Suor e lágrimas” (1948), “Lama e folhas” (1949 e 1982), “Por cima dos muros” (1957), “Os doze parafusos” (1970), “Nudez” (1980), “Os meninos” (1980) e “O cachorro” (1981). Em todos eles, situações cotidianas de personagens da classe média são

representadas através das figuras dos empregados e empregadas, das donas-de-casa, dos estudantes, dos empresários e do funcionário público.

O funcionário público, aliás, é um dos tipos preferidos do elenco moreiriano: é representado, geralmente, por homens que têm um bom grau de instrução – seja este adquirido através da educação acadêmica ou através da experiência profissional – que ocupam postos variados nas instituições, podendo ser chefes ou subalternos. Há casos em que a mulher é que trabalha como funcionária, contudo, ocupando cargos de pouca remuneração.

É em torno dos ambientes familiar e profissional do homem da classe média que os enredos são construídos; então aparecem outras figuras como a esposa, os filhos, os colegas de trabalho, os empregados domésticos, os vizinhos. Cada uma dessas personagens é apresentada de forma muito sucinta, pois o autor as coloca em lugares adjacentes, quase imperceptíveis ao foco principal, contudo, são elas que trazem à narrativa uma veracidade que se aproxima do documentário.

Dos contos de temática urbana, um dos primeiros a aparecerem na revista *Clã* foi “Suor e lágrimas”, em 1948.

Seguindo o esquema dos “quadros”, o conto é mais que a narração de um fato ocorrido com certas personagens, mas é também o retrato de uma época específica da história brasileira.

Trata-se do drama que sofre uma jovem mãe de família, Zuíla, quando toma conhecimento da prisão de seu marido, Antônio, devido à adesão de idéias divergentes ao regime ditatorial, era um simpatizante da ideologia comunista.

Já pelo início da narrativa, pode-se deduzir a condição social dos protagonistas: “A empregada deteve a criança [...]” (SL, p. 44), ora, pela presença da empregada, vê-se logo que a família não pertencia a uma classe social desprovida e mais adiante, é apresentada a personagem principal: “Zuíla esfregou os pés na soleira da porta. E ia reclamar o cansaço da repartição, a viagem de ônibus, feita em pé aos solavancos, como pingente.” (SL, p. 44). Aqui, há mais alguns indícios da condição da personagem: trabalhava fora, em uma repartição, contudo, não parecia exercer um cargo elevado, visto que usava o ônibus como meio de transporte.

Continuando a narrativa, Zuíla recebe a notícia da prisão do marido, entrando em desespero. É nesse momento que o leitor toma conhecimento da causa: talvez o marido tenha sido preso por pregar contra a ditadura: “Sabia que o inspetor da polícia o prendera ao sair do escritório. Ele e outros vários rapazes [...] A polícia anda no faro. O sujeito hoje reclamou, é comunista.” (SI, p. 44-45).

No quadro seguinte, outra amostra da condição social da família: “O magro jantar de pão e café era agora engolido em bocados amargos [...]” (SI, p. 45) em que a palavra “magro” remete à idéia de escasso, pouco.

Zuíla, frente ao desespero, fez o que primeiro lhe veio à mente, e falando com a empregada, resolveu esconder as possíveis “provas”: “- Sabina, e aqueles livros? Papéis, uma porção de jornais... É bom esconder tudo [...]” (SI, p. 45). Mesmo sem ter a certeza de que o marido aderiria às idéias que combatiam a ditadura, a mulher resolveu se livrar de qualquer suspeita, embora nem soubesse o teor do material com o qual estava lidando:

Custaria a Zuíla fazer uma seleção. Entendia da cozinha, da arrumação de casa, da coqueluche do filho e, vagamente, de normas burocráticas. Mas a política e temas irmãos marcavam-lhe limitações, tiravam-lhe bocejos. Assim, foi metendo no caixote, numa aproximação difícil, Marx e Maritain, Lenine e as Encíclicas. (SI, p. 45)

Nesse ponto, alguns traços das características das personagens são trazidos à tona, como por exemplo, o nível intelectual do marido e a pouca instrução da mulher, que apesar de trabalhar fora – índice de modernidade e da necessidade (tudo indica ser uma família classe média baixa) – não tinha interesse por temas que não fossem exclusivamente domésticos.

Na seqüência da narrativa o autor apresenta um retrato do momento político em que vivia o país através dos pensamentos da protagonista:

Antônio empurrado num cárcere, entre malfeitores [...] E falavam em torturas [...] Sabia de um rapaz que morrera pisado pelos “tiras” [...] Maltratos. Rosto sangrando. Gritos lancinantes que vinham de outros cubículos. Baque de corpos. Lâmpada forte de quinhentas velas em cima da cabeça do indivíduo, para descobrir tramas, trair, dar roteiros. A resistência da vítima. E o sadismo dos algozes se desdobrando em requintes. (SI, p. 46-47)



Também há indícios do preconceito racial que inconscientemente também habitava entre as famílias da classe média: Zuíla, imaginando que o marido estava sendo torturado, via um negro na figura do torturador: “[...] não sabia porque se lhe apresentava sempre como executante dessas torturas a figura agigantada de um negro policial [...]” (S1, p. 47).

Só pelo fato de ser negro, o policial ganhava contornos de agressor, de homem ruim e criminoso. Esse fato se explica pelo próprio racismo incrustado na sociedade brasileira:

O fato de ser negro ou mulato, entretanto, custa também um preço adicional, porque, à crueza do trato desigualitário que suportam todos os pobres, se acrescentam formas sutis ou desabridas de hostilidade. (RIBEIRO, 2006, p. 216)

O quadro que segue no conto narra a primeira ida de Zuíla à polícia, na intenção de falar com o chefe e pedir pela liberação do marido, mas a tentativa foi em vão, “[...] ligações com grupos revolucionários [...]” (S1, p. 47) comprometiam o marido. Ao final, a mulher ainda percebeu o olhar malicioso do chefe de polícia: “[...] os seus olhos percorreram-lhe, lentos, a mocidade do corpo, como se quisessem desnudá-la [...]” (S1, p. 47).

Ao descrever a reação dos colegas de trabalho de Zuíla, a respeito do caso de seu marido, o autor faz um retrato sutil da figura dos funcionários de repartição e do receio que sentiam de envolver-se com casos que poderiam prejudicar-lhes: “[...] colegas pusilânimes, covardes. Alguns a evitavam. [...] Não queriam comprometer-se. Enfim, funcionários...” (S1, p. 47); e mais a frente, quando a mulher procurou a ajuda de um político influente, também há o retrato da covardia e da falta de interesse do homem: “Como político, não devo me expor [...]” (S1, p. 48). Ao final, como última tentativa, voltou ao chefe de polícia e foi surpreendida com uma insinuação repugnante, mostrando que o incômodo causado pelos olhares maliciosos tinha bastante fundamento: “Eu sou magnânimo, quando há concessões, é claro.” (S1, p. 48).

Com o passar dos dias e sem notícias do marido, Zuíla entrou em desespero; resolveu ir à Central de Polícia, desta vez, já esperando uma proposta mais ousada do delegado, todavia, estava disposta a ver o marido naquele dia. Para sua surpresa, ao atravessar a praça, deu de encontro com o marido, que acabara de ser solto.

Na seqüência de contos com retratos urbanos, aparece “Lama e folhas”, publicado pela primeira vez em 1949, na revista *Clã* número 7 e em 1982, quando tem sua segunda publicação na *Clã* número 28. A trama gira em torno da história de um homem – João Sampaio – o qual começa a narrativa descrevendo o nascimento de seu filho caçula: o Dudu, primeiro e tão esperado filho homem: “[...] rebentava-me de contentamento. Enfim, sou casado há oito anos engendrei seguidamente cinco meninas e é este o primeiro macho!” (Lf, p. 89).

Pode-se perceber que no início do conto, a narrativa ocorre no tempo presente, mas após a cena do nascimento do filho, o narrador-personagem passa a usar o tempo passado para contar sua história. A partir desse ponto o narrador usa o recurso do *flash-back* ou *síntese dramática* até o final.

Aos poucos, o leitor vai tomando conhecimento da figura do narrador-personagem: no início do conto dá a idéia de ser um pai de família como qualquer outro, provido de responsabilidades e amoroso com os filhos; à medida que a história se desenvolve e seu passado começa a ser narrado, a figura inicial vai cedendo lugar para o verdadeiro protagonista, de caráter duvidoso, portador de um machismo velado e um preconceito indiscreto.

Em algumas passagens, o autor dá indícios da personalidade da personagem: “Sou meio áspero” (Lf, p. 89); “eu não nascera para acumular ciência” (Lf, p. 91); “Um cretino! De ciência, retalhos” (Lf, p. 91).

É perceptível a maestria com que Moreira Campos trabalhou a ironia inserida nas falas do narrador: “Venci: fui de escriturário ao cargo mais vantajoso: o Caixa. Aí, com seis meses, dei um desfalque [...]” (Lf, p. 92).

A relação familiar também é retratada: “A velha [sogra] possui arestas. Em outros tempos, entre nós houve atritos.” (Lf, p. 90); “Em casa sou um oráculo e meus conceitos têm a força de um texto constitucional. [...] Meu sogro acha-me penetrante.” (Lf, p. 92).

Todavia, é a relação com o filho caçula a mais descrita pelo narrador: “Somos inseparáveis. Nos meus dias de folga, para onde vou o pedaço de gente me acompanha, imitando-me os gestos e atitudes. [...] Dudu preenche-me.” (Lf, p. 92); a preferência pelo filho reflete também no comportamento das outras filhas: “São assim (as filhas): vêm a mim de tabela, por intermédio do outro (o filho). Sabem que o irmão tem prestígio.” (Lf, p. 93).

O pai tinha plena consciência de sua preferência pelo filho e, somente em algumas ocasiões, refletia sobre isso, porém, logo procurava justificativas plausíveis, como no momento em que comprou um presente caro para o filho e “lembrancinhas” para as outras

filhas: “[...] o menino é um só e elas, ao todo, são cinco. O raciocínio me acalmava a consciência [...]” (Lf, p. 93).

Também há indicadores da condição financeira da família: já se sabe da trajetória não muito digna do narrador no que tange à área profissional: a partir de um ato corrupto ele encontra estabilidade financeira, abrindo um negócio e aumentando o padrão de vida da família: “[...] salvei ainda uns trinta mil cruzeiros com que me estabeleci. Ninguém poderá censurar-me: quase todas as fortunas têm, mais ou menos, essa origem.” (Lf, p. 92).

A família pertence à classe média alta, pois há gastos com artigos luxuosos: “Penso em dar-lhe [à esposa] uns brincos de brilhantes [...]” (Lf, p. 90); “[...] presente caro, que contente o Dudu.” (Lf, p. 93). Também há aquisição de bens imóveis: “Comprei um sítio, perto, num pé de serra.” (Lf, p. 94). Tais referências levam à conclusão de que a família goza de boas condições, logo podem ser considerados membros da elite social.

O ápice da narrativa ocorre com a morte do filho Dudu, afogado em uma velha piscina cheia de lama e folhas. Morreram também as esperanças do pai, que, sem o filho predileto, não encontrava mais sentido em viver: “Deixem-me só. Tragam-me café, e eu fumarei mais um cigarro. Venderei este pedaço de terra, fecharei minha casa de negócio. Já não saberia trilhar os mesmos caminhos, repousar nos mesmos recantos.” (Lf, p. 95)

“Lama e folhas” é um dos contos mais bem construídos de nossa literatura, e está entre os melhores contos do Brasil, como cita Herman Lima, comentando ser o conto “[...] uma obra-prima do conto universal desta hora [...]”<sup>30</sup>. A narrativa, apesar de ainda não apresentar tanta concisão, estabelece um pacto com o leitor, pois este é levado a construir sua personagem a cada linha, a cada “pista” que o autor oferece. Uma vez construída, a história traz consigo toda a mensagem pretendida: as tragédias pessoais, o mundinho particular em que todos nós às vezes nos refugiamos.

“Por cima dos muros”, publicado na *Clã* número 16 em 1957, é também um conto que representa muito bem a vida de uma família de classe média, que mora numa cidade grande. Retrata o cotidiano de Dona Diva e Dr. Elói, casal maduro que vive bem, porém, não têm filhos.

O conto mostra o modo de vida num bairro tranquilo da capital: a interação entre vizinhos separados apenas por muros baixos e as amizades que se formam com a convivência do dia-a-dia.

---

<sup>30</sup> LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio [org.]. *A literatura no Brasil*. 3ª. ed. vol. VI. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1971, p. 52.

A descrição da casa, assim como a dos próprios donos, acontece bem no início da narrativa, onde também é descrita a forma como convivem com a vizinhança: uma casa razoavelmente grande, “[...] de esquina, espaçosa, mas construída no inverso por causa do sol [...]” (Pcm, p. 77); os muros dos fundos dividiam o quintal da casa com os quintais vizinhos: daí, sempre se ouvia o que se passava nas outras casas: “[...] por cima dos muros vinha tudo [...]” (Pcm, p. 77).

Dr. Elói e D. Diva formam um casal cuja tranqüilidade é expressa a cada diálogo, em cada detalhe; ele, juiz, de “[...] passo lento pela calçada, pasta debaixo do braço, óculos e atenção aferrada ao jornal [...]” (Pcm, p. 77), ela, “[...] toda no seu ar manso, fina de corpo e de dedos, muito alva, o olhar uma ternura, a voz sem excessos [...] era a bondade em pessoa.” (Pcm, p. 77).

Além do casal, são apresentados outros moradores da casa: Inácio, o “moleque” que trabalhava para a família; a empregada Quitéria e o cão de estimação “Veludo”, que “[...] à falta de filhos, preenchia momentos [...]” (Pcm, p. 78).

A falta de filhos era a grande mágoa da esposa, que se apegava facilmente a qualquer criança “[...] tentaram criar um sobrinho, que não lhes deu muitas dores porque morreu nos cueiros.” (Pcm, p. 78).

A vida do casal transcorria como de costume: a interação com os vizinhos e as coisas que ouviam por cima dos muros pareciam fazer parte daquela rotina tranqüila; até que certo dia, mudou-se para a casa vizinha uma família que devia ter pelo menos três membros, segundo constatou D. Diva: “O homem parecia moço e forte, [...]. A empregada já na cozinha. Não, nenhuma parenta, naturalmente. [...] Deslizava também a dona da casa, pelo visto. Franzina, cabelo aparado.” (Pcm, p. 81). Também havia uma criança, Eduardinho, “a voz simpática” (Pcm, p. 81), que logo conquistou D. Diva.

Não tardou muito para que as famílias vizinhas se aproximassem; D. Diva sentia muito prazer com a presença do menino, que passou a freqüentar a casa constantemente, porque a mãe, Diana, costumava usar a máquina de costura de D. Diva para fazer algumas peças.

Assim, o menino, aos poucos, foi se tornando o centro das atenções da esposa do Dr. Elói: “Eduardinho, por assim dizer, quase criança de casa. Vinha para ali, às vezes, sozinho, sem que ninguém o mandasse.” (Pcm, p. 84); e também, como não haveria de ser diferente, cada vez mais a mulher se apegava ao filho da vizinha, contudo, ciente de que não poderia

exagerar: “Assim pela tarde, a própria D. Diva ia buscar Eduardo em casa. Nesses momentos, temia ainda que surgisse certa reserva por parte de Diana: a idéia de que ela se quisesse assenhorar do filho. Enfim, era mulher tímida e de princípios.” (Pcm, p. 85).

Mas, aos poucos, o menino foi se afastando da casa do Dr. Elói; passou a freqüentar as outras casas vizinhas, o que causava certa reação de ciúmes em D. Diva. Esta tentava buscar explicações para o desinteresse da criança, atribuindo o fato à incompetência do moleque Inácio, que não sabia inventar brincadeiras novas. Também apontava um possível ato interesseiro da mãe do menino, que usava o carinho de D. Diva para usufruir da máquina de costura: “É raro também, já agora, que Diana aparecesse para uma costura [...] D. Diva, sem agravar queixas, dizia para o marido que a outra seria meio interesseira.” (Pcm, p. 86).

O tempo foi passando e, numa tarde, a família de Eduardinho se despediu dos vizinhos: estavam de mudança, o pai, que era militar havia sido transferido. Mais uma vez, D. Diva ficara sem a presença de uma criança em sua casa, a vida voltaria ao normal, com os vizinhos que chegariam e as mesmas conversas ouvidas por cima dos muros.

O próximo conto que segue a temática urbana é “Os doze parafusos”, de 1970, publicado na *Clã*, número 25.

Trata-se de um conto breve, que retrata um único momento – o desparafusar de uma grade de segurança – que vai se desenvolvendo gradativamente, com o narrador fornecendo paulatinamente as “pistas” para o desfecho da cena: o salto para morte dado pela protagonista.

O conto narra os momentos finais da vida de uma mulher, que resolveu suicidar-se, saltando da janela de seu apartamento, depois de descoberta a traição do marido. A narrativa é toda estruturada na cena da tomada de decisão: primeiro, o narrador apresenta a mulher numa última interação com os filhos; depois, a sua luta para tirar cada parafuso da grade de proteção da janela; e, por último, o salto e a reação das pessoas na rua.

Enquanto vai descrevendo cada ação da mulher, as palavras do narrador se confundem, algumas vezes, com os pensamentos da protagonista: são expressões que certamente saíam por conta do desespero da personagem: “[...] ora, o marido! Agitava-se mais.” (Dp, p. 150). Em algumas ocasiões, a mulher chegou a expressar através de frases curtas todo o distúrbio de sua mente:

- Sem vergonha!

Não, não o marido. Ou poderia ser ele também, e era. Mas seria mais ela, a outra. [...] A cunhada fazia questão de espalhar que ela já estivera internada para o tratamento de choque. A megera curvava-se na cadeira para segredar essas coisas [...]

-Cínica! (Dp, p. 151)

Aos poucos, além da personalidade abalada da protagonista, é possível identificar outras características a respeito da família e do ambiente em que conviviam: as crianças tinham brinquedos: “Apanhou em cima do guarda-roupa o balde e a pá da menina, entregou ao filho a bola colorida [...]” (Dp, p. 150); o marido “[...] tinha requintes, uma elegância de atitudes, calmo [...]” (Dp, p. 150); era também de “um cinismo tranqüilo e superior” (Dp, p. 152), além de ser empresário do ramo de publicidade; a cunhada tinha a mão “rica de anéis” (Dp, p. 151); até mesmo a “outra”, a amante do marido e sua relação extraconjugal é descrita: “A graça da outra, o seu desembaraço, a mocidade maior [...] Apanhava a outra no automóvel, iam ao cinema, jantavam no restaurante da praia.” (Dp, p. 152).

Dos espaços, sabe-se que a família morava em um apartamento, com “tapete gasto”, “móveis escuros” e “quadro impressionista” (Dp, p. 150). E a rua: “[...] na rua, o rumor dos automóveis, a buzina, os sons comuns [...]” (Dp, p. 150). Logo depois do salto, a reação das pessoas também é descrita com detalhes: “Inúmeras pessoas, banhistas. A moça com barraca de praia e vidro de óleo na mão. A senhora que empurrava o carrinho de supermercado [...]” (Dp, p. 152).

Apesar de curto, o conto é bem rico em detalhes, sobretudo quando retrata a vida de uma família urbana, que tem boas condições financeiras e de como, citando um pensamento de Antonio Candido, ao analisar romances de Graciliano Ramos, pode haver máscaras, que são usadas em sociedade para manter, muitas vezes, um comportamento que não passa de farsa:

[...] constituem essencialmente uma pesquisa da alma humana, no sentido de descobrir o que vai de mais recôndito no homem, sob as aparências da vida superficial. Poderíamos dizer, usando a linguagem dostoiévskiana, que essa pesquisa tenta descobrir o *homem subterrâneo*, a nossa parte reprimida, que opõe a sua irreduzível, por vezes tenebrosa singularidade ao equilíbrio padronizado do ser social. (CANDIDO, 2006b, p. 101)

Diferentemente dos contos anteriores, que retratam famílias urbanas, geralmente das classes alta ou média, “Os meninos” é um conto brevíssimo, que apresenta a vida miserável num centro urbano. Publicado na revista *Clã* número 26, em 1980, segue o esquema de “Os doze parafusos”, isto é, narra somente um único episódio, cujo quadro se compõe de cenas sucessivas até o ápice.

O conto é o relato da morte miserável de uma senhora, vista sob a perspectiva de duas crianças, um menino e uma menina. A história inicia-se pelo final: o narrador já abre com a cena da mulher que acabara de morrer, consumida pela mesentérica. Há toda uma atmosfera repugnante, tanto na descrição das personagens quanto na do ambiente: a mulher cai morta numa “posição ridícula” (Me, p. 132); sempre beirando à escatologia: por causa da doença, a mulher não conseguia conter a evacuação:

As moscas voltavam a pousar teimosamente sobre as pernas e a saia da morta. Elas sempre a haviam perseguido em vida, quando ela parava pelos cantos da casa, esvaindo-se. Então, limpava as pernas com pedaços de jornal, na área, ou se valia, no banheiro, da água na bacia de folha-de-flandres, que gotejava. (Me, p. 132)

Sobre a protagonista, quase nada se sabe: nem mesmo o nome dela é citado; contudo, o que é citado várias vezes é a sua função: “[...] ela ajudara a criar os dois meninos. Ajudara a criar todos, sem queixas, paciente.” (Me, p. 132). Essa informação, repetida várias vezes no conto, é uma forma que o autor usa para intensificar a condição em que se encontrava a mulher e como um pedido desesperado de ajuda: havia cuidado de todos e estava morrendo, precisava de socorro. A repetição reflete assim o “[...] momento em que a pessoa se coloca diante das suas reais limitações, da sua pequenez, da condição humana mais aviltante. Então a repetição brota como um grito de socorro [...]” (LIMA, 1993, p. 64).

Sobre os meninos, algumas informações esparsas: sabe-se que quase nunca apareciam, pois “[...] haviam chegado do interior e se escondiam em casa, medrosos [...]” (Me, p. 132); usavam roupas tingidas de preto, indicando luto, seus trajés “[...] já tinham sido tingidos de preto várias vezes [...]” (Me, p. 132); que o menino era mais velho e primo da menina e havia a figura de Osório, que “[...] vinha descalço pilhérico e meio menino também [...]” (Me, p. 133) deixar o almoço para os meninos, mandado pelo “parente da casa rica” (Me, p. 133).

As personagens vivem em uma ambiente de total abandono: depois que a mulher morre, a sensação de desamparo é sentida através do desespero das crianças, que não sabem o que fazer com o corpo. A família parece ter sido desfalcada aos poucos: vindos do interior, vivendo da piedade de um parente mais rico, constantemente acometidos por doenças, morriam um por um – estavam sempre portando luto.

O retrato social é intensificado pela ampliação do sofrimento da protagonista para o ambiente: a casa era um ambiente imundo, o aspecto das crianças, sujo. Enfim, a pobreza pode ser sentida em todas as descrições, seja quando se refere às pessoas, ou ao cenário: “A corrosão que se abate sobre os personagens impregna as dimensões do ambiente espacial [...]” (LIMA, 1993, p. 62).

Pode-se perceber ainda a sutileza nas descrições, que são trazidas através de fragmentos: quase nada se sabe a respeito da família, ou o motivo pelo qual passaram a viver naquele estado; os fatos são apenas narrados como acontecimentos que pareciam ser “comuns” à vida. É como se aquela degradação tanto material quanto espiritual já fizesse parte do cotidiano de todos. Tal sutileza remete à sugestão, técnica semelhante ao estilo machadiano, do qual aborda Antonio Candido:

A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida [...]; ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. (CANDIDO, 2004c, p. 26)

É um conto denso, que retrata a fatalidade que muitas vezes recai sobre uma família vinda do campo para a cidade em busca de melhores condições de vida e que acaba sendo “esmagada” por um sistema no qual o pobre tem que adaptar a miséria à própria vida e passar a entendê-la como algo corriqueiro.



### 3.2.2.1. Patrões, Chefes e Funcionários

Nos contos ambientados em contexto urbano, boa parte dos protagonistas masculinos são caracterizados como homens maduros, letrados que geralmente têm uma boa estrutura familiar e financeiramente vivem de forma confortável, pois exercem funções públicas.

Nos contos publicados na revista *Clã*, muitos são os exemplos de personagens que são retratadas exercendo funções no trabalho. Assim como acontece nos contos de ambientação rural, onde há certo perfil nas relações de poder e trabalho, também ocorre nos contos de cenários urbanos uma regra para a composição dos perfis psicológicos das personagens, baseada na posição social que ocupam.

Assim, pode-se dizer que quanto maior destaque a personagem tiver no campo profissional, mais propensa a adotar um caráter duvidoso. Dessa forma, é possível dividir os tipos de acordo com sua posição profissional: há os que estão no topo, cujo poder no trabalho é refletido, algumas vezes, na vida pessoal: são geralmente os patrões, empresários ou negociantes; logo abaixo, estão os chefes, que estão em nível intermediário, ou seja, não exercem tanto poder quanto os patrões, mas têm poderes com os funcionários; e em seguida, os funcionários, que estão em nível mais baixo e que muitas vezes, são bajuladores dos chefes.

No conto “Suor e Lágrimas”, analisado anteriormente, a personagem Almeida é exemplo da figura do chefe: como trabalhava na Central de Polícia, mantinha um ar autoritário que se refletia também nas relações familiares, como quando a protagonista vai até a casa do chefe de polícia: “Havia nas coisas e nas pessoas um ar de disciplina [...]”(SI, p. 46); “[...] a vigilância policial do dono da casa ganhava ali matizes domésticos [...]”(SI, p. 46). Também usava seu poder e autoridade para beneficiar suas vontades mais inescrupulosas: “Enquanto Zuíla falava, os seus olhos percorreram-lhe, lentos, a mocidade do corpo como se quisessem desnudá-la [...]” (SI, p. 47); “[...] a mesma impassividade fria e profissional. E, sobretudo, aquela mesma impertinência nos olhos, percorrendo-lhe as formas [...]” (SI, p. 48); “Sou magnânimo quando há concessões.” (SI, p. 48).

A protagonista Zuíla, à qual o narrador dá indícios da vida profissional logo no início do conto, é representante da classe funcionária: “[...] ia reclamar o cansaço da repartição [...]” (SI, p. 44), contudo, como foi observado anteriormente, exercia um cargo inferior, talvez pelo

fato de ser mulher, e, sabe-se que naquela época, a mulher ainda era muito discriminada profissionalmente.

Em “Lama e folhas” o protagonista João Sampaio, está no topo da hierarquia das relações de trabalho, é representante dos patrões: “No escritório, fui largo e liberal com os empregados [...]” (Lf, p. 90). Também dá indícios de sua conduta com os empregados, tanto em casa, quanto no escritório: “[...] parece que as empregadas riem de mim. Corja!” (Lf, p. 90); “A essa gente [empregados] não se pode dar muita confiança. Sentem-se logo à vontade e no outro dia faltam ao serviço.” (Lf, p. 90); “Hoje estou preocupado, aborreço-me. Há um negociante às portas da falência, e o canalha me deve uma bolada. Comércio inseguro.” (Lf, p. 94).

Representando o funcionário, está o guarda-livros Ciríaco, cujo comportamento é corrupto, porém, a corrupção que faz é em prol do próprio reconhecimento profissional: “Possui o grande mérito de, numa cumplicidade espontânea, sonegar os meus ganhos, para a declaração do Imposto de Rendas.” (Lf, p. 90). Além de Ciríaco, o próprio protagonista, antes da ascensão, também passou pela experiência de subalterno e seguia convicções não muito corretas: “[...] consegui o lugar de escriturário num Banco. Como empregado, segui este lema: flexionava a espinha diante dos chefes e era autoritário com os humildes.” (Lf, p. 92).

No conto “Por cima dos muros”, Dr. Elói é um exemplo de profissional justo e correto: como juiz “[...] despachava processos ou dava audiências no foro [...]” (Pcm, p. 77); ainda no mesmo conto, o vizinho Climério também exercia função pública “era realmente sargento da aeronáutica” (Pcm, p. 82). Em “Nudez”, o protagonista, Dr. Marcos, se insere no nível de chefia: era “[...] diretor da repartição e presidente do Conselho de Curadores [...]” (Nu, p. 127); todavia, parecia esgotado com o trabalho, tanto que tinha costumes estranhos: “A sua grande compensação era andar nu por dentro de casa.” (Nu, p. 127); “[...] tinha a impressão (positivamente ingênua) de que a nudez o libertava de muita coisa[...].” (Nu, p. 128). No mesmo conto, há Dona Consuelo, representante da classe funcionária: “[...] secretária da repartição, [...] eficiente e judiciosa [...]” (Nu, p. 128), que também fazia questão de bajular o chefe: “Dizia que ele [o chefe] era um patrimônio moral [...]” (Nu, p. 128).

No conto “O cachorro”, Seu Alfredo é “[...] funcionário público: dirige o posto fiscal [...]” (Ca, p. 193) e o protagonista também é funcionário de um banco. Assim como a maioria das personagens que representam funcionários, aqui o protagonista também almejava grandes conquistas, tanto na vida profissional, quanto na pessoal: foi capaz de trocar a namorada,

moça de classe média, pela filha do prefeito: “[...] filha do prefeito Aniceto, quase dono do município, com duas ou três fazendas por aí [...]” (Ca, p. 194). Daí pode-se concluir que o autor deixou uma pista sutil das razões da troca: era mais conveniente para seu futuro estruturar uma relação firme com a filha do prefeito, do que continuar um namoro que não lhe renderia grandes retornos lucrativos.

Alfredo Bosi, em ensaio sobre os contos machadianos, analisa o fator social que condiciona a busca pela ascensão através das relações amorosas, afirmando que:

[...] a maior angústia, oculta ou patente, de certas personagens é determinada pelo horizonte de *status*; horizonte que hora se aproxima, ora se furta à mira do sujeito que vive uma condição fundamental de carência. É preciso, é imperioso supri-la [...] pela consecução de um matrimônio com um parceiro mais abonado [...] Obviamente, a situação matriz é sempre o desequilíbrio social, o desnível de classe ou de estrato, que só o patrimônio ou matrimônio irá compensar. (BOSI, 2007, p. 76)

A busca de ascensão social através do matrimônio com um parceiro abonado é justamente a situação retratada no conto “O cachorro”, uma vez que, além de usar seu status profissional para conseguir prestígio junto à família da primeira namorada, também está subentendido que o término do namoro se deu porque o protagonista via a filha do prefeito como uma pretendente de mais valia.

#### 3.2.2.2. Senhoras

As senhoras que aparecem nos contos urbanos têm, quase sempre, o mesmo perfil: geralmente são mulheres de boa instrução: estudaram em colégios de freiras; vêm de famílias com boas condições financeiras, são boas donas-de-casa e mães exemplares. Quase sempre apóiam os maridos em todas as decisões e são, em geral, pessoas bondosas.

Vivem a vida pacatamente, dedicando-se aos trabalhos domésticos e a assuntos relacionados aos filhos e empregados.

São exemplos dessas senhoras: Dona Libânia, mulher do chefe de polícia de “Suor e lágrimas”: “[...] carregava sem canseiras, a dignidade de uma dama: peitos fartos e caiada de pó. Tinha a beleza branca e flácida de uma favorita em decadência.” (Sl, p. 46).

No conto “Lama e folhas”, é representante das senhoras de bons costumes Marta, esposa do protagonista: “É mulher como trinta! Há seis anos que expele meninos, com gemidos esparsos [...]”(Lf, p. 90); “Marta me repreende discretamente. Diz que estabeleço diferença entre os filhos.”(Lf, p. 94). A mãe de Marta também é exemplo das senhoras da época: “[...] veste-se de negro, muito ampla e pomposa.” (Lf, p. 91).

Em “Por cima dos muros”, Dona Diva é o maior exemplo de senhora urbana; a protagonista se encaixa perfeitamente nesse perfil:

D. Diva fazia o seu crochê ou prosseguia na leitura do seu romance, assim pela tarde, ao balanço da cadeira austríaca, após ajeitar o cabelo em coque na cabeça fidalga, ela toda no seu ar manso, fina de corpo e de dedos, muito alva, o olhar uma ternura, a voz sem excessos. Porque D. Diva – todos diziam – era a bondade em pessoa.(Pcm, p. 77)

Ainda no mesmo conto, exemplo de sua boa educação: “[...] não admitia expressões baixas [...]” (Pcm, p. 79).

Em “Nudez”, aparece muito brevemente, a descrição de uma senhora, amiga da mulher do protagonista: “Senhora de belos dotes morais, sólida formação religiosa, exemplar mãe de família [...]” (Nu, p. 128). A descrição da amiga leva a crer que a mulher do protagonista, seguia o mesmo perfil.

Em “O cachorro”, apenas um breve comentário sobre a mãe de Marta: “D. Dadá é admirável em trabalhos de agulha, bordados [...]” (Ca, p. 184).

### 3.2.3. Retratos Anônimos

Dentre os retratos anônimos, um dos que mais fazem parte da galeria dos contos que Moreira Campos publicou na revista *Clã* é o da empregada doméstica. Anônimo porque

quase sempre está marginalizado no discurso, quase nunca percebido e por isso, sem ganhar maior atenção por parte do leitor. Assim como acontece na vida real, a figura da empregada doméstica é invisível ao olho menos sensível, não sendo reconhecida nem mesmo pelo seu valor profissional.

Outro retrato anônimo é ainda o do funcionário, que na maioria dos casos, exerce também a função de bajulador do chefe, certamente na tentativa de adquirir alguma vantagem no serviço.

Moreira Campos soube representá-los muito bem, colocando esses tipos, talvez propositalmente, em posições marginalizadas nas histórias que narrou, e é justamente na observação desses tipos marginais que é possível perceber o compromisso do autor com a realidade, assim como uma possível crítica à sociedade que coloca os humildes para fora do foco das atenções como se aqueles não fossem merecedores de viver dignamente.

### 3.2.3.1. Empregadas Domésticas

O perfil da empregada doméstica (ou empregado) é geralmente o mesmo em todos os contos em que essa figura aparece: sempre são negras, pobres, de certa idade, e que vêm acompanhando a família dos patrões há muito tempo: “A preta é semi-escrava, um misto de gente e de animal doméstico, sempre num plano inferior na conjuntura familiar [...]” (LIMA, 1993, p. 79).

Embora esteja inserida, na maioria das vezes, em ambientes familiares – em toda casa de classe média há a figura da empregada doméstica – por ser essencialmente negra, está fadada ao afastamento social e à condição de marginalidade: “[...] recoberta pela suja cortina de fumaça chamada democracia racial, que é na verdade uma forma hábil de hipocrisia, a situação do negro se evidencia a cada instante.” (CANDIDO, 2004c, p. 235).

A empregada aparece no conto “Suor e lágrimas”, na figura de Sabina, “[...] a cabocla mexeu o corpanzil [...]” (S1, p. 44); mais à frente, o narrador dá algumas informações sobre Sabina: “[...] nascera e se criara no morro. Conhecia o atrevimento dos ‘tiras’”. (S1, p. 45).

Em “Lama e folhas”, é um homem que faz os serviços de empregado doméstico, todavia, segue o mesmo perfil das mulheres: “O preto Sabino”; sobre Sabino, pouco se sabe: “[...] é gente de casa, há quinze anos que serve o meu sogro [...]” (Lf, p. 94), e é a Sabino a quem o patrão recorre na hora da aflição: “[...] mergulhe nas águas, esvazie o tanque, mas não encontre meu filho! [...] Você é bom, não saberia ofender-me e nunca poderia matar-me [...]” (Lf, p. 95), e quando o empregado falha, os adjetivos são outros: “Mas o bandido do negro o encontrou.” (Lf, p. 95).

Já no conto “Por cima dos muros”, há tanto a figura da empregada, representada por uma “[...] velha empregada, que viera com eles do interior [...]” (Pcm, p. 78), como de um empregado, o “moleque Inácio”, que a patroa via como “[...] aquisição recente e trabalhosa para mandados e agüação no jardim [...]” (Pcm, p. 78), que algumas vezes, levava algumas “broncas” da patroa: “[...] tu és tolo mesmo... tão grande!” (Pcm, p. 86). Há também poucas referências às empregadas dos vizinhos: “[...] a empregada da casa mais pobre no rachar da lenha, tarefa que entremeava com os últimos sambas e boleros [...]” (Pcm, p. 80); “A empregada já na cozinha. [...] A voz esganiçada era dela [...] a empregada disse um desaforo qualquer [...]” (Pcm, p. 80). Também é apresentado um mini-diálogo entre a protagonista e a empregada da vizinha, quando esta prendeu o filho da patroa:

- Minha nega, faça isso não! Solte a criança.

A empregada surpreendeu-se, mas logo soltou um muxoxo, na tábua de engomar:

- Ora, D. menina, a senhora é porque não conhece esse diminuto... isso é o cão!

[...]

Surgiram na cozinha da casa ao lado outras pessoas, uma delas aprovando com a cabeça a atitude de D. Diva: aquilo realmente era um abuso.

[...]

- Estou dizendo: eu é que sei. Quando a mãe dele sai, não tem quem agüente. (Pcm, p. 83)

Finalmente, em “O cachorro”, a empregada é citada somente uma vez em toda a narrativa: “Nazaré me trazia na bandeja a fatia de bolo [...] e o pequeno guardanapo em bico de renda [...] Requentes da mãe de Marta (D. Dadá, enfim), porque Nazaré, por ela mesma, é preta velha solta dentro do vestido, um pé na chinela.” (Ca, p. 184).

Os aspectos sociais são constatados em todos os contos que Moreira Campos publicou na revista *Clã*, ao longo de mais de quarenta anos. São aspectos que estão de certa forma, “velados”, uma vez que era característica do autor transmitir uma mensagem que pudesse ser complementada pelo leitor, constituindo “[...] vazios literários como fulcro em que se instalam as principais subjetividades literárias [...]” (LIMA, 1993, p. 51).

## 4. CARACTERÍSTICAS DA ESCRITURA MOREIRIANA

### 4.1. RECURSOS ESTRUTURAIS E ESTILÍSTICOS

Muitos estudiosos afirmam que o conto moderno se caracteriza, sobretudo, pela narrativa fragmentada, desprovida do sistema estrutural do conto tradicional, que seguia o esquema narrativo de começo, meio e fim. Esta nova estrutura narrativa se deve ao fato do próprio advento da modernidade, iniciado no século XIX, quando toda a sociedade refletia os avanços da tecnologia, da presença da máquina no seu dia-a-dia. Os produtos de consumo, que eram antes de fabricação artesanal, naquele momento passavam pelo processo de industrialização; havia uma nova forma de comportamento que condizia com o ritmo acelerado da vida de todas as pessoas.

Dentro daquele contexto, a arte passou a refletir também a situação geral: influenciou a forma de pensamento; toda produção artística requeria uma nova forma de interpretação, pois havia um novo estilo em vigência:

Acentua-se o caráter da fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas como átomos [...]. Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes. (GOTLIB, 2006, p. 29)

No que concerne ao conto moderno, observa-se que as narrativas valorizavam uma temática mais voltada para o interior de cada um, de cada leitor; as histórias narradas não eram tão excêntricas, como ocorria no romance; ao contrário, muitas vezes apresentavam uma situação até corriqueira e banal da vida cotidiana. Contudo, atrás da banalidade do acontecimento se escondiam verdadeiros dramas individuais que retratavam a situação deplorável em que se via o ser humano. O contista trazia o leitor para dentro do conto, o enredo então se tornava palpável, não havia mocinhos ou vilões, havia simplesmente indivíduos reais.

Em relação à estruturação do conto moderno, há uma característica que sempre foi seu principal indicador: a questão da brevidade. Economizar, sugerir mais e dizer menos, este foi o lema dos contistas que visavam “fisgar” o leitor pelo efeito que a história causaria, como



apontou Edgar Allan Poe no seu *The philosophy of composition* (1846)<sup>31</sup>, em que defendia a *totalidade de efeito*, ou seja, a capacidade de leitura sem intervalos. Poe acreditava que o contista deveria saber usar a linguagem para prender o leitor ao texto, e quanto mais preso, mais perto chegaria do efeito almejado pelo autor. Em outras palavras, o conto não só deveria ser breve, mas também intenso.

Apesar de não desenvolver uma teoria do conto tal como fez Poe, outro escritor que também defendeu o conto breve e forte foi Anton Tchékhov. O autor de *Contos e narrativas* foi uma das fontes em que mais bebeu o nosso Moreira Campos, principalmente em suas últimas produções. O contista russo instruíra a compactação como maior ensinamento para a construção de um conto que com ela ganharia força e novidade, quesitos imprescindíveis para alcançar o prestígio entre os leitores: “Quanto mais breves fores, mais vezes serás publicado... Porém, o mais importante: fica alerta o quanto puderes, cuida, sua, reescreve pela quinta vez, corta, etc.” (TCHÉKHOV, 2007, p. 44).

Um conto conciso apresentaria clareza maior das idéias expostas pelo autor, e sendo claro, haveria um maior estreitamento dos laços de ligação do leitor com o texto, ou seja, o autor deveria abster-se dos excessos narrativos, como as longas descrições, muito utilizadas nos romances.

Outro ponto relevante para a construção do conto moderno, segundo Tchékhov era a questão do realismo: o contista deveria reportar o leitor à situações que fossem de certa forma, palpáveis, pois, o que não é um conto senão a narração de certa história que, se não aconteceu, poderia perfeitamente ter acontecido? Caberia então ao contista ser um narrador do verdadeiro: “Meu objetivo é matar dois pássaros com uma só pedra: pintar a vida nos seus aspectos verdadeiros e mostrar quão longe está da vida ideal [...]” (TCHÉKHOV 1966 apud GOTLIB, 2006, p. 45). Mostrar a vida em seus aspectos verdadeiros talvez tenha levado o contista moderno a não mostrar quase nada, pois a vida real não passa de uma sucessão de acontecimentos que em sua maioria não são tão extraordinários assim. No entanto, foi justamente essa linha que seguiu o conto moderno: representar a vida no seu mais comum aspecto, expondo através desse “espelho” toda a problemática do homem que vivia a modernidade, reportando o individual para o coletivo, o pequeno para o grande, galgando um caminho inverso dos gêneros anteriores.

Moreira Campos foi um seguidor de Tchékhov quando aderiu definitivamente ao conto lacônico tornando-se um mestre deste gênero. Segundo o estudo de Lemos Monteiro, a

---

<sup>31</sup> Ver GOTLIB, 2006, p. 35.

primeira fase da narrativa do contista cearense é aquela que compreende os livros *Vidas Marginais* (1949) e *Portas Fechadas* (1957), nos quais as narrativas se apresentam mais expandidas; é possível notar efeitos sinestésicos como o registro de impressões despertadas por intermédio dos sentidos; a técnica narrativa é mais voltada para as sugestões que para o enredo.

A realidade é dissolvida dando lugar somente à sensação do momento, ao instantâneo; há a ocorrência de elementos visuais referentes a personagens, ambientes e paisagens. Para simbolizar estados de depressão, o autor busca o aspecto de estreiteza em oposição à constante impressão de largura ou amplitude. Há estreiteza nas personagens, no enfoque da depreciação física; aliás, a maioria das personagens moreirianas apresenta-se de forma depreciada, envolta por elementos deformadores:

Quanto aos elementos deformadores dos personagens, pode-se dizer que aparecem em forma de doença, defeitos congênitos, ou como resultantes da atuação do tempo corrosivo no relevo corporal das pessoas. (LIMA, 1993, p. 37)

É como se o contista deixasse implícito na descrição das características físicas – permeadas de elementos deformadores – o próprio caráter moral ou psicológico da personagem, deixando bem clara a intenção de construir um ambiente grotesco no qual estivessem imersos indivíduos também grotescos. Uma maneira encontrada por Moreira Campos para evidenciar o grotesco foi o uso da “ampliação das formas” (MONTEIRO, 1980, p. 72), ou seja, as personagens são muitas vezes caracterizadas por formas aumentadas com os membros e o corpo desproporcionais. Ao lado da ênfase das formas aumentadas, o contista também dava às suas personagens um caráter animalesco: em vários contos há cenas em que o ser humano, geralmente acometido por um estado de miséria do corpo ou da alma, passa a comportar-se como um bicho, com atos instintivos. Tais características aproximam o contista cearense do escritor alagoano, mestre do regionalismo, Graciliano Ramos:

Tal intento de apresentar as personagens como seres de condição infra-humana aproxima alguns contos do autor da temática explorada por Graciliano Ramos em *Vidas Secas*. Os pés de Fabiano são também duros como cascos e ele é mais bicho do que gente, pelas ações que realiza e pelas dificuldades de interpretar a natureza agressiva. (MONTEIRO, 1980, p. 74)

Batista de Lima, complementando o raciocínio de Monteiro, afirma que o grotesco observado como característica de muitas personagens é na verdade um elemento deformador que contribui para causar a “desordem” na narrativa, entendendo o termo “desordem” pela quebra da “estrutura linear com princípio, meio e fim bem delineados” (LIMA, 1993, p. 2).

Outra característica interessante na narrativa moreiriana é a alternância entre o branco e o escuro, mas sempre de maneira que haja a depreciação: “criaturas viravam sombras” (p. 134) de *Vidas Marginais*, ou “figuras pálidas sob os lençóis brancos” (p. 179) de *Portas Fechadas*. Assim depreciados, os indivíduos que figuram nas histórias de Moreira Campos denunciam a imagem deformada da própria vida. A presença do branco e do escuro é também analisada por Batista de Lima, que afirma ser o branco a cor que representa a presença da morte, aparecendo nos momentos mais críticos, “[...] de maior crueza naturalista. [...] É a cor dos túmulos, é a cor do doente, dos lençóis, principalmente das mãos e dos pés do doente [...]” (LIMA, 1993, p. 77). Já o escuro, representado pela cor preta é referência principalmente de decadência social: vem sob forma da cor escura da pele das “pretas velhas”, sempre caracterizadas da mesma maneira em vários contos, como se fosse uma única personagem que vagasse entre uma história e outra.

Sobre o cromatismo nos contos de Moreira Campos, conclui Batista de Lima que por fazer uso freqüente das cores preta e branca, o que prevalece na narrativa é a junção das duas, conferindo um aspecto cinzento; a atmosfera dos contos moreirianos é, na verdade, cinza ou como diz o crítico “[...] a escritura do contista praticamente não tem coloração, já que o branco e o negro não colorem [...]” (LIMA, 1993, p. 82).

Sinestésias ocorrem nos contos, sobretudo na junção dos efeitos visuais aos olfativos, tácteis, auditivos e cinéticos, formando os quadros em que se encontram as personagens:

Todo esse complexo de estímulos sensoriais gera uma espécie de tela em que se fixam os vultos indecisos de seres e ambientes. E sem dúvida expressam um apelo de melancolia e depressão, bem coerentes com os conteúdos temáticos que os contos pretendem expor. (MONTEIRO, 1980, p. 20)

Tais elementos narrativos contribuem como elo entre a realidade ficcional e a realidade em si, uma vez que o leitor é levado a pensar a história através dos indícios do mundo que está em sua volta: “[...] há sempre a noção de movimento, de processo, e o leitor é levado a compor outras imagens com os referenciais afetivo-sensoriais que possui [...]” (MONTEIRO, 1980, p. 20). Ora, a estratégia de apresentar uma história cada vez mais próxima ao real é justamente o que contribui para a realização do ato ficcional, como diz Anatol Rosenfeld:

Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos, etc., tende a construir-se a verossimilhança do mundo imaginário.<sup>32</sup>

Já se podem observar, em *Portas Fechadas* (1957), além das características apresentadas, traços que identificarão a fase do autor em que os textos tornam-se mais concisos, marca definitiva da escritura de Moreira Campos.

Com o livro *As Vozes do Morto* (1963) é que começou a se estabelecer definitivamente a forma de escritura que caracteriza os trabalhos do contista cearense: há uma busca do verossímil, as personagens são mais determinadas em suas atuações. A linguagem se torna mais objetiva, as descrições acontecem de maneira fiel, porém mais concisas e sem muitas interferências do narrador, tal efeito é resultado do objetivo de imergir o leitor no próprio texto, omitindo alguns fatos na narrativa, deixando espaços vazios que “[...] jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provocam a tomar como pensado o que não foi dito [...]” (JAUSS, 1979, p. 90 apud LIMA, 1993, p. 10). E sobre a concisão em Moreira Campos:

Essa omissão de traços jamais poderá ser considerada incompletude. Muito pelo contrário, ela promove através da parceria entre autor e leitor, o surgimento de muitos outros traços que são do domínio daqueles a quem o texto se destina. Essa parceria pressupõe um jogo de significados em que nem sempre é necessária a coincidência entre o que escreve o autor e o que reescreve o leitor. (LIMA, 1993, p. 10)

Os contos tornam-se mais curtos, contudo não perdem o poder da surpresa; muito pelo contrário, com a concisão, o autor instiga o leitor a pensar ativamente sobre as situações narradas: “[...] cada vez mais atento aos problemas de economia verbal, foi o autor reduzindo cada vez mais o espaço gráfico de suas produções, que foram ganhando em essencialidade, ao passo que iam atingindo um clima cada vez mais denso [...]”<sup>33</sup>. Não há a construção rigorosa de uma trama, mas há descrições que por si só funcionam como mensagem literária.

O uso do tempo presente, como forma de paralisar o momento, tal como uma fotografia, personagens descritas numa linguagem direta, de forma tão fragmentada que os detalhes prevalecem em relação ao todo, também são tentativas de tornar impessoal a narrativa. Esse gosto pelos detalhes levará o autor a construir frases curtas:

<sup>32</sup> ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

<sup>33</sup> AZEVEDO, Sânzio de. Moreira Campos e a arte do conto. In: GUTIÉRREZ, A.; MORAES, V. [org.]. *Tributo a Moreira Campos e Natércia Campos*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007, p.88.

A trama, baseada num argumento simples, sem artifícios, é formulada por meio de encaixes sucessivos, em que o tempo é apresentado em diversos planos. Uma ação é solta para ceder lugar a certas reflexões e, logo em seguida, é retomada em nova perspectiva. (MONTEIRO, 1980, p. 31)

A idéia de tempo é quase que totalmente eliminada para dar lugar a uma valorização do espaço favorecendo que o conto permaneça contemporâneo independente da época em que estiver situado.

Outro traço relevante é a ironia que se apresenta às vezes mais velada, outras mais claras, contudo é bem trabalhada. Lemos Monteiro associa a ironia nos contos de Moreira Campos à ironia presente na obra de Machado de Assis: ironia que serve para evidenciar as fraquezas, desonestidades ou falsidades humanas, porém tal ironia é apenas o “véu” que cobre o discurso, e este por sua vez só pode ser “descoberto” pelo leitor, sendo o autor apenas um guia.

Modernamente a ironia é pensada como uma “[...] ilusão envolvendo uma figura e um tropo por meio da qual entendemos alguma coisa que é o oposto do que realmente foi dito. Estabelece um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e seu conteúdo [...]”<sup>34</sup>, contudo a ironia presente na narrativa de Moreira Campos está situada muito sutilmente nas entrelinhas, levando o leitor a interpretar as ambigüidades lingüísticas do texto.

Em Machado de Assis, a ironia é empregada como “[...] princípio estilístico, representando sua visão de mundo e sua filosofia perante as questões de seu tempo [...]”<sup>35</sup>, ironia que está presente na obra pelo fato de que o autor assim a quis como um estratagema ficcional. É esta a concepção da ironia machadiana, que certamente tenha sido fonte inspiradora para a construção da narrativa de Moreira Campos.

Para Batista de Lima, a ironia moreiriana é captada como uma forma do “abrandamento da tensão” entre criação e destruição: é pelo uso da ironia que o contista busca amenizar o determinismo e a fatalidade presentes em suas histórias:

Para enfrentar toda uma série de dificuldades, a ironia surge mais como abrandamento da crueza da realidade, no grande embate entre criação e destruição, pois se incrusta no texto como forma de, na conjunção de Eros e Thanatos, mediar os extremos da real condição humana. (LIMA, 1993, p. 59)

<sup>34</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. Cultrix: São Paulo. 1988, p. 247.

<sup>35</sup> PERROT, Andrea Czarnobay. *Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2006, p. 13.

Assim, Moreira Campos usa a ironia como uma forma de abrandamento da tensão entre vida e morte, como uma busca de humanização, uma tentativa de apego ao último fio de esperança, tornando suportável o fardo da existência.

#### 4.2. A CONCISÃO NO PROCESSO CRIATIVO: ANÁLISE DE QUATRO PUBLICAÇÕES DE “LAMA E FOLHAS”

Considerando que a concisão na obra de Moreira Campos é um dos aspectos mais relevantes, é possível fazer uma breve observação do processo criativo do contista – no trabalho de redução – comparando algumas versões dos contos publicados.

É interessante observar o trabalho do autor, que ao longo dos anos, foi aderindo cada vez mais às lições de Tchékhov: retirando os excessos, modificando a trama de forma que possa representar a vida reduzida a um único momento.

Para que se conheça o trabalho de criação do autor de *Vidas marginais* será feita uma análise sucinta de quatro versões do conto “Lama e folhas”, que foram publicadas, respectivamente na revista *Clã* n. 7, em 1949, pelas Edições Clã Fortaleza; no livro *Contos escolhidos*, em 1971, pela Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará; novamente na revista *Clã* n. 28, em 1982, pelas Edições Clã Fortaleza e na 2ª. edição do livro *Dizem que os cães vêem coisas*, em 1993, pela editora Maltese de São Paulo.

As características físicas da revista *Clã* n. 7, onde saiu a primeira versão de “Lama e folhas”, são as seguintes: apresenta fascículo de aparência retangular, com 23 centímetros de comprimento por 16 centímetros de largura; a capa é branca, o título *Clã* em caracteres maiúsculos na cor azul. Acima do título, destacam-se as palavras EDIÇÃO DE ANIVERSÁRIO, em caracteres azuis. Os títulos dos trabalhos aparecem na cor azul e o nome de seus autores em negrito. Abaixo do número do fascículo, ao centro da capa, está destacado o título dos artigos contidos na seção “O livro de Clã”. O ano da publicação aparece na extremidade inferior direita, e na margem inferior esquerda, vem o mês da publicação.

O índice é apresentado na contracapa da revista, estando o conto “Lama e folhas” situado na página de número 89. O conto está disposto da seguinte forma: título em maiúscula, centralizado na parte superior; abaixo do título, também em maiúscula, mas com fonte diferente, está escrita entre parênteses a palavra “conto”. Abaixo, alinhado à direita e

em itálico, está o informativo sobre o do lançamento do primeiro livro de Moreira Campos *Vidas Marginais* (1949).

O conto está disposto em duas colunas, com um total de 114 parágrafos. Ao final do conto vem escrito em maiúsculo e negrito o nome do autor.

A primeira edição de *Contos Escolhidos* de 1971 tem forma retangular, com 14 centímetros de largura por 21 centímetros de comprimento; a capa traz o nome do autor e o título centralizado no meio da folha; as fontes estão na cor preta e com formato distorcido. Na parte superior da capa há o desenho de flores em tons de laranja e amarelo; na parte inferior há o desenho de folhas de árvore na cor verde e o rosto de uma mulher na cor branca sobre um fundo azul. A autoria do desenho da capa é indicada na folha de rosto do livro: “capa de Floriano”. A publicação do conto está disposta na página 17, com o título em negrito e alinhado à direita, na margem inferior esquerda de cada página está o nome do autor. O conto está disposto em uma única coluna também com 114 parágrafos.

Já na edição de número 28 da *Clã*, a capa tem as mesmas características da edição de número 7, porém o nome *Clã* está grafado em preto. O conto de Moreira Campos está na página 122, com o título em maiúsculo com fonte pequena; logo abaixo, alinhado à direita está escrito “CONTO DE MOREIRA CAMPOS”. O texto está disposto em uma única coluna, com 115 parágrafos.

A 2ª. edição do livro *Dizem que os Cães Vêem Coisas* (1993) tem forma retangular, com 13 centímetros de largura por 20 de comprimento; a capa traz na margem superior esquerda o nome do autor em preto, com as primeiras letras iniciais na cor vinho. Abaixo do nome do autor há uma ilustração de Eduardo Odécio. Alinhado à direita e em uma coluna com preenchimento preto, está o título do livro, grafado em fontes de formato, tamanho e cores diferentes, assim: “dizem” está na cor lilás, “que os” na cor rosa, “cães” na cor vermelha e “vêem coisas” em amarelo. Na margem inferior, centralizado está o nome da editora e à direita a coleção a que pertence o livro.

O conto “Lama e folhas” está na página 15, com o título centralizado quase no meio da folha; o texto está disposto em uma coluna com 132 parágrafos.

A seguir, será apresentada uma breve análise comparativa dessas quatro publicações que será feita de maneira retrospectiva, ou seja, partir-se-á da publicação de 1993 até a de 1949. Tal escolha foi motivada pelo fato de que, vindo o autor a falecer no ano de 1994, supõe-se que a 2ª. edição de *Dizem que os Cães Vêem Coisas* (1993) teria sido a última revisada pelo contista.

Para um melhor desenvolvimento do trabalho de análise, é pertinente que se tome a seguinte nomenclatura: (A) para a publicação de 1993; (B) para a de 1982; (C) para a de 1971 e (D) para a de 1949.

A comparação das respectivas publicações do conto “Lama e folhas” será feita partindo sempre de (A). Os parágrafos foram numerados em ordem crescente, e também, para melhor entendimento, cada incompatibilidade será grafada em itálico. Tomando como base (A):

- Parágrafo 12:

Penso em dar-lhe uns brincos de brilhantes, que ela viu numa vitrina e aos quais alude veladamente. (A, B e C)

Penso em dar-lhe uns brincos de brilhantes, que ela viu numa vitrina e aos quais, *de quando em quando*, alude veladamente. (D)

- Parágrafo 13:

Anunciei-lhes o menino e aumentei os vencimentos do meu guarda-livros: (A, B, C)

Anunciei-lhes o menino, *fechei a casa de negócio mais cedo* e aumentei os vencimentos do meu guarda-livros: (D)

- Parágrafo 13:

, sonegar os maus ganhos, (A)

, sonegar os *meus* ganhos, (B, C, D)

- Parágrafo 16:

e, dentre os bigodes amarelados, (A)

e, entre os bigodes *amarelaços*, (B)

e, dentre os bigodes *amarelaços* (C)



e dentre os bigodes *amarelaços* (D)

- Parágrafo 24:

Já me começavam a pesar as *pálpebras*. Minha sogra mudava a fralda do neto, quando vi sair dali uma seringada que se curvou no ar e molhou em volta. (A)

Já me começavam a pesar as *pupilas* quando *de repente vejo* uma seringada *curvar-se* no ar, *abrir-se em pingos e salpicar o soalho do quarto*. (B)

Já me começavam a pesar as *pálpebras*, quando *de repente vejo* uma seringada *curvar-se* no ar, *abrir-se em pingos e salpicar o soalho do quarto*. (C, D)

- Parágrafo 25:

Com sacrifício, meu pai mandou-me para um colégio na capital. Mas, decerto, eu não nascera para acumular ciência. (A, B, C)

Meu pai *me queria doutor: bacharel ou médico, um título qualquer, que me desse prestígio no município e, depois, me assegurasse uma cadeira de deputado. Cedo arrancou-me dentre as touceiras de cana, onde os meus dedos já calejavam e me embutiou num colégio, na capital. Mas, de certo, eu não nascera para acumular ciência*. (D)

- Parágrafo 25:

De ciência, retalhos. Logo mais veio o desastre comercial do velho. (A, B, C)

De ciência, retalhos. *O velho, agricultor, homem acostumado a tirar fartos proventos da terra fértil, desprezou-me logo, como coisa trabalhosa e de pouco rendimento*. (D)

- Parágrafo 26:

Trancei pernas nas ruas, (A, B, C)

*Vagabundei: trancei pernas nas ruas*, (D)

- Parágrafo 26:

e fiz-me revolucionário: batia-me pela queda das instituições vigentes e pregava, vagamente, a necessidade de uma nova ordem. (A, B, C)

e fiz-me revolucionário. *De colarinho sujo e grenha eriçada, preguei idéias subversivas: batia-me pela queda [...]* (D)

- Parágrafo 27:

A velha, mulherão enérgico, (A, B, C)

A velha, mulherão *enérgica*, (D)

- Parágrafo 27:

e acudir a família nos momentos mais aflitivos. (A)

e acudir a família nos momentos mais *aflitos*. *Pois, sim, a velha danou-se e bateu o pé.* (B)

e acudir a família nos momentos mais aflitivos. *Pois, sim, a velha danou-se e bateu o pé.* (C)

e acudir a família, nos momentos mais aflitivos. *Pois, sim: a velha danou-se e bateu com o pé:* (D)

- Parágrafo 31:

A velha veste-se de negro, muito ampla e pomposa e usa óculos. (A)

A velha veste-se de negro, muito ampla e pomposa, e usa *lorgnon*. (B, C)

A velha veste-se de negro, muito ampla e pomposa, e usa “*lorgnon*” (D)

- Parágrafo 31:

Eu, seguro da afeição da filha, rebatia a provocação: pigarreando e esfregando os pés na calçada, passeava diante dela minha petulância mesquinha. (A, B,C)

Eu, seguro da afeição da filha, rebatia a provocação: pigarreando e esfregando os pés na calçada, *passava* diante dela minha petulância mesquinha. (D)

*Entre a Marta romântica e a mãe monetária, pôde mais a primeira. Enfim... não sei francês, mas há por aí certa frase de um tal de Pascal que explica esses disparates do coração.* (B, C)

*Entre a Marta romântica e a mãe monetária, pôde mais a primeira. Enfim... não sei francês, mas há por aí uma frase de um tal de Pascal que explica esses disparates do coração.* (D)

- Parágrafo 32:

Casamo-nos, porque a esse tempo eu já estava empregado num escritório de representações. À sombra do meu sogro, que conta algumas amizades proveitosas, consegui o lugar de escriturário num Banco. Como empregado, segui este lema: flexionava a espinha diante dos chefes e era autoritário com os humildes. É um meio seguro de vencer-se. Venci! Fui de escriturário ao Caixa e, logo depois, promovido para a Tesouraria, onde dei um bom desfalque, adulterando documentos. Houve inquéritos, demitiram-me, ameaças de prisão. Meu sogro andava acabrunhado, falava em reputação, cabelos brancos, seu círculo de relações e outras surradas hipocrisias. Não fazia muito caso do velho. Seus desejos em casa nem sempre são atendidos, autoridade frágil. Minha sogra apoiava-me em silêncio. (A)

Casamo-nos. *De começo, os velhos me olhavam com reserva, assim como quem vê, de repente, entrar por dentro de casa um sujeito de conduta duvidosa. Mas, com o tempo, eu me impus.* À sombra e meu sogro, que conta algumas amizades proveitosas, consegui o lugar de escriturário num Banco. Como empregado, segui este lema: flexionava a espinha diante dos chefes e era autoritário com os humildes. É um meio seguro de vencer-se. Venci: fui de escriturário ao *cargo mais vantajoso*: o Caixa. *Aí, com seis meses*, dei um desfalque *de quarenta mil cruzeiros*. Meu sogro andava acabrunhado, falava em reputação, cabelos brancos, seu círculo de relações e outras surradas hipocrisias. Não fazia muito caso do velho. Seus desejos em casa nem sempre são atendidos, autoridade frágil. Minha sogra apoiava-me em silêncio. (B, C)

Casamo-nos. *De começo, os velhos me olhavam com reserva, assim como quem vê, de repente, entrar por dentro de casa um sujeito de conduta duvidosa. Mas, com o tempo, eu me impus.* À sombra e meu sogro, que conta algumas amizades proveitosas, consegui o lugar de escriturário num Banco. Como empregado, segui este lema: flexionava a espinha diante dos chefes e era autoritário com os humildes. É um meio seguro de vencer-se. Venci: fui de escriturário ao *cargo mais vantajoso*: o Caixa. *Aí, com seis meses*, dei um desfalque *de quarenta mil cruzeiros*. *Houve inquérito, demitiram-me, ameaças de prisão, etc.* Meu sogro andava acabrunhado, falava em reputação, cabelos brancos, seu círculo de relações e outras

*sedizas* hipocrisias. Não fazia muito caso do velho. Seus desejos em casa nem sempre são atendidos, autoridade frágil. Minha sogra apoiava-me em silêncio. (D)

- Parágrafo 33:

gratificações na polícia, sobrou-me ainda dinheiro com que me estabeleci. (A)

gratificações na polícia, *salvei ainda uns trinta mil cruzeiros* com que me estabeleci. (B, C, D)

Mas, de frente, todos me respeitam e cortejam. (A)

Mas, de frente, todos me cortejam e *até já se cogita do meu nome para presidente da Associação Comercial*. (B, C)

Mas, de frente, todos me cortejam e *até se cogita do meu nome para presidente da Associação Comercial*. (D)

- Parágrafo 34:

Quando levanto o dedo, as vontades contrárias murcham, recolhem-se. Meu sogro acha-me penetrante: (A, B, C)

Quando levanto o dedo, as vontades contrárias murcham, recolhem-se, *reles e rastejantes*. Meu sogro acha-me penetrante. (D)

- Parágrafo 42:

Explico-me como possível. Ou então ficamos de papo para cima, olhos (A)

*Envolve as respostas em retalhos de panteísmo*. Ou então, ficamos de papo para cima, olhos (B, C, D)

- Parágrafo 60:

- É de mesmo?! (A, C, D)

- É mesmo?! (B)

- Parágrafo 92:

E assim vamos até o fim da tarde, quando os urubus já se recolhem nas alturas. Dudu faz-me esquecer as faturas, os títulos. (A, B, C)

E assim vamos até o fim da tarde, quando os urubus já se recolhem nas alturas. Dudu faz-me esquecer as faturas, os títulos, *as vexatórias oscilações do cambio*. (D)

- Parágrafo 97:

Não há dúvida: a culpada é a irmã. Castigo-a, aplicando-lhe umas palmadas. (A, B, C)

Não há dúvida: a culpada é a irmã. Castigo-a; *aplico-lhe umas palmadas severas*. (D)

Tomando como texto-base (A), podem-se fazer as seguintes considerações:

- 1) Em (D) há o uso de pontuação, acentuação e vocabulário pertinentes às normas gramaticais da época em que foi publicado, ou seja 1948;
- 2) Percebe-se que as publicações (B) e (C) estão mais próximas do texto-base;
- 3) Na comparação com o parágrafo 25, percebe-se que em (A, B, e C) foram suprimidas informações sobre o narrador-personagem, o que pode ser atribuído ao contexto socioeconômico da época;
- 4) Há também supressão de várias passagens em (A, B e C) em relação à (D). Isto se deve ao fato que o autor ter aderido a uma escrita mais voltada para a concisão, traço característico de seus contos.

Evidentemente, esta seção não teve por objetivo analisar detalhadamente as quatro publicações propostas aqui do conto “Lama e folhas”, nem seguir com precisão a teoria da Crítica Textual, mas sim apontar (mesmo que de forma sucinta) o trabalho de aperfeiçoamento que o autor dedicou a este conto, considerado um dos mais bem construídos da literatura nacional.

### 4.3. TEMÁTICAS FREQUENTES

De acordo com o estudo de Lemos Monteiro (MONTEIRO, 1980, p. 39-59), o universo literário de Moreira Campos está disposto em três vertentes temáticas, que são como forças atuantes na própria existência humana: a *força da criação*, a *força da destruição* e a *força do sobrenatural*. A primeira estaria ligada ao erotismo ou ao amor em sua forma carnal:

É o amor espúrio das mulheres adúlteras, o impulso sado-masoquista dos instintos sexuais, a atração inexplicável de velhos por crianças, a prostituição, as perversões homossexuais ou o amor puro e tranqüilo na rotina da existência.

A segunda ao fatalismo: “Essa visão até certo ponto determinística da existência se manifesta no trato com os temas da subvida, da miséria, da doença incurável e, conseqüentemente da morte.”; e a terceira ao misticismo:

Ao homem compete apenas viver o absurdo como personagem de um drama. Sua vida e sua morte são determinadas por forças misteriosas, ignotas, que se manifestam sob a forma do inexplicável e causam temor.

Assim, o crítico infere que, para o contista, as forças principais que regem a vida do ser humano são alegorizadas por Eros e Thanatos no que “[...] Eros, impulso para o surgimento da vida, de suas mazelas e desgraças. Thanatos o peso que esmaga os valores construídos, as aspirações e anseios, os sonhos e ideais [...]” logo, o homem não tem controle sobre seu destino e sua própria vida, entregue como está à vontade de algo superior que comanda todas as suas ações, o que é característico da própria existência humana.

Desta maneira, as temáticas moreirianas de certa forma sempre irão remeter a esse eixo: a constante peleja do homem com seu próprio destino, algumas vezes travada por lutas, outras por entregas.

Como foi dito anteriormente, força criadora ou de criação é aquela que está diretamente relacionada com o impulso da vida, ou seja, o instinto sexual inerente a cada ser humano; é representada em vários contos pelo erotismo ou o amor na sua forma mais carnal.

Logo em seu primeiro livro, *Vidas marginais* (1949), Moreira Campos traz o adultério como conseqüência do amor proibido, como ocorre no conto “Vigília” no qual o drama da personagem principal, um viúvo que vive a aflição de se sentir traído pela segunda mulher – muito mais jovem que ele – é apresentado até o momento em que é abandonado. Há presença do elemento erótico no momento em que o marido traído ao mesmo tempo em que se vê

tomado pela ira, sente uma enorme excitação sexual por imaginar a mulher com outro homem, conferindo uma condição de “sado-masiquismo”.

Já em *Portas fechadas* (1957), o elemento do erotismo é trabalhado junto a uma dose de ironia e frustração como se observa no conto “A flor e a madrugada” que narra o episódio de uma relação entre um jovem empregado de hotel e uma senhora rica. De forma muito sutil, o autor descreve o desejo carnal que vai aumentando até chegar ao ápice com a consumação do ato sexual entre a mulher e o rapaz.

Uma das facetas do erotismo trabalhado pelo autor é o *impulso libidinoso*, presente em contos como “O quadro”, cujo enredo gira em torno do desejo de um homem já de certa idade por uma criança; ou mesmo o amor demasiadamente ciumento de um filho pela mãe, no conto “Mãe e filho”.

No livro *As vozes do morto* (1963), o amor é tratado de forma diversa, pois está ligado à restrição dos sentimentos de solidariedade e de menosprezo, como pode ser visto nos contos “As duas maçãs” onde um homem trai a mulher por esta se encontrar parálitica, ou no conto “A prima”, no qual um rapaz que acabara de perder a mãe – que também era parálitica – e ainda no seu velório sente um forte desejo pela prima chegando a possuí-la, sendo tomado em seguida de forte remorso e nojo de si mesmo.

No conto “Infância”, o elemento erótico é apresentado sob a ótica infantil, quando um homem narra um episódio de sua infância no qual sentiu pela primeira vez curiosidade em ver a nudez da empregada que trabalhava em na casa de seus pais. Neste conto, é possível perceber que o apelo sexual está mais voltado para os fatores naturais do desenvolvimento humano, pois é visto apenas como curiosidade infantil e não como desejo em si.

Outra visão do impulso sexual acontece nos contos que abordam o tema da prostituição, como é o caso de “Maria”, uma empregada doméstica que acaba sendo “abusada” pelo patrão e não vê outro caminho senão o de cair na promiscuidade. Aqui o autor, além de apontar a falta de ética e respeito às pessoas de origem humilde, sugere uma crítica social, que está inserida em grande parte dos contos de Moreira Campos, porém esse ponto será tratado mais adiante. O que interessa aqui é enfatizar o caráter de fatalidade contra a qual as personagens não podem lutar.

Enfim, o apelo erótico chega ao seu mais alto grau de irracionalidade quando é representado pela violência sexual, como ocorre em “O puxador de terço”, que faz parte do livro homônimo publicado em 1969, quando há a narração de um estupro contra uma criança. No conto, o criminoso é descrito como um animal abarcando características bestiais, enquanto a criança é toda caracterizada pela sua delicadeza.

Em todos os casos nos quais o erotismo é apresentado percebe-se que havia um cuidado do autor em não explicitar as descrições, “[...] por vezes, o erotismo é apenas sugerido ou descrito de forma velada [...]” (MONTEIRO, 1980, p. 47), o que confere à intenção pretendida pelo autor: deixar que o leitor apreenda a mensagem nas entrelinhas, preenchendo as lacunas deixadas no texto. Há também a constante presença do elemento grotesco, muitas vezes associados a animais asquerosos ou cenários repugnantes, como ocorre no conto “As baratas”, em que um casal de estudantes se ama em meio à imundície de uma casa infestada de baratas.

Contudo, em meio a tantas representações negativas do desejo sexual, há também a representação do amor em sua forma mais pura e doce, como no conto “O beijo”, que narra através de um beijo entre marido e mulher, toda a pureza e profundidade desse sentimento tão sublime. Assim, o autor trabalhou a força criadora em sua obra, como um “[...] processo pluridimensional que somente se fecha por outras forças de atuação, tão poderosas quanto o elã vital ou a bio-energia [...]” (MONTEIRO, 1980, p. 50).

O homem, frente ao seu destino imbatível, pode não ter condições de lutar contra a força da fatalidade, que na maioria dos casos é uma força negativa, levando-o a uma total anulação: “[...] o homem é um joguete da força inexplicável, imbatível, inexpugnável, contra a qual ele nada pode fazer [...]” (MONTEIRO, 1980, p. 50).

A morte é tema constante na representação da força destruidora em Moreira Campos, pois é ela a consequência final da fatalidade que é inerente a todo ser vivo. Todos os temas da *força destruidora* na narrativa moreiriana giram em torno do mórbido: seja na descrição de ambientes (cemitérios, velórios, necrotérios, etc.); seja na apresentação das personagens (estados físicos de debilitação); seja na caracterização geral das situações cotidianas (miséria, subvida).

Batista de Lima analisa a morte nos contos de Moreira Campos como elemento inerente na sua narrativa. A morte começa a ser percebida através dos indícios deixados pelo autor, como a *corrosão* que toma conta tanto dos ambientes quanto das personagens. A *corrosão* é representada sob os mais variados aspectos como as doenças, os defeitos congênitos, a situação social, a degradação dos espaços, dos objetos; pela presença de seres repugnantes como insetos e aves consideradas portadoras de mau agouro; ou ainda pelos comportamentos depressivos e desprovidos de esperança manifestados pelas personagens.

Tal *corrosão* é o princípio do fim, da morte que se abaterá sem piedade sobre os indivíduos.



No livro *Vidas Marginais* (1949) há logo no primeiro conto, “Lama e folhas”, a presença da força destruidora: a narrativa vai evoluindo num crescente que não há como negar a atmosfera de angústia que vai se alastrando no decorrer do conto.

Já em “Náufragos”, do mesmo livro, em toda a narrativa há a descrição de um cenário de subvida, onde não se pode fazer nada a não ser aceitar o destino trágico: “[...] por toda parte sensação de melancolia, de abandono, a descrição do quadro trágico, o sentimento do absurdo [...]” (MONTEIRO, 1980, p. 51).

No conto “Esmagados” há a explicitação da tragédia: não só a morte é apresentada como fato incontestável, como esta acontece da forma mais violenta e explícita no momento do esmagamento da personagem.

No livro *Portas Fechadas* (1957) a temática da morte surge acidentalmente, como ocorre no conto que dá nome ao título; já em “As sombras do pátio” a personagem morre eletrocutada.

A morte também aparece sob a forma de suicídio, talvez como única maneira da personagem agir sobre sua própria fortuna, como se vê em “O preso”, no qual um homem dá fim ao seu sofrimento acabando com a própria vida. No conto intitulado “Carnes devoradas” há, além do motivo mórbido, a ambivalência do significado do título: as carnes fazem referência à carne como alimento e à doença que devora o corpo da personagem. Lemos Monteiro aponta as percepções da morte tratadas no conto, fazendo uma aproximação ao elemento místico, quando há a descrição do Cristo situado em um lugar elevado, como se regesse toda a existência humana dali; também há presença das velas no velório, que são símbolos da vida que vai se extinguindo como as chamas. Outro elemento indicador da morte é a cor branca que está presente em toda a narrativa: a personagem tem uma figura pálida, e sua magreza se entrecruza com a alvura da pele, caracterizando um complexo que é o próprio retrato do processo de morte. A magreza também é um símbolo que remete à fatalidade da morte, enfatizada pelo autor através da repetição das características físicas deformadas pela doença.

O silêncio, assim como a brancura e a magreza também está associado ao tema da morte. Aqui o silêncio é um ato quase de reverência perante o advento do fim:

É como se a seriedade da morte impusesse o silêncio a todos, sem que nenhuma palavra pudesse ser proferida contra o inevitável. O silêncio e a brancura são símbolos do nada, do vazio. E como tais acompanham todas as cenas em que a existência se extingue, inexplicavelmente. (MONTEIRO, 1980. P. 53)

O silêncio e a brancura são os elementos que mais caracterizam o cenário de morte nos contos de Moreira Campos. No conto “O banho” tais elementos aparecem lado a lado na descrição do banho bizarro de um coveiro no cemitério em meio aos túmulos embranquecidos pela luz da lua. Aqui a morte é sentida em todos os aspectos devido ao cenário da narrativa; porém pode-se perceber uma tranqüilidade por parte da personagem, como se esta soubesse que nada se pode fazer em relação ao fim, a não ser aceitá-lo pacificamente.

Em “Mulheres sem surpresa” a brancura, além de ser indício de morte, também está ligada à idéia de prostituição, que não deixa de remeter à fatalidade: “[...] a brancura, nesse contexto, é subvertida em seus valores, numa tentativa de ocultar a sordidez dos amores prostituídos, quase inocentando o comércio sexual [...]” (MONTEIRO, 1980, p. 55).

Quanto ao silêncio que, como foi dito anteriormente, é nota que caracteriza a presença da morte, é possível observá-lo veementemente no conto “O enterro”, onde as pessoas acompanham silenciosamente um enterro até o cemitério. Observa-se no conto um aglomerado de simbologias que sempre aludirão à idéia da morte e da inutilidade do homem ante a fatalidade: a marcha silenciosa pode ser considerada como o próprio andamento da vida, e o silêncio como a aceitação da idéia de um futuro que tende ao nada, ao vazio; o cemitério como o próprio símbolo do lugar destinado a todos e do qual ninguém poderá escapar.

Também no conto “O mestre” é possível observar a presença do silêncio como forma de acolhimento do destino: quando duas mulheres, a esposa e a amante, se deparam com o homem que amam acometido de doença terminal, resolvem cuidar dele silenciando todas as divergências da situação. No conto “O grande medo” o silêncio é um prelúdio da morte, na descrição de um cenário de abandono e decomposição: a manhã é neutra, os móveis da sala são desgastados, assim como a vida vai se desgastando até a chegada do fim.

Lemos Monteiro aponta ainda alguns elementos que acompanham a figura da morte. São eles: a visão tétrica que em várias narrativas aparece nas figuras de cadáveres, moribundos, doentes terminais, etc. e a inclusão de animais considerados pela cultura popular como portadores de mau agouro como morcegos, corujas, ou portadores de doenças como ratos, baratas, moscas, etc. Batista de Lima afirma que tais elementos “[...] participam dos contos de forma devastadora, ou seja, afetando tudo de concreto a que se achegam [...]” (LIMA, 1993, p. 32).

Em outros contos, a morte está ligada à sensação de pecado, como em “Revolta”, de *Os doze parafusos* (1978), “Mãe e filho” de *Portas fechadas* (1957) e “Flores para o filho” de *As*

*vozes do morto* (1963); em todos os três as mães choram a morte dos filhos e se sentem culpadas pelo fato. Já no conto “Três meses de vida” se observa uma aproximação da filosofia machadiana, quando retrata a ganância de uma filha que pratica eutanásia no pai devido à herança que irá receber, demonstrando que diante da morte há também sentimentos humanos baixos como mesquinhez, ambição e usura.

Sobre a temática da morte, pode-se concluir que ela é trabalhada nos contos de Moreira Campos de modo a representar uma visão pessimista da vida que, por sua vez, está fadada ao trágico. Contudo, nota-se que há uma espécie de “morte domada” (ARIÈS, 1977, p. 45 apud LIMA, 1993, p. 47-48), ou seja, o autor tenta de todas as maneiras fazer com que a fatalidade seja aceita de uma forma complacente, de modo que seja entendida como um fenômeno natural, inerente à própria vida:

Cultivar a vida é entender a morte. Preparar-se para uma é preparar-se para outra. O grande mérito de Moreira Campos é esse conhecimento profundo da existência, das reais dimensões do ser, limitadas pela desordem que cada um traz de forma latente, embutidas no seu arcabouço físico.

Em contrapartida às duas *forças* (*criadora e destruidora*) presentes nos contos de Moreira Campos e analisadas por Lemos Monteiro, está a terceira, a *sobrenatural*. O homem, como foi visto, é apenas um “brinquedo” do destino e não tem muitas alternativas para driblá-lo; esse destino é comandado por forças inexplicáveis que só podem ser entendidas se forem vistas pela ótica do sobrenatural. São forças que equilibram a tensão entre Eros e Thanatos regentes de todas as leis do universo.

Em Moreira Campos, o elemento sobrenatural muitas vezes está relacionado com o erotismo: as personagens, ao mesmo tempo em que estão imersas em ambiente místico, religioso, sentem-se tocadas por desejos eróticos, como no conto “Irmã Cibele e a menina” de *Os doze parafusos*, no qual uma freira se sente sexualmente atraída por uma noviça, deixando levar-se pelo desejo; ou no conto “A virgem, o chapéu de palha e o Cristo”, em que a mulher de um fazendeiro que foi curado milagrosamente o trai com o homem a quem encomendou uma imagem da Virgem Maria.

A temática sexo/misticismo aparece ainda nos contos “O cordão e as medalhas”, que narra as peripécias de um homem extremamente religioso, mas também insaciável possuidor de mulheres; em “Dona Adalgisa”, do livro *Vidas marginais*, história de uma beata que se apaixona por um homem casado e que vê a imagem do amado nas imagens dos santos; em “A mulher das facas”, de *Os doze parafusos*, em que a figura da mulher na posição de Cristo

com os braços abertos é sobreposta pela imagem de sensualidade que aparece em sua silhueta à medida em que as facas vão sendo arremessadas ao redor de seu corpo.

Em muitos casos, o sobrenatural está relacionado aos elementos de mau agouro citados anteriormente, como morcegos que vivem nas igrejas “[...] sempre conferindo um tom de austeridade e tecendo o mundo do medo, num prenúncio das forças ignotas e ameaçadoras [...]” (MONTEIRO, 1980, p. 62) e corujas nos cemitérios, etc. Porém, todos esses elementos servem para confirmar mais ainda o efeito que o autor desejava inserir em seus contos: uma sensação de impotência perante a fatalidade da morte que nos cerca por todos os lados, em todos os minutos de nossas vidas. Sensação esta que não pode ser superada, mas pode ser contornada no momento em que nos damos conta de que o fim é tão natural quanto o começo, de que a morte participa tão ativamente da vida que seria impossível pensar numa sem a outra.

Assim, Moreira Campos está no rol dos melhores contistas brasileiros dos últimos tempos por sua capacidade de retratar a vida e a morte numa coadunação tão natural que seus contos não são mais meras representações do imaginário, mas representações do próprio fenômeno existencial.

## 5. CONCLUSÃO

A presente pesquisa teve como ponto de partida os contos que Moreira Campos publicou na revista *Clã* entre os anos de 1948 até 1988. Sabe-se que a literatura produzida no Ceará ainda encontra grandes dificuldades de divulgação e isso não era diferente nos anos anteriores; por conta disso, muitas agremiações e instituições literárias surgiram com o propósito de expandir os horizontes das letras cearenses. O Grupo Clã é exemplo dos que conseguiram grande prestígio junto ao público, tanto por sua proposta de apresentar novos escritores, quanto pela qualidade de suas produções.

Ainda que o foco principal desta pesquisa se concentre essencialmente na produção de Moreira Campos em revista, foi preciso abrir espaço para a história dos grupos literários cearenses, assim como suas respectivas trajetórias até chegar-se ao Clã, grupo a que pertenceu o contista aqui estudado e que ocupa um espaço de grande importância na Literatura Cearense, bem como na Brasileira, tanto por sua representatividade no Modernismo cearense quanto por sua longevidade – quase quatro décadas.

Vários foram os grupos literários que se destacaram no Ceará. Têm maior destaque na historiografia literária brasileira a Padaria Espiritual de Antonio Sales e o Centro Literário do qual participaram Pápi Júnior e Quintino Cunha; dentre as instituições voltadas para a promoção das letras locais, destacam-se a Casa de Juvenal Galeno, que ainda nos dias atuais se mantém em funcionamento e a Academia Cearense de Letras, importante por ter sido anterior mesmo à Academia Brasileira de Letras.

Concluída esta espécie de “introdução” aos grupos que participaram da história da literatura cearense, a atenção foi voltada à agremiação de Moreira Campos, que, como diziam vários de seus membros, não tinha característica de grupo, uma vez que as reuniões não seguiam uma frequência determinada e aconteciam nos bancos dos cafés da Praça do Ferreira. Contudo, o Grupo Clã destacou-se pelos nomes que dele participaram: os membros de Clã estão entre os autores de maior prestígio na literatura nacional.

O meio de divulgação na imprensa foi a revista *Clã*, onde eram reservados espaços para a publicação dos membros de Clã, a divulgação dos eventos artísticos e literários que ocorriam em todo o país, assim como para a crítica literária e de outras áreas da arte como o cinema, o teatro, as artes plásticas, etc.

Muitos foram os escritores que tiveram como primeiro meio de publicação de seus trabalhos a revista *Clã*: Moreira Campos, antes da publicação de seu primeiro livro *Vidas Marginais* (1949), havia dado uma prévia de sua obra um ano antes, publicando na edição número 7 da revista, um conto pertencente ao livro.

Ao todo foram treze colaborações para o periódico, sendo doze contos e seis escritos sobre temas que variavam entre depoimentos e críticas.

Assim, Moreira Campos destacou-se em nossas letras principalmente pela capacidade de produzir contos. A qualidade de sua escrita é tamanha que o contista alcançou grande reconhecimento pela crítica: seus contos se destacam por retratarem uma realidade que quase pode ser sentida e pela concisão narrativa herdada de Tchékhov; como um exemplo do processo criativo do contista, foram selecionadas quatro versões do conto “Lama e folhas”, publicadas ainda em vida por Moreira Campos. Nessas versões é possível verificar, através de análise comparativa, o trabalho do escritor na busca do aperfeiçoamento literário.

As temáticas preferidas pelo autor eram a morte, representando o fatalismo inerente a todo ser humano; o apelo erótico, que foi trabalhado com maestria pelo contista, e o sobrenatural, na representação do misticismo sempre presente na cultura popular, sem perder, contudo, a precisão realista que dá o tom de veracidade das histórias.

Foi justamente essa precisão realista que abriu caminhos para a delimitação do objeto a ser pesquisado: os aspectos sociais dos contos publicados na revista *Clã*. Sabe-se, como foi exposto na *Introdução* deste trabalho, que o escritor reflete em suas obras a sociedade e o momento em que está imerso; contudo, pelo próprio caráter de obra de arte, os elementos sociais adquirem contornos estéticos e é justamente essa questão que difere a obra artística do simples relato.

Seguindo essa linha de pensamento crítico, que estuda os elementos sociais como participantes estéticos da obra, foi feita uma divisão dos contos de acordo com as temáticas; assim, foram separados os contos de temática rural daqueles de temática urbana.

Dentro dessa divisão, foram subdivididos, agora seguindo uma ordem de personagens: de acordo com a classe social de cada personagem, foi traçado um perfil para cada tipo. Logo, observou-se que nos contos de temática rural, é clara a distância entre as classes, de forma que os pobres eram, em sua grande maioria, lavradores agregados, que viviam à mercê dos ricos, proprietárias de terra e patrões.

Freqüentemente, o pobre é acometido de desgraças que estão relacionadas com o meio hostil em que vive, obrigando-o a submeter-se a todo e qualquer tipo de humilhação, perdendo assim, sua dignidade.

Já a figura do rico é caracterizada pela figura do latifundiário, detentor de todos os poderes sejam sociais ou políticos. No rico, pode-se observar que há certo grau de desumanidade na composição de sua personalidade que depende do seu status social: quanto mais rico, menor é a preocupação com a causa do pobre.

Nos contos cuja temática é a vida urbana, os tipos foram divididos de acordo com a hierarquia profissional, que é indicadora da qualidade de vida de cada família.

Circulando entre esses dois tipos estão outras figuras que só podem ser percebidas pelo olhar mais atento: são os anônimos, os bajuladores, os empregados, enfim, aqueles que circulam na periferia do foco principal e que, apesar de estarem anônimos, ou justamente por isso, fazem dos textos verdadeiros reflexos da sociedade retratada.

Desse modo, concluímos a pesquisa com a constatação de que existe uma crítica social, clara ou velada, nos contos de Moreira Campos, principalmente nos contos publicados na revista *Clã* e que tais contos são um reflexo do que acontecia na sociedade cearense daquela época, o que foi tão bem recriado pela sensibilidade e maestria técnica e estética do autor.

## BIBLIOGRAFIA

ALGE, Carlos d'. A condição humana em Moreira Campos. *Jornal de Cultura*. Fortaleza, p. 5-6, agosto/1994.

ALMEIDA, Rodrigo Estramanho de. Literatura e realidade social. *Sociologia Ciência & Vida*, São Paulo, n. 8, ano I, p.70-77, jun. 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura Cearense*. Fortaleza: Publicação Academia Cearense de Letras, 1976.

\_\_\_\_\_. Moreira Campos e a arte do conto. In: GUTIÉRREZ, Angela; MORAES, Vera. [org]. *Tributo a Moreira Campos e Natércia Campos*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007, p. 87-90.

\_\_\_\_\_. Sobre o Grupo Clã. In: MORAES, Vera; GUTIÉRREZ, Angela; REMÍGIO, Ana. *Homenagem aos 60 de Clã – revista de cultura*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007. p. 29-31.

BARATTA, Mário. Como deve ser visto o binômio Clã-Scap. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 27, mar. 1981, p. 26-27.

BARREIRA, Dolor. *História da literatura cearense*. 1º. tomo. Fortaleza: Edições do Instituto do Ceará, 1948.

BARROSO, Antônio Girão. Esse tal de Grupo Clã. *Clã: revista de cultura*. Fortaleza, n. 27, 1981, p. 7-8.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CAMPOS, Moreira. *Contos Escolhidos*. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1971.

\_\_\_\_\_. *Dizem que os cães vêem coisas*. 2ª ed. São Paulo: Maltese, 1993.

\_\_\_\_\_. Lama e folhas. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 7, fev. 1949, p. 89-95.



\_\_\_\_\_. Lama e Folhas. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza: Secretaria de Desportos e Cultura, n. 28, dez. 1982, pp. 124-125.

\_\_\_\_\_. Náufragos. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza: Instituto do Ceará, n. 2, abr. 1948, p. 55-60.

\_\_\_\_\_. Nudez. *Clã: revista de Cultura*. Fortaleza, n. 26, jan. 1980, p. 127-128.

\_\_\_\_\_. O cachorro. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 27, mar. 1981, p. 193-195.

\_\_\_\_\_. Os doze parafusos. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 25, dez. 1970, p. 150-153.

\_\_\_\_\_. Os meninos. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 26, jan. 1980, p. 132-133.

\_\_\_\_\_. Por cima dos muros. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 16, set. 1957, p. 77-87.

\_\_\_\_\_. Portas fechadas. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 14, dez. 1953, p. 5-14.

\_\_\_\_\_. Suor e lágrimas. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 5. Out. 1948, p. 44-49.

\_\_\_\_\_. Tem dono. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza, n. 11, dez. 1951, p. 72-76.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. A sociologia no Brasil [1959]. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, São Paulo: v.18, n.1, p. 271-301, jun. 2006a.

\_\_\_\_\_. *Ficção e confissão*. 3ª. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006c.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3ª.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Ouro sobre Azul; Duas Cidades, 2004a.

\_\_\_\_\_. *O observador literário*. 3ª. ed. rev. e ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 4ª. ed. reorg. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004c.

CLÃ: REVISTA DE CULTURA. Fortaleza, n. 0, dez. de 1946.

\_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 1, fev. de 1948.

\_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 2: Instituto do Ceará, abr. de 1948.

\_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 3, jun. de 1948.

\_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 4, ago. de 1948.

\_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 5, out. de 1948.

- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 6, dez. de 1948.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 7, fev. de 1949.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 8/9, maio/jun. de 1949.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 10, jul. de 1950.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 11, dez. de 1951.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 12, fev. de 1952.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 13, dez. de 1952.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 14, dez. de 1953.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 15: Imprensa Universitária, fev. de 1957.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 16, set. de 1957.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 17, jun. de 1958.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 18, maio de 1959.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 19, maio de 1960.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza: Instituto do Ceará, n. 20, out. de 1964.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 21, dez. de 1965.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza: Imprensa Universitária, n. 22, jul. de 1966.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 23, jan. de 1967.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 24, dez. de 1968.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 25, dez. de 1970.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 26, jan. de 1980.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza, n. 27, mar. de 1981.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza: Secretaria de Desportos e Cultura, n. 28, dez. de 1982.
- \_\_\_\_\_. Fortaleza: Imprensa Universitária, n. 29, dez de 1988.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 4ª. ed. rev. e atual. vol. IV. São Paulo: Global, 1997.

\_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil*. 3ª. ed. vol. VI. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1971.

ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. *Interpretação e Superinterpretação*. 2a. ed. Tradução: MF. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FARIAS, Maria Auxiliadora Almeida de. *Edições e Seduções: análise da revista Clã*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife: 2003.

FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurelio versão 5.0 edição revista e atualizada: Dicionário eletrônico*. Curitiba: Positivo, 2006, Cd-rom, Microsoft Windows 98, 2000 ou XP com internet explorer.

FIÚZA, Regina [org.]. *A produção literária do Ceará: antologia*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 4a. ed. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

FREDERICO, Celso. A sociologia da literatura de Lucien Goldmann. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 19, n. 54, p. 32-47, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. 11ª. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GUTIÉRREZ, Angela; MORAES, Vera [org.]. *Tributo a Moreira Campos e Natércia Campos*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007.

JAUSS, Hans Robert. et. al. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coord. e trad. de Luiz Costa Lima. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JORNAL DE CULTURA. Fortaleza: Imprensa Universitária, ago. 1994.

LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio [org.]. *A literatura no Brasil*. 3ª. ed. vol. VI. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1971. p. 45-62.

LIMA, José Batista de. *Ordem e desordem na escritura de Moreira Campos*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: 1993.

LINHARES FILHO. O Grupo CLÃ e a vanguarda literária. In: *A produção literária do Ceará*, Fortaleza: Expressão Gráfica, p. 17-47, 2001.

LOPES, José Stênio. Grupo Clã. In: MORAES, Vera; GUTIÉRREZ, Angela; REMÍGIO, Ana [org.]. *Homenagem aos 60 anos de Clã – Revista de Cultura*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007, p. 16-21.

MARTINS, Fran. Depoimentos do grupo. In: *Clã: revista de cultura*. No. 27, 1981, p. 15.

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples*. 2ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINS, Murilo. Martins Filho e o Grupo Clã. In: MORAES, Vera; GUTIÉRREZ, Angela; REMÍGIO, Ana [org.]. *Homenagem aos 60 anos de Clã – Revista de Cultura*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007, p. 35-39.

MEDEIROS, Aluizio. Crônicas das reuniões preparatórias do 1º. Congresso de Poesia do Ceará. *Clã: Revista de Cultura*. Fortaleza: n. 27, mar. 1982, p. 13.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. 20ª.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.

MONTEIRO, José Lemos. *O discurso literário de Moreira Campos*. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. *Clã: trajetórias do modernismo em revista*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

\_\_\_\_\_; GUTIÉRREZ, Angela; REMÍGIO, Ana. In: *Homenagem aos 60 anos de Clã – Revista de Cultura*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007.

\_\_\_\_\_. Moreira Campos: contista da revista *Clã*. In: GUTÉRREZ, A.; MORAES, V. [org.]. *Tributo a Moreira Campos e Natércia Campos*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007, p. 81-86.

PERROT, Andrea Czarnobay. *Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2006.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 5ª. reimpres. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva. 2007, p. 9-50.

SANTOS, Dennis de Oliveira. Sociologia da literatura. *Revista Urutágua - Revista Acadêmica Multidisciplinar*. (DCE - UEM). Maringá, no. 14 - dez. 07/ jan. / fev. / mar. 2008. Disponível em: <[http://www.urutagua.uem.br/014/14santos\\_dennis.htm](http://www.urutagua.uem.br/014/14santos_dennis.htm)> Acesso: 02 de dez. 2008.

SOUZA, Simone de; PONTE, Sebastião Rogério. *Roteiro Sentimental de Fortaleza: Depoimentos de História oral de Moreira Campos, Antônio Girão Barroso e José Barros Maia*. Fortaleza: UFC – NUDOC / SECULT – CE, 1996.

TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch. *Sem trama e sem final: (99 conselhos de escrita)*. Trad. de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins, 2007.

ZILBERMAN, Regina. O espelho da literatura. *Marginahlia*, v. 2, p. 48-58, 2007. Disponível em: <[http://www.fajesu.edu.br/fajesu/pdf/marginahlia\\_n\\_02.pdf](http://www.fajesu.edu.br/fajesu/pdf/marginahlia_n_02.pdf)> Acesso: 23 de mar. 2009.

