

A UNIVERSALIDADE DA OBRA DE GILVAN LEMOS

Malcolm Silverman

Embora resida no Recife desde 1949, o ficcionista (que nasceu em 1928) passou a maior parte do seu período de formação no interior de Pernambuco. Na verdade, sua cidade natal de São Bento do Una ecoa em toda a sua obra, como acontece também, de maneira mais imprecisa, com as experiências autobiográficas mais importantes. Até agora, publicou nove livros, entre romances, novelas e contos. As obras de ficção mais extensas predominam, com meia dúzia de romances: *Noturno sem música* (1956), *Jutai menino* (1968), *Emissários do diabo* (1960), *Os Olhos da treva* (1975), *O anjo do quarto dia* (1981) e *Os pardais estão voltando* (1983). Os trabalhos restantes incluem *A noite dos abraçados* (1975), que reúne quatro novelas, bem como os dois volumes de contos de *O defunto aventureiro* (1974) e de *Os que se foram lutando* (1976), que no conjunto compreende 23 contos.

A constante dedicação do autor tanto à variedade na ficção como ao refinamento estilístico granjeou-lhe o reconhecimento nacional, na forma de vários prêmios, que culminaram no Prêmio Érico Veríssimo. É um mundo pulsante de tragédia e comédia no sentido mais clássico, onde o comentário social determinista e uma cor local palpável servem como um pano de fundo coletivo para estudos essencialmente sensíveis de inter-relações pessoais. Além disso, o humor, com mais frequência o satírico, oferece-lhe constantemente um veículo reconfortante por meio da realidade desalentadora, tão comum aos personagens de Gilvan Lemos.

As linhas de enredo raramente são amplas, exceto nos dois últimos romances, que se esforçam por retratar um corte vertical da vida provinciana. Em *O anjo do quarto dia*, o reino do chefe político Orico e seus filhos é questionado com êxito, primeiro pelas revelações *samizdat* de um cronista da cidade

e seus jovens estimuladores, em seguida pela (repetida) intervenção sobrenatural do anjo do título. *Os pardais estão voltando* apresenta Fábio Moreira, escritor famoso que, depois de um hiato, procura reintegrar-se nos acontecimentos locais, ao mesmo tempo em que enfrenta o seu segredo há muito recalcado: a recusa em ajudar a um reformador martirizado.

Os dois primeiros romances, por outro lado, acompanham fases da vida do que é, essencialmente, um mesmo protótipo masculino. Em *Jutai menino*, o personagem título, um órfão introspectivo, passa da infância à adolescência sob a tutela simpática do avô Gumercindo, enquanto *Noturno sem música* acompanha Jonas, um adulto jovem que luta para superar uma paixão secreta pela mulher do patrão, medo das tendências suicidas e uma mania de viver no passado.

Os dois últimos romances têm um enredo semelhante; mas além disso, recorrem à ação em seu desenvolvimento essencial. *Emissários do diabo* explora a vida cotidiana e a morte heróica do agricultor Camilo, com amplos retrospectos das oportunidades perdidas em nome do orgulho. *Os olhos da treva* baseia-se, com maior ênfase ainda, em acontecimentos biográficos, lembrados pelo (suposto) fugitivo Jomo e a (suposta) protetora Mila, enquanto passam juntos as suas últimas horas: sua adoção por ligação com uma bela mulher casada, bem como a relação de Mila com um cacique local, e o papel que a mulher tem no desaparecimento de Jomo.

As quatro novelas de *A noite dos abraçados* focalizam outras famílias provincianas e suas várias (e bem-sucedidas) tentativas de realização amorosa e individual. *Alfaiataria Zingoni* ressalta o inseguro adulto Nino, que se ressentia de sua mãe dominadora (embora carinhosa) e idolatra seu pai indiferente (e criminoso). Os personagens título de *As filhas do padeiro* deixam de desafiar seus pais e abandonam seus planos romantizados de casamento em tempo de encontrar maridos simples. O personagem título de *O coveiro mais ou menos da cidade* troca a viuvez e a solidão — senão a humildade — por uma companhia agradável. Finalmente, na história que dá título ao livro, uma briga pela herança leva Dorico, humilde e de boa natureza, primeiro a buscar consolo no primitivismo isolado, depois nos excessos sexuais e, finalmente, na inesperada riqueza unilateral.

As coleções de contos oferecem uma grande variedade de enredos. Quanto à unidade, *O defunto aventureiro* insiste no motivo rústico, até mesmo regionalista, existente nas suas narrativas, juntamente com o motivo da eterna viagem. De fato, os enredos tendem a movimentar-se constantemente. "A viagem" retrata um jovem na iminência de iniciar uma viagem só

de ida para a cidade grande, enquanto em "A desforra", o protagonista vem e vai, involuntariamente colhido pela agitação da multidão, uma vez ali. Os dois irmãos de "A vingança" já chegaram, e um deles deve matar o assassino de seu pai. Em "O regresso" e "O encontro", cujos títulos também sugerem movimento, um personagem vai para casa, e fica sabendo a verdade sobre si mesmo e sua família, tal como o outro parte para uma vida nova com o encantador assassino do marido!

Há, finalmente, cinco contos iniciados pela história que dá o título ao volume: um vagabundo morre ao pegar uma carona e é lançado num campo solitário; é descoberto por um nervoso casal de agricultores que o deixam embrulhado num saco, na igreja local ("O importuno"); o vingativo boêmio da cidade encontra o corpo e o leva para a porta da casa do delegado ("O filósofo Golinha"); a irritada autoridade, com a ajuda de um ajudante assustado, consegue colocar o corpo num trem que passa ("Tenente Batista"); e outro vagabundo vivo e não muito observador acaba no mesmo vagão de carga do personagem título, e querendo contar a sua colorida autobiografia ("Trem das seis").

Os contos de *Os que se foram lutando* são os que mais se aproximam de uma amostragem equilibrada das diversificadas linhas de entrelaçamento desenvolvidas nas narrativas mais extensas do autor. Desventuras picarescas são abundantes em "A volta do príncipe" e "Me esbaldo mas descubro o Genibaldo". A primeira conta como um guia de mendigo cego engana o patrão, enquanto este o considera como seu confidente. Mais adiante, "J. Bobinho" retrata o surrealismo de um homem e seu bicho de estimação, um jacaré, refletindo o motivo da variada solidão, evidente em vários contos: em "A morte do cisne" uma filha perturbada busca a satisfação sexual para o horror de seus pais; em "Pedro P", o personagem título é frustrado pelo totalitarismo (futurista) ao tentar amar e procriar; e pai e filho comemoram uma reaproximação gratificante quando um encontro ocasional os reúne em "Quem, quem se interpõe?" — muito distante de "O tocador de violino", onde a visita de um neto apenas ressalta as divisões entre seus avós irritadiços.

A pobreza da família é agravada pela enchente na história título, bem como pela desumanização em "Ponte da Boa Vista", e "A menininha da rua Elvira". Nestas, respectivamente, um velho doente é deixado ao sol para mendigar e morrer ao mesmo tempo, e uma menina morre por falta de (dinheiro para comprar) remédio, como se isso fosse natural. Temos, em seguida, um par de paródias contra o sistema: "O monstro da torre" e "Encontro noturno". A primeira acompanha detetives

extremamente zelosos, que forçam uma confissão tragicômica de um crime que nunca ocorreu — e são humilhados, quando a verdade aparece; a segunda coloca um ladrão esperto e um repórter de polícia — ambos de folga — numa improvável polêmica.

Esse cosmo uniformemente psicológico começa em meio a espaço bastante prosaico, cuja principal distração é, pelo menos para o arquétipo de Gilvan Lemos, a introspecção. É, exteriormente, uma pequena cidade cuja homogeneidade predomina nas narrativas mais longas, com exceção da hermética *Emissários do diabo*. (Embora alguns contos se passem em ambientes geralmente semelhantes, a maioria deles situa-se no Recife ou em fazendas isoladas). As novelas de *A noite dos abraçados*, por exemplo, ocorrem todas em Icó-mirim ou nas proximidades, com vários personagens que reaparecem em diferentes contos. Seu cenário atrasado é metaforizado em sua construção central “pré-histórica”: “A pedra era a vergonha da vila... enorme, arqueada, parecia o dorso de um animal” (*Alfaiataria Zingoni*, p. 3). A praça central de Bentuna em *Os pardais estão voltando* é representativa do todo prototípico e se conforma à convenção positiva: “Permaneciam as casinhas, reais, conjugadas, que formavam o quadrado do logradouro; o busto silente do general; os bancos frios, de granito; as raquíticas árvores ornamentais, e a igreja” (p. 17).

Normalmente, o autor prefere povoar esses planos cinematográficos de uma maneira que ressalta tanto a cor local como o dinamismo, como, por exemplo, num passeio de rua, com sua variedade de cidadãos que desfilam rumo à igreja: “Beatas vestidas de branco, atentas à chamada do sino; meninos de roupa engomada, cabelos brilhantes, conversando animadamente; mocinhas ainda sem vaidade, imitando os gestos da mãe, censurando em voz alta a tagarelice dos irmãos” (*Jutai menino*, p. 191). Uma atmosfera semelhante, embora mais coletiva, surge a certa altura em *Noturna sem música*, com a aproximação da noite e uma feira ao ar livre que termina: “Matutos se retiravam, estalando o relho no animal carregado; cachaceiros cantando pelas esquinas; raparigas fumando sem elegância à porta das bodegas; cachorros a farejar montes de basculhos; adeuses, despedidas, lembranças às comadres...” (p. 55). A menção ampla desses personagens típicos, bem como dos principais personagens, e de uma comemoração tradicional com comida, bebida, música e danças, dão, porém, a *Jutai menino* a descrição mais completa que o autor já fez de um ambiente (vinte páginas).

A ambiência natural, seja calamitosa ou edênica, enriquece o panorama macrocômico. O motivo da grande enchente literalmente domina a história título de *Os que se foram lutando*, suas águas "arrastando cavalo, boi, porco, jumento. Até gente arrastando" (p. 15). Seus resíduos devastantes deixam um morador da cidade "enlameado, brigando com a lama, arrotando lama, remelando lama" (p. 16). Na novela título de *A noite dos abraçados*, por outro lado, a personificação contribui para o sabor lírico dos exteriores (momentaneamente) idílico, por meio de uma seqüência de sons e imagens:

O vento nas pedras assobiava em tons diversos, chegava a formar sílabas. Os coqueiros gemiam, os bacuraus cantavam. À volta, os morcegos se festejavam em seu mundo de trevas. Grilos trilavam, sapos arranhavam a goela, os vaga-lumes riscavam fogos nos descampados. (p. 226)

Levantamentos compactos da flora e fauna também abrem o rural *Emissários do diabo* (pp. 15-16), e fazem com que o jardim familiar adquira vida exuberante em *Jutaí menino* (p. 29). A escuridão generalizada, simbólica, evidente no próprio título de *Os olhos da treva*, invade (juntamente com o vento frio) a cidade de Santa Cruz, bem como os campos — nessa ordem. Em *Os pardais estão voltando*, porém, é uma paisagem puramente urbana:

Fora, a escuridão é absorvente. Tão completa que, nela, se perde o prumo. O céu se distingue apenas pelas estrelas que, de tão pequenas, faíscam tremulamente, contidas na sua impotência. Dir-se-ia que não existe mais ninguém no mundo, nada existe; que os objetos, a matéria, as gentes se fundiram em breu... [...] se durante o dia o silêncio estala em fulgurações de luz, à noite a escuridão o abafa, soturna e fria, em malhas impenetráveis de tecido negro e resistente. (p. 34-35)

Dentro desses amplos espaços, estão limites específicos mais restritos — tanto física quanto mentalmente — onde se

desdobra o desenvolvimento dos personagens importantes. São os locais microscópicos propícios, esculpidos segundo as necessidades de indivíduos em geral pensativos, na maioria das narrativas, tanto curtas quanto longas. Em *Emissários do diabo*, por exemplo, é um minúsculo lote de terra, separado no tempo e espaço, cujas circunstâncias constituem uma constante inspiração para o protagonista Camilo, para a sua incessante falta de objetivo mental; em *Os olhos da treva*, Jomo e Mila passam em revista as suas preocupações mais íntimas, dentro da precisão clássica da tragédia grega, fechados nos fundos de sua humilde casa; Os dois lados, em *O anjo do quarto dia*, reexamina incidentes semelhantes em confortável ambiente pessoal, seja um quarto, um sítio esquecido ou um gabinete privado.

Entre as narrativas mais curtas, proliferam os microcosmos convidativos, até mesmo catalíticos, como um barraco abandonado ("A desforra"), a cabine de um caminhão ("O defunto aventureiro"), um solitário quarto de hotel ("A vingança"), um vagão de carga ("Trem das seis", *O defunto aventureiro*), uma cobertura ("Os que se foram lutando"), uma sala de interrogatório, aludida de maneira hiperbólica no título de "O monstro da torre", e mesmo a ponte cujo nome é mais cruel do que irônico ("Ponte da Boa Vista", *Os que se foram lutando*).

O tempo, em si, está irrevogavelmente ligado à inclinação que o autor tem para a circularidade estrutural harmoniosa: os contos, embora passados cronologicamente no presente, têm com frequência extensos retrospectos intercalados, terminando com uma inevitável volta ao presente — em tempo de concluir as histórias, todas contemporâneas da vida do autor. Embora a lembrança de acontecimentos e figuras passadas possa abranger décadas, as seqüências temporais objetivas, como as locais, tendem a ser limitadas, embora nebulosas: de algumas horas, ou mesmo, como é comum em narrativas construídas em torno de encontros ocasionais, para semanas inteiras, a pontos culminantes durante todo um segmento da vida de um personagem importante, cobrindo assim anos, como ocorre por exemplo em *Jutai menino*. De fato, romances como *Os olhos da treva* e *Os pardais estão voltando* são na realidade histórias no passado, apenas ancoradas no presente para oferecer mais um ponto de referência na caracterização e tema. Histórias mais curtas demonstram a mesma desigualdade deliberada, quando sua natureza é biográfica, como por exemplo em *Alfaiataria Zingoni*, *O coveiro mais ou menos da cidade* e *A noite dos abraçados*; em "A volta do príncipe" e "Me esbaldo mas descubro o Genibaldo" de *Os que se foram lutando*; e em "A vingança" e "O regresso" de *O defunto aventureiro*.

O ponto de vista constitui também um ingrediente significativo na ficção de Gilvan Lemos. A narração onisciente é a mais comum, embora sua abordagem tradicionalmente "distante" seja em grande parte prejudicada pelo diálogo profuso que caracteriza quase todos os seus trabalhos, grandes e pequenos. A narrativa convencional na primeira pessoa, com seu tom confessional implícito é, rigorosamente falando, limitada a *No turno sem música*, o primeiro livro publicado. Mas um ponto de vista mais flexível, inovador, é apresentado em *Os olhos da treva* e *O anjo do quarto dia*. Ambos empregam um método misto, começando geralmente com um trecho com um narrador onisciente, passando depois para o monólogo interior (direto) — por vezes com parênteses — para voltar ao ponto de vista original de terceira pessoa ao final do trecho. Enquanto que essa fluidez constitui um processo quase alternado no primeiro romance, em *O anjo do quarto dia*, dado o seu sabor de comédia de costumes, meia dúzia de figuras participam, a diferentes intervalos, além do informal narrador onisciente.

O tom, um adjunto do ponto de vista, assume várias maneiras diferentes. É, por exemplo, leve, satírico e picaresco em "A volta do príncipe" e "Me esbaldo mas descubro o Genibaldo" (*Os que se foram lutando*; leve e satírico em *O anjo do quarto dia* e *Os pardais estão voltando*); de paródia, em "As filhas do padeiro" (*A noite dos abraçados*); nostálgico em *Jutai menino*; futurista, em "Pedro P"; surrealista em "J. Bobinho" (*Os que se foram lutando*); trágico e de suspense em *Os olhos da treva* (também uma história de detetive) e *Emissários do diabo*. Esta última, porém, merece especial atenção, pois vai e vem, seu tom profundo sendo consequência da ordem clássica dos acontecimentos, das tensões agonizantes, do amplo *pathos*, do clímax supremo, de um final mínimo e de um toque de sobrenatural de última hora — que aliás está também presente em *O anjo do quarto dia*.

A caracterização, que junto com o tema, é o forte do ficcionista, divide-se horizontalmente em três grupos: os (co)protagonistas, figuras maiores e figuras menores. Com algumas exceções, ou seja, os ricos coronéis e as enigmáticas mulheres fatais, os (co)protagonistas tendem a ser perturbados, mas ainda assim, discretos. São principalmente personagens masculinos que, do ponto de vista socioeconômico, vão desde a classe média (nos romances e novelas, especialmente) até a classe pobre e marginal (nos contos). As figuras importantes, geralmente limitadas aos trabalhos mais longos, como parece lógico tendo em vista as limitações gráficas do conto,

são muito variadas; e as menores oferecem um panorama ainda mais variado, por vezes inseparáveis da cor local para que contribuam, e da qual nasce a sua razão de ser novelística. Esse repertório serve-se de técnicas bastante convencionais no que concerne ao desenvolvimento do personagem, levado pelo diálogo (dinâmico) e pelo monólogo interior (indireto), bem como pela descrição (estática) de segunda mão. Tudo isso, por sua vez, reforçado pelo uso intrigante do estereótipo (ao inverso) e de um extenso simbolismo.

Os (co)protagonistas, memoráveis tanto pelo desenvolvimento quanto pelos seus papéis, são muitos, literalmente superando o número de histórias. O exame inicial dos romances leva aos quase-biográficos personagens, Juta/Jonas de *Jutai menino* e *Noturno sem música*, bem como a Fábio Moreira de *Os pardais estão voltando*. Devido ao seu permanente problema com os olhos (conjuntivite), não é de surpreender que o personagem título de *Jutai menino* — perenemente “escondido nos óculos escuros” (p. 155) — seja repetidamente caracterizado por estes, provocando assim grande pena no leitor. Os outros meninos, é claro, não pensam assim, e humilham a criança sensível (ele vive numa casa grande e inóspita, onde é abandonado pela mãe, e o pai se suicida), com apelidos como pitu-de-óculos, galo-cego e olho-de-sapiranga (p. 84). A trégua vem com o agradável avô Gumercindo, por meio do qual Juta pode, pela primeira vez, crescer. O menino, em vias de transformar-se em adolescente, passa a identificar-se com Gumercindo num laço de pai/filho que logo se materializa, contribuindo mais ainda para a ampliação do desenvolvimento de Juta, pelo paralelismo. Na verdade, desde o início, eles até mesmo se parecem, como observa a avó ciumenta: “A mesma cor melada, os cabelos alourados, a cabeça redonda de Gumercindo. Todo mundo haveria de notar a semelhança” (p. 13). Sempre introvertido, como muitos dos principais personagens do autor, Juta consegue manter seu reconfortante mundo privado, manifestado em leituras escapistas e no talento para o desenho, aprendido, adequadamente, “copiando as historietas dos Gibis” (p. 80). A afeição heterossexual e o ressentimento pubescente da autoridade são insuperáveis e, mais agradecido do que nunca, Juta parte para a Capital para continuar sua educação como o herói de uma *Great Expectations* abasileirada.

Embora Jonas de *Noturno sem música* já seja adulto, suas constantes lembranças da (agitada) juventude passada, fazem dele uma continuação cronológica do herói de *Jutai menino*. De fato, Jonas também dependia de óculos especiais —

aos quais ele próprio podia acrescentar, como coincidências perturbadoras, uma humilde origem rural e uma história familiar de suicídios. Ele é tão sensível em relação à sua juventude, que até mesmo se ressentia quando Raimundo, seu patrão, mais velho do que ele, o chama de "meu filho" (p. 94), reação exagerada reforçada certamente (no espírito de Jonas) pela sua inútil paixão "adolescente" pela mulher de Raimundo. Mas é através dessa obsessão amorosa que Jonas amadurece. A certo momento, por exemplo, ele observa uma porca sendo coberta e admite para si mesmo que "faria o mesmo se me dessem Marta com todo o direito de posse" (p. 144). Quando a declaração de amor dele, que constitui um clímax, é rejeitada, ele tenta o suicídio sem muita convicção. Seu desesperado grito clamando por atenção, por reafirmação do seu valor pessoal, é bem-sucedido, fato que se torna imediatamente óbvio com o prelúdio do narrador-protagonista ao minúsculo final do romance: "— Jonas, meu filho, o que foi que você fez? — Perdura-me a impressão de que procurei sorrir, mas não posso afirmar nada, pois perdi os sentidos" (p. 272).

Entre os protagonistas quase biográficos do autor, Fábio Moreira, de meia idade, ocupa posição decisiva, pois ao contrário de Juta e Jonas, ele não monopoliza o romance onde está presente — *Os pardais estão voltando* — devido à importância de um punhado de (outras) figuras importantes. Fábio é um romancista de sucesso que também vive no passado (por exemplo, todo o capítulo 14 (p. 139-145) é um retrospecto de um banho da infância) num esforço para escapar seu senso de isolamento no presente, provocado ironicamente por uma covardia anterior, recalçada. Portanto, Fábio é o único, entre personagens parecidos, que pode ter esperanças de encontrar-se no *passado*: e ele o consegue por meio do jovem Mauro, com quem se identifica — "Há alguma coisa nele que não me agrada" (p. 62) — e que, adequadamente, remexe o mesmo passado sombrio que tanto perturba Fábio. Sem dúvida, quando ele finalmente aprende a gostar de Mauro e respeitá-lo, é como se Fábio tivesse por fim aceitado tanto o seu passado, como a si mesmo.

Camilo, de *Emissários do diabo*, é o protagonista mais vertical do autor, uma figura trágica, desenvolvida por meio de um híbrido de qualidades românticas e realistas-naturalistas. Os personagens restantes, bem como a atmosfera, parecem existir apenas para projetar Camilo em termos singulares, inexoráveis. Ele é um herói telúrico, cuja posição épica só é comprometida pela sua modéstia — agricultor sem instrução que

é pobre, mas orgulhoso, decente, abnegado, incorruptível, forte, belo e solitário. Pessoas boas e animais o amam, enquanto os muitos vilões do romance (tentam) destruí-lo; ele abre mão da felicidade pessoal (isto é, Ercília) para cuidar da mãe; salva a vida de seu indigno irmão; honra sua ligação com uma governanta amante; e aceita o indesejado (negro) Sebastião, que até mesmo compõe um merecido ABC sobre Camilo:

O homem no seu juízo
 Aguenta tudo calado
 Os aperreios da vida
 Vai deixando para um lado
 Não sufraga nem bambaia
 E nem fica arreliado.

(p. 42)

Em relação aos seus antepassados violentos e aos seus parentes inescrupulosos, ambos descritos em detalhe, ele é realmente uma anomalia, para sempre resignado (as agrídoces lembranças de Ercília), até mesmo passivo (em seus repetidos muxoxos), até ser provocado.

Os olhos das trevas apresenta os co-protagonistas Jomo (Jerônimo) e Mila, cujas relações antagônicas, múltiplas — bem/mal, amor/ódio, mãe/filho, até mesmo um complexo de Édipo ao inverso — inspira reveladores diálogos de caracterização que beneficiam a ambas as partes. Tipicamente, Jomo está tentando encontrar-se depois de anos de fugas e paranóia autoprovocada. Na verdade, as aventuras passadas como pária social, contadas por Jomo, servem para sublinhar seu senso de honestidade sem concessões, sua compaixão e generosidade: ele não pode nem mesmo deixar de ter pena do marido de sua ex-amante! Mas o passivo Jomo admite a sua principal “falha”, em total contraste com a nêmesis Mila: “Perdão quando acho conveniente perdoar. E você? — Eu? Perdão demais. Nunca guardei o menor ódio, o menor rancor por mais de um dia. Sou fraco, Mila” (p. 202).

Mila, por sua vez, é a mais fascinante dos dois, caracterizada desde o início pelo seu ar misterioso, quase enigmático, e pelas suas mãos muito pessoais. Hoje “feia, velha, antipática” (p. 201) em suas próprias palavras, ela ainda conserva suas estranhas cicatrizes de varíola: “— Tinha de fazer muitas desgraças neste mundo, Jomo. Nasci marcada” (p. 56). Ela é também cega — levando a espaços negros incessantes, quase que ameaçadores — mas mentalmente alerta. Na verdade, ela

é mais agressiva, cinicamente realista e sexualmente aberta do que Jomo, que tem a metade da sua idade. E seu desenvolvimento, como o de Jomo, é sua lembrança verbalizada, suas palavras cada vez mais intensas que atingem um crescendo abrupto, para cessar totalmente com a sua morte:

A voz de Mila fazia curvas para chegar-lhe aos ouvidos. Que voz, aquela? Que entonação! De Mila, aquela voz? Quantas vezes tentara interrompê-la. Não pelo que dizia, pelo que revelava. Mila botava a vida pela boca, às golfadas, aos atropelos. Quando se calou..." (p. 233).

A máxima de Mila, de que "esta vida é uma porcaria, tudo que fizermos para torná-la menos ruim é válido" (p. 33), levará-a a valorizar os prazeres materiais, muitas vezes os da carne: ela se tornou a amante dedicada juvenil de seu empregador idoso, foi para cama com todos os filhos deste que pôde e arruinou a vida de Jomo com um ciúme frustrado. Ironicamente, uma vizinha considera a memória de Mila como "santa" — "Se não fosse ela, acho que a gente já tinha morrido de fome" (p. 235) — enquanto de outro lado Mila se humilhava, obcecada por um diabólico *inimigo secreto*. Como Jonas e Fábio Moreira, entre outros, Mila só encontra a paz interior (no caso, eterna) depois de limpar sua consciência.

O anjo do quarto dia, o outro romance, ocupa uma posição excepcional em relação à caracterização primária: um núcleo de meia dúzia de figuras principais, repetitivas, girando todas em torno de um cacique nonagenário. Tão poderoso é ele, que há até mesmo variações de seu nome: Orico Resende, Oricão, Oricão Rezéns. Um adversário explica com certa razão que Orico "quer dizer oh! rico" (p. 110). A biografia de Orico é resumida no início, e lembrada, de um modo ou de outro, em várias ocasiões, durante toda a narrativa:

... aparecera ninguém sabia de onde, magro, então, um espigão montado nos seus dois metros de altura, uma mão adiante outra atrás, passando de operário da fábrica de laticínios a biscateiro na cidade, de biscateiro a cambista de jogo de bicho, de cambista a zelador da igreja dos protestantes, de zelador a fiscal da prefeitura, de fiscal a prefeito... (p. 7).

Sua história é picaresca. É a história do pobre que fica rico, reforçada por uma excentricidade sexual machista, que lembra a de *O mulo* de Darcy Ribeiro; e os prodígios que supostamente teria realizado no passado — até mesmo “furava paredes” (p. 72) — obscurecem a sua decrepitude física contemporânea. Além disso, a presença de uma concubina jovem, sensual (Tininha), bem como intermináveis alusões (cômicas) a um membro flácido, servem para ridicularizar, pelo contraponto, a presença anacrônica de Orico. Afinal, seu membro é tão inútil quanto ele, seja “aqui ou na América do Norte”, (p. 8) como Orico sem dúvida diria em seu estilo (demagógico?) retórico.

Em contraste direto com Orico, tanto física como filosoficamente, está Amísio, cuja ligação patente com Tininha também proporciona a última afronta latina à desgastada imagem de Orico. Amísio, por sua vez, é contrastado (e com isso melhor caracterizado) pelo seu adequado pai, membro do sistema e partidário decidido de Orico durante a maior parte da história; e é o elogio póstumo ao seu filho, até então desprezado, que acrescenta uma aura de paródia ao martírio de Amísio. João Carlos, de porte semelhante, é inspirado a continuar a luta idealista. Esse ativismo não é fácil: “— Nasci e me criei no mato, lá em casa ninguém gosta de ler, não tem o hábito de ler. Cheguei na faculdade apavorado, ainda estou” (p. 22).

Ambos são, é claro, reconhecidos a Codó, cujo diário é ao mesmo a justificação e a dificuldade de sua razão de ser. Codó é um herói discreto, involuntário, cuja inocuidade passiva contrabalança o despotismo de Orico. Seu *modus vivendi* mostra isso, desde logo, em *O anjo do quarto dia*, em sincronia até mesmo com seus sobrenomes despretensiosos. O narrador onisciente também reflete a descrição de Codó, cumulando-o de superlativos *negativos*:

Ali está, aquele, o Alma de Pau, o Pomba Lesa. Codó, mais de cinquenta anos de idade, nunca trabalhou nem para o próprio sustento, nunca jogou bola de gude, futebol, bilhar, baralho. Nunca tomou um porre, quebrou bancos de jardim, globos de luz elétrica. Nunca arrombou a porta duma rapariga, jamais currou uma virgem... Explora, isso, duas tias velhas que o sustentam... (p. 18).

A morte traz a consagração popular para essa alma amante, cujas crônicas atacam todas as formas de injustiça, racial, econômica ou política.

A última figura principal, e a única feminina, é a (sempre) trágica Ana, que abre o romance com um retrospecto de seu amor condenado e suas conseqüências traumáticas. Ela volta a ter destaque mais tarde, ao fazer amor com outro, cujo fruto oferece-lhe alguns breves anos de felicidade e companhia (e dá à trama a sua qualidade supreal e seu ritmo intensificado). Mais do que introvertida, Ana é anti-social, ao ponto de esconder seu filho recém-nascido dos raros visitantes de sua isolada fazenda. É muito adequada a admiração que essa Virgem Maria desmitificada tem pela poesia de Castro Alves e continua, mesmo na idade madura, "tão bonita ainda... que pele fina, que pétala de rosa" (p. 162).

Os protagonistas da ficção curta do autor tendem naturalmente a revelar-se de uma maneira mais direta e rápida. Todas as quatro novelas de *A noite dos abraçados*, com uma exceção, focalizam uma única "vítima das circunstâncias", começando com *Alfaiataria Zingoni* e Antonino Apolinário da Silva Fernandes, aliás Nino Alfaiate, aliás Nino de Gida — em deferência à sua mãe dominadora (e também à sua passividade acomodatória). Em sua biografia — a essência da história — uma idolatria masoquista de seu indigno pai *macho contrabalança* os próprios sentimentos de inadequação (sexual) e misoginia de Nino.

Zé Chico, o humilde protagonista que dá título a *O covheiro mais ou menos da cidade*, avança entre minúcias tragicômicas. Ele é, como sua profissão indica, um tanto marginalizado — numa pequena cidade, distante de tudo. Sua presença física, personificada em "suas mãos, grandes mãos, queimadas de sol, calejadas, de agricultor" (p. 155) está em harmonia com as suas reduzidas graças sociais, como testemunha o que acontece depois da morte da mulher: "... deslocado, estranho na própria casa, recebendo as condolências sem saber o que responder. Era 'obrigado', era? Ou 'da mesma forma!'" (p. 142). A inocência infantil de Zé serve até mesmo de fecho para a novela, quando ele volta a encontrar uma noiva que reflete, adequadamente, sua honestidade e simplicidade.

A novela que dá título ao livro também se vale de uma mulher (Marião) para projetar o caráter do protagonista muito passivo (Dorico): primeiro emocionalmente, depois sexualmente, e ainda, filosoficamente. O papel de mãe/amante de Marião torna-a tão importante quanto ele, em especial na segunda metade da narrativa. O modo de vida dele é o do vaga-

bundo simpático que, como seu nome ironicamente sugere, deve primeiro atravessar a *dor* para depois ficar *rico*. Quando ele foge da realidade do egoísmo material, é Marião quem o traz de volta, tanto literal como figuradamente. É também um paradoxo o fato de que ela corrompe, inconscientemente, a inocência dele, com a sua própria inocência: por insistência morna *dela*, ele parte, sozinho, para o Sul dourado — com o tesouro secreto da família que *ela* encontrou e convenceu-o a guardar. De fato, num espírito simbólico, a última linha da história mostra Dorico metamorfoseado por esse presente de despedida, completada a sua mudança de caráter.

Finalmente, em *As filhas do padeiro*, Gilvan Lemos apresenta os três personagens do título — Graci, Malu e Dori — num diálogo quase contínuo, quase de novela, sobre como/quem atrair para o casamento. A transformação delas é rápida, do idealismo para o pragmatismo, do príncipe encantado para o camponês próximo. Apenas Dori, a mais velha e já ferida por um caçador de dotes, distingue-se, tanto no enredo como na caracterização, tornando-se a mais desenvolvida das três. Ao final da novela, a inversão do seu papel completa um círculo. Tudo, porém, começa da mesma maneira, em acentuado contraste com os seus envelhecidos pais, acrescentando-se assim outra dimensão às filhas loquazes, e caricaturalmente burguesas, com que se inicia a história.

A frente da lista de personagens principais de *O defunto aventureiro*, está o curioso personagem título que, embora apareça em meia dúzia de narrativas (interligadas), nunca pronuncia uma só palavra, nem se movimenta por vontade própria. Não obstante, é um catalisador gigantesco, que testemunha ou inspira o florescimento de vários protagonistas notáveis. O personagem título é boêmio da cidade, de "O filósofo Golinha", por exemplo, lamenta, interiormente, a sua *crescente* marginalização pelo delegado local. Ele é a ovelha negra de uma família de respeito, que quase completa a sua rebelião (inconsciente?) contra a convenção social hipócrita, tratando uma vagabunda como se fosse uma senhora, e admirando Lampião. Em "Tenente Batista", o arquiinimigo de Golinha é mostrado como um vilão sem remissão, por meio de seu filho mal-humorado (um clone?), a sua repulsividade física, sua linguagem sempre agressiva, seu desprezo pelos subordinados, a natureza sicofanta de um desses subordinados em particular (Cabo Feitiço); e, como que para completar a caricatura, o abuso machista de Batista em relação à sua mulher (por exemplo, "Tinha ódio quando a encontrava dormindo" p. 150). Há também "Trem das seis", com seu bem-humorado e extrovertido vagabundo que se com-

praz em contar, em detalhes, a sua autobiografia seleta — para um interlocutor que não sabe estar morto, mas que é compreensivelmente paciente!

Os outros protagonistas de alguma importância em *O defunto aventureiro* são os (homens) que parecem passar por um batismo de fogo com resultados mistos, mas de grande intensidade. Dentro de um motivo de Esaú/Jacó — ou será uma paródia cruel da história da Cinderela? — Vicente, de “A vingança”, lembra-se como seu pai o rebaixava sempre em favor do irmão, cuja lembrança (mais do que a presença) serve de catalisador. Apesar das circunstâncias unilaterais, Vicente continua sendo dedicado — uma espécie de Nino (*Alfaiataria Zingoni*).

O nobre amor filial, na forma de afinidade com o tio (e verdadeiro pai), é o que caracteriza melhor Aparício, em “O regresso”, exceto quando um ex-patrão e admirador, o caracteriza, lembrando a honestidade expontânea:

A gente conhece as pessoas direitas. Esse menino nunca me enganou. Antes de saber quem era, eu já confiava nele. Deus não quis que a gente tivesse filho, mas se eu tivesse um, queria que fosse assim como Aparício (p. 95).

Sozinho, e retornando para a casa durante a maior parte da narrativa, ele necessariamente se volta para o interior de si mesmo, para o passado; e a sua personalidade projeta recorrer com êxito à retenção (indireta) da memória.

Olegário de “A desforra” parece ser o arquétipo de uma parábola familiar: um homem inocente e bem humorado que, ao trocar o campo pela cidade, torna-se (momentaneamente corrupto, ou, neste caso, desumanizado. Na verdade, suas mãos cobrem-se literalmente de sangue, uma grande transformação para um roceiro que, momentos antes, pensava, por exemplo, que o estridente grito de “lincha” “Devia ser o nome da mulher chorona”, “Ou era ‘lixa’ que o rapaz pedia?” (p. 64).

Em “Provação”, até mesmo os nomes são parabólicos: O adolescente Nen — tão ingênuo como um neném — é também consumido interiormente pelo motivo cidade/campo, seduzido pela adúltera D. Beija, e influenciado por um conhecido Napoleão, a cuja insistência cínica, cética e ambiciosa, Nen realmente encontra o seu Waterloo. A inocência de Nen é ao mesmo tempo seu principal fator de caracterização e sua repetida desgraça: provoca um crescente complexo de culpa em torno do

ídolo Kalil, que o par acima mencionado calunia, de uma maneira ou de outra — tudo isso enquanto a morte de Nen por uma picada de serpente lembra também a antiguidade bíblica.

Entre os contos de *Os que se foram lutando*, “Encontro noturno” e “Quem, quem se interpõe?”, como os títulos sugerem, desenvolvem co-protagonistas pelo confronto. No primeiro, o autor usa uma série de deformações irônicas para posicionar o criminoso Fanto e o repórter de polícia Ramos, que, em grande parte por meio do diálogo, passam a inverter os papéis convencionais. Fanto revela-se um cavalheiro culto, enquanto o modesto intelecto de Ramos se evapora, numa descrença espantada.

A última história coloca o co-protagonista-narrador em justaposição ao seu pai, e a partir desse ponto ambos passam a analisar-se mutuamente e, de maneira indireta, a si mesmos, por meio de suas reações psicológicas — colocadas entre parênteses — à sua conversa. A certa altura, por exemplo, o pai diz para si mesmo:

(... É a mãe todo! Esquivo, orgulhoso, vi-
giando-se eternamente para não fazer ou di-
zer tolice, não incomodar, não importunar.
Gostaria tanto que Nato tivesse menos per-
sonalidade, voltasse aos estudos, à casa, pas-
sasse novamente a viver das mesadas que
eu lhe desse... Quereria que Nato fosse
meu filho novamente... (p. 62).

Cada um deles mostra preocupações de geração (por exemplo, envelhecimento/desejo de ser necessário contra uma paixão juvenil pela independência) que desaparecem à medida que o par reacende a afeição mútua através de uma empatia tão semelhante que até mesmo os seus pensamentos íntimos são expressos numa terminologia cada vez mais parecida. Um conto que se constitui quase que numa seqüência da caracterização de “Quem, quem se interpõe?”, é “O tocador de violino”, onde o neto catalisador é levado à casa de seus avós que brigam muito. Ali, em sucessão e no seu papel de interlocutor, ele dá a cada um dos velhos um escoadouro para a sua crítica ao outro — em termos muito parecidos.

As histórias confessionais dessa coletânea mostram os mais fortes protagonistas (— narradores) isolados. A presença de um deles (ou dominação) no próprio título de “Me esbaldo, mas descubro o Genivaldo”, por exemplo, é esmagadora, apesar de não aparecer nominalmente! (O mesmo se pode dizer de “J.

Bobinho”, cujo protagonista também se projeta na não-pessoa do título nesse caso, um réptil kafkiano). O *picaro* sem nome conta os altos e baixos de sua biografia recente, refletindo atitudes clássicas contra o sistema, ironicamente quando está a caminho de um sucesso capitalista estereotípico. Por exemplo, ele gosta de confundir garçons e motoristas, embora, no dizer dele, dar calote em prostitutas é outra coisa:

... de olhos abertos, atento ao sono da companheira, e roncando — começava a escapular. Uma ginástica, puxa! Uma ginástica que era obrigado a fazer. Passava uma perna por cima da marginalizada, depois um braço /.../ Fiz muito isso, não por desonestidade — quando tenho dinheiro, não passo ‘xexo’ em ninguém — mas por necessidade de dormir numa cama (p. 86-87).

Ele é o protótipo do narrador em quem não se pode confiar, cujas descaradas declarações de decência, especialmente para com a humilde vítima de sua maior tapeação, chocam-se, por assim dizer, como seu “cigarro de luxo entre os dedos de unhas polidas em manicura” (p. 89-90).

Em “A volta do príncipe”, o romancista parece inspirado pelo *Lazarillo de Tormes*, quando o jovem Expedito — bastante expedito, por sinal — é retratado como uma criança abandonada, de quem se aproveita primeiro o seu patrão cego-mendigo e depois, quando ele adquire maior experiência da rua, invertendo os papéis (anti)éticos e roubando o seu explorador sem visão. Dada a pouca idade e a verbalização compreensivelmente limitada do protagonista Expedito, suas desventuras são filtradas por um narrador onisciente, juntamente com uma dose generosa de diálogo truncado. Felizmente, o sabor picaresco dos sentimentos da criança é bem preservado, como por exemplo num breve exemplo de sua nênese caricata: “E como o excomungado dividia tão bem, sem ver? Numa frigideira com três ovos passava a faca e separava dois e meio para ele, ficando o pedacinho do meio para Expedito, clara só” (p. 29).

Apesar do título, “A menininha da rua Elvira” não tem, diretamente, muita coisa com criança, mas sim com a falta de impacto que a sua morte tem sobre o pai. Ele é um barbeiro e assim, adequadamente, são as suas mãos secas simbólicas que o caracterizam:

... não porejavam suor. Ele achava que talvez aquilo fosse devido ao talco que passava no rosto dos clientes, depois de a barba feita. O talco teria impregnado na pele de suas mãos. É, podia ser, em casa, antes e depois do almoço ou do jantar, lavava muito as mãos, deixando-as molhadas para ganharem umidade. Elas não ganhavam (p. 106).

Quase que sozinho, o pretenso e desumanizado protagonista de "Pedro P" reage ao seu ambiente inóspito, mas de maneira diferente; e sua continuada resistência é exatamente o que faz desenvolver o seu papel. O tom narrativo — sem emoção, distante — segue em paralelo a tentativa de subvertê-lo, contrastando/ressaltando ainda mais seu objetivo nobre e sensível: o de ser um pai marido e pai amante.

Em "O monstro da terra", os dois arqui-símbolos do título refletem, de maneira adequada, os co-protagonistas, cuja crueza é destacada pela presença de um marginal-cordeiro (quase) sacrificial. São os detetives Euclides e Marias, caçadores da época moderna que acabam sendo apressados no farejar da presa (Chambá). A constante justaposição entre perseguidores e perseguido, por sua vez, entre inocente e culpado, acaba se não invertendo os papéis, certamente confundindo os papéis de todos os participantes: o humilde Chambá — "Baixo, atarracado, os pés metidos em sandálias japonesas bastante gastas" (p. 43) torna-se indistinguível dos inquisidores machos, reduzidos a um (merecido) ridículo.

Tanto a história título de *Os que se foram lutando* como "Ponte da Boa Vista" apresentam personagens principais que estão entre os mais memoráveis do repertório do autor. São parábolas em impacto temático e patéticos no contexto do destino inalterável de cada um. Gilvan Lemos usa um estilo neoneaturalista excruciante para projetá-los, já que em si mesmos, eles se aproximam da catatonia da caracterização. O hipnotizado Zacarias da história título passa o tempo "afogando" suas trágicas recordações em álcool — mais ou menos da mesma maneira pela qual as cheias afogaram suas modestas posses; e o despreocupado amigo Tota serve como interlocutor ideal, bem como um contraponto tonal. Um cinismo compreensível para com a condição humana, pessimismo quanto à sua própria condição, e perceptível exaustão física negam a antiga auto-identificação de Zacarias com os seus galos de briga, agora também em perigo.

Quanto a "Ponte Boa Vista", o protagonista e avô moribundo, "Magro, desgraçado de magro, mas de barriga, como se comesse muito" (p. 74) — está tão abandonado, tão espeznhado que até mesmo sua morte não tem impacto imediato na trama, já que sua presença física, de suma importância, é preservada. E como uma de suas exploradoras (e exploradas) netas observa inconscientemente para si mesma, pela última vez:

Vô nem escutava a discussão, nem tomava conhecimento de nada, a boca entreaberta, os pêlos crescidos da barba sempre por fazer querendo entrar por ela, pela boca, pela boca sem dentes, o vento agitando as falripas de cabeleira rala, o lobinho roxo, roxo, as orelhas acabadas, transparentes. Pobre de Vô (p. 78).

Dadas as circunstâncias de vida e morte do protagonista sem nome, seu vocativo com maiúscula é mais uma ironia cruel.

Os personagens secundários do universo do autor constituem acréscimo pitoresco, tanto pela maneira de sua apresentação como pelo que representam. Os primeiros romances são exemplares, quanto a isso. *Noturno sem música* tem apenas figuras bidimensionais, à parte Jonas. São modelos de papéis simplistas, como o empregador paternal Raimundo, o músico Santino, Tio Leocádio que "era ameninado. Com cinquenta anos, tinha mais mocidade do que eu. Sabia rir e brincar" (p. 159). E há Marta, a nunca materializada mulher fatal cuja atitude *blasé* insípida constitui um catalisador paradoxal para a sensualidade de Jonas.

Jutaí menino contém figuras mais notáveis, mas apenas uma de significação primordial: o patriarca septuagenário Gumerindo. A preocupação com o envelhecimento (como ocorre com sua lembrança nostálgica de um caso amoroso anterior), a indiferença pelas convenções (toma banhos semanais), a informalidade (como, tipicamente, a época em que ele "espreguiçava-se, o botão da braguilha desabotoado" (p. 281), e afeição pelo neto-protagonista fazem de Gumerindo — "risonho, os cabelos do peito saindo pelas mangas da camiseta" (p. 87) — uma inspiração simpática e um apoio chave para Juta.

A tia do protagonista, Irenéia, é um contrapeso a Gumerindo e Juta em termos de desenvolvimento de personagem. Ela é tratada a uma luz sempre negativa — embora não sem um humor cáustico para amenizar o efeito. Dentro e fora, de princípio ao fim, a distante beata Irenéia — "Qualquer prazer

material transmitia-lhe a impressão de que estava ofendendo a Deus" (p. 46) — tresanda meticulosidade, limpeza e naftalina. Até mesmo o seu lado "humano" — com exceção do amor pelos gatos — revela falta de emoção (para com Juta e todos mais), como quando ela "procurou sorrir, mas os lábios finos, afeitos à seriedade, contorceram-se num trejeito de quase autocensura" (p. 11).

Outro par, que só tem significação durante o primeiro quarto de *Jutai menino*, é formado pelos pais do protagonista: Jorge, fisicamente envelhecido, mentalmente fraco e numa busca desesperada da perdida paz da infância, é contrastado por Áurea — sugestivo nome — que, desgostosa com a decadência do marido e com a fraqueza de Juta, foge com outro. Em consequência, Jorge suicida-se, retirando-se por assim dizer discretamente de cena, enquanto Juta fica ainda mais amargurado, com o ônus de ter pais anormais, pouco carinhosos.

Esse "equilíbrio" na caracterização dos personagens continua também em escalões menores, como, por exemplo, entre Georgina (a avó indiferente de Juta) e tia Lola (a carinhosa amiga da família e substituta da avó), ou entre tio Chico (bêbedo e preguiçoso) e Alvaro (o amigo trabalhador de Gumerindo, que deixa recursos para que Juta continue sua educação).

Em *Emissários do diabo*, as principais figuras de apoio são, num sentido literal, (Se)Bastião e Guiomar, que vivem harmoniosamente com Camilo, em simplicidade espartana. (Vizinhos e/ou visitantes, como o Chico Queijeiro, de nome tão curioso, João Batista e Totonho Caracol, enquadram-se nesse molde). Bastião é um roceiro e cantador preto cujo andar coincide com a sua jovialidade contagiosa, como quando "armava um passo de coco, os pés de zamba... a mazurcar no ladrilho" (p. 94). Fiel e honesto, é de uma "amizade canina" (p. 79). O assassinato do jovem é tão absurdo quanto o de um personagem menos desenvolvido, Guiomar, cuja natureza totalmente não-verbal a relega a um contato apenas indireto com o leitor. Ainda assim ela é, em termos espirituais, o equivalente feminino de Sebastião em relação a Camilo — e substituta das afeições *implícitas* de Ercília. Esta, como Camilo, vive num passado-que-nunca-foi amoroso entre eles, ganhando para ambos o equivalente latino de seu nome: deusa da juventude. Ela representa o outro lado da linha socioeconômica (e, também, emocional), também ocupada pela nênese de Camilo transformada em salvador, o major Germano Rodrigues. É a sua inescrupulosa grilagem de terras, estimulada pela atitude amarga e vingativa da filha Ercília, que mantém Camilo num estado de sítio — até

a reabilitação do major, no final do romance, novamente em relação a (um prostrado) Camilo.

Em *Os olhos da treva*, também, o latifundiário local é importante do ponto de vista da caracterização secundária. Ele é o igualmente enigmático Leonardo, embora no caso o latifundiário seja favoravelmente retratado e “ressuscitado” (tendo morrido antes da seqüência temporal objetiva da trama) — o que é realizado pela co-protagonista e admiradora Mila. Além disso, ela se recorda dele jovem e velho, corajoso, belo, um Adônis cujos feitos eram tão satisfatórios e numerosos que, segundo Mila, “houve até noivos que trouxeram suas noivas para Leonardo marcar. Era honra ser corno de Leono I” (p. 63). Não só o prolongado elogio de Mila convence Jomo e o leitor como dissipa rapidamente o testemunho contraditório dado no início pelo amargurado pai (adotivo) de Jomo. Do passado recente de Jomo vem o lembrete básico das figuras (desfiladas) de *Os olhos da treva*: a quase “invisível” Venina, a atraente adúltera que provoca a fuga de Jomo; o simpático corno Antônio Carlos; as amantes (de variadas conotações) Alzira, Arlinda e Dulce; e até mesmo o ciumento homossexual Calô.

Personagens menores de *O anjo do quarto dia*, incluem muitas figuras secundárias e terciárias, todas humorísticas, de uma forma ou de outra. A prostituta da cidade, Piranha, apesar de sua transformação oportunista (e semelhança parodiada) numa mistura de Maria Madalena e Maria Bonita, inspira pouca confiança pública. Na verdade, ela continua a ser vista como repugnante, sendo adequadamente personificada, por exemplo, pelo seu órgão sexual. “Não sei como um indivíduo, em plena posse das faculdades mentais, se aventura a introduzir o seu membro viril numa vagina putrefata como a da vulgo Piranha” (p. 63).

O luminar literário da cidade, Gonçalo Guerreiro, há muito deixou de ser um guerreiro iconoclasta, em troca dos favores do tirano local; o dr. Anísio Rabelo Pontual combina a correção do seu nome e profissão (é juiz) com as contrastantes atividades anti-Sistema do filho Amísio, até que o Meritíssimo também vê a luz da liberdade: condena Orico — defendendo assim, implicitamente, seu filho assassinado — enfatizando a mensagem, tanto da caracterização como do tema, por meio do suicídio.

Os três filhos de Orico — Josias, Jesonias e Jason, — vivem (e morrem) com medo, tanto do pai irascível e crítico, como do personagem do título. Eles representam o privilégio herdado, enquanto as irmãs Vieira, Tia Me e Tia Zu, representam

a hipocrisia inofensiva que se associa às solteironas típicas, em todo o mundo. Seu sabor talvez seja melhor lembrado no final de uma conversa sobre os perigos de serem violentadas em casa: “— Só falta o tarado, Zu. Será que ele vem?” (p. 129). Concluindo o turbulento panorama, temos a amante-transformada-em-assassina, a frustrada Tininha, a resignada Lina, terceira mulher de Orico, o pouco inteligente cabo da polícia. (“Vamos, levante-se, Sr. Réu!” p. 51), e passantes de nome pitoresco, como Maciolino Leão, Durval do Curralinho e Zé Preto.

Em *Os pardais estão voltando*, o último dos romances, são numerosos os personagens secundários, tanto no plano do presente como, especialmente, no do passado. Do primeiro vem Benício Viana, o intelectual da cidade por direito de sua “pseudo-formatura” (p. 19) e “derrame elocutivo” (p. 57), que também desempenha o papel de esquerdistas festivo residente: “Comunista de boca, comunista de araque. Faria revolução se fosse para apossar-se dum alambique. Viana é um C.C. Caça Comunista? Que nada! Caga na Cueca” (p. 21). E essa é a opinião das autoridades! É a inexplicável obsessão de Benício que dá título ao trabalho, bem como ressalta a sua ridícula xenofobia (política). Dos trágicos anos posteriores a 1964 surge uma série de personagens orientados tematicamente, todos com a convicção política da necessidade de reforma e, ao contrário de Benício, dispostos a defender seus nobres princípios com auto-sacrifício.

Edeson — até mesmo o segundo e atesta a sua origem humilde — é um Robin Hood brasileiro, cuja saída é um pouco mais romantizada do que seu *modus operandi*. Quando um companheiro de armas pergunta para onde, Edeson responde: “— Para o mundo. Não posso prometer garantias. O que eu tiver, vocês terão” (p. 88). Seu companheiro é o desdentado Tião Motorista, “vaqueiro de caminhão” (p. 30), cujo apelido resume bem sua função de homem da fuga e cuja imagem desgastada é exemplificada pelo seu “tórax resistente, de músculos fibrosos” (p. 29). Sob muitos aspectos ele é como o seu arruinado veículo, uma metáfora ampliada usada inicialmente para apresentar Tião.

Mais concretos (e mais dignos de louvor) são Zacarias e Padre Alberto. O primeiro, pai de Edeson, é a bondade e a inocência personificadas, ressaltado/contrastado por meio do tratamento sádico de que ele e sua mulher doente são vítimas. Quando (falsamente) acusado de mentir, por exemplo: “O velho estremece. Seu pescoço, retalhado de pregas senis, parece aumentar de volume, mais grosso, numa cor violácea, o pomo-

de-adão como que deslocado" (p. 104). (Sua morte, seguindo-se à da esposa amada, compete, em lirismo espiritual, com a morte de Camilo Mortágua, de Josué Guimarães). Padre Alberto é um mártir menos dramático, e ainda meros se lembrarmos a trágica armadilha direitista que o envolve: deixam-no despido e inconsciente num bordel. Durante sua permanência como padre local, porém, o que ele testemunha é apenas a miséria humana, o que o leva a ter dúvidas não só da religião, como também de suas funções religiosas: "Inútil, fraco, blasfemo e fracassado" (p. 157).

O resto dos personagens que vêm do passado, por outro lado, são feias caricaturas reacionárias: Seu Joãozinho, com seu nome irônico, é um latifundiário explorador que "deixa o restaurante arrotando fartura" (p. 82); o Promotor Demétrio, tão sinistro que, não pode nem mesmo tomar cerveja sem mostrar suas verdadeiras cores: "A espuma circunda-lhe a boca arroxeadada. Lambe-a, com sua língua porosa" (p. 133); o pedante e frio Dr. Limeira, o Promotor Público que pisca "matreiro, conivente" (p. 108) ao subornar um certo Dr. Samuel, cuja "gordura mole, de homem guloso na mesa, olhar descansado de sapo" (p. 136) é facilmente conquistado.

As ramificações temáticas desses personagens, mergulhados nas diversas atmosferas e feitos à medida de tramas cujos contextos estimulam a criatividade, podem ser classificadas nas amplas categorias do pessoal e do coletivo. Na esfera dos temas pessoais ou intimistas, estão os que cercam o tradicional motivo do amor — fadado a um esmagamento determinista para Camilo (e, por extensão, Ercília e Guiomar) em *Emissários do diabo* e para Ana, de *O anjo do quarto dia*; que não chega a começar, em *Noturno sem música*, título que é uma metáfora adequada; é reduzido a um pesadelo freudiano em *Alfaiataria Zingoni (A noite dos abraçados)*; aparece repetidamente abortado para Jomo, em *Os olhos da treva*, como testemunham as suas ligações com Venina, Alzira e Dulce e a duradoura paixão de Mila por ele; que começa a ser saboreado em *Jutaí menino*; é triunfante, em *As filhas do padeiro* e *O coveiro mais ou menos da cidade (A noite dos abraçados)*; e neocavaleiresco em "Um encontro" (*O defunto aventureiro*). Quando não heterossexual, o amor é filial, tanto no espírito como na realidade, bem como exagerado — perversamente para Nino de *Alfaiataria Zingoni*, ou para Vicente de "A vingança", de maneira comovente para Aparício de "O regresso" (*O defunto aventureiro*) e Bastião de *Emissários do diabo*, onde Camilo fica sabendo, em parte através dele, de que nenhum homem é uma ilha.

A conturbada transição da juventude para a condição adulta — e paralelamente, da meia idade para a velhice — domina *Jutaí Menino*, *Noturno sem música* e “Quem, quem se interpõe?”, atingindo a todos os envolvidos em “Ponte da Boa Vista” (*Os que se foram lutando*), *As filhas do padeiro* e “Provação” (*O defunto aventureiro*), bem como Fábio, de *Os pardais estão voltando*. Essa busca imemorial de realização pessoal, na forma de um contínuo vital, abarca os motivos do *tempus fugit* e do *carpe diem*, ao mesmo tempo em que lança luz sobre a degradação humana, de onde o individual logo se transforma em coletivo. Essa tendência, por sua vez, pode ser “controlada”, como ocorre em “A desforra” (*O defunto aventureiro*), ou ter um amplo espírito socio-econômico — uma situação temática predominante nos níveis contributivos da maioria das narrativas mais longas de Gilvan Lemos, e central a muitos de seus contos. Mais de uma vez, a tendência chega às culminâncias do Bem contra o Mal, (por exemplo, *Emissários do Diabo* e *O anjo do quarto dia* refletem isso em seus títulos), voltando a níveis mais adequados nos demais trabalhos.

O comentário social mal é evidente em *Noturno sem música*, limitado a cenas periféricas e momentâneas como as de companheiro de trabalho (inferior) de Jonas, Ângelo e o filho, Pelado — faminto, “com o bucho cheio de lombriga” (p. 119) — contrastados com o patrão Raimundo e sua cantilena utilitária de como os pobres são preguiçosos e estão maduros para a subversão comunista. Em *Jutaí menino* nem figuras, nem fatos, indicam a crítica social (exceto a “distante” fritura de tanajura), pois a novela está mergulhada numa introspecção predominantemente infantil. *Emissários do diabo* concentra a sua crítica coletiva na violência desregrada inerente à desigual distribuição da terra no Nordeste e suas concomitantes injustiças. (O fogo instinto telúrico, para o bem ou o mal, é apenas um fator contributivo).

O aspecto sombrio da vida é menos climático ou, talvez, menos dramático em *Os olhos da treva*, onde o ambiente penumbroso permite que personagens menores sejam “martirizados”, todos eles representantes ostensivos de sua classe (baixa). Mas aqui, ainda mais do que no primeiro romance de Gilvan Lemos, essas lamentáveis vítimas de um sistema injusto estão distantes, tanto no tempo como no espaço, relegadas à memória de Jomo. Por exemplo, a falta de saúde pública adequada levou à morte precoce de seus pais adotivos, nem como a uma epidemia na cidade; a injustiça econômica causou (indiretamente) a tragédia pessoal de Mila e seu clã, e também da florescente família de Jomo (Dulce e Jorginho).

O comentário social mais pronunciado é encontrado no panorâmico par de romances. *O anjo do quarto dia* é um microcosmo caricatural dos excessos pós-1964, cheios de ditadura, nepotismo, corrupção e espancamento de “comunistas”. Além disso, a paranóia alegórica que cerca o fantasma do título vai além da paródia ao Velho Testamento: fustiga a prisão arbitrária (e tortura) de inúmeros cidadãos, a maioria dos quais inocentes:

E no posto de reconhecimento, departamento criado às pressas a fim de atender à imperiosa necessidade, chegavam meninos amarrados, meninos com ar de doido, olhos fora das órbitas, cabelos desgrenhados, garganta seca de gritar (p. 146).

.....

A polícia e o CCML (Comando dos Caçadores de Menino Louro) invadiam lares distantes, onde não chegara o Aurora do Agreste com as determinações oficiais, arrancavam da proteção materna as crianças presumíveis, traziam-nas à força, estrada a fora, deixando nos descampados um rasto doloroso de protestos, pragas e ameaças de vingança. As mães aflitas acompanhavam o cortejo, iam bater na cadeia pública. . (p. 147).

À parte esses ecos dos desaparecidos da Argentina, temos alusões passageiras e a condenação do fanatismo religioso (no cômico plano de Piranha para canonizar a memória de Codó e, com isso, também a ela), da intolerância racial (“o brasileiro em geral tem preconceito de cor e só não tem preconceito de cu”, p. 26), da fome mortal, especialmente nas crianças — exemplificadas por vários episódios tocantes do diário de Codó (p. 32-35).

Os pardais estão voltando, indo ao ponto de dedicar sua trama secundária à injustiça social, enquanto usa a outra trama, paralela e contemporânea, para sublinhar o que aconteceu, mas com a vantagem de uma visão retrospectiva. Mais uma vez, dada a natureza boa-má das vítimas e dos carrascos, que a carac-

terização torna clara, os temas sociais são coerentes e persistentes, metaforizados nos papéis bifurcados dos personagens maiores e menores da narrativa. Naturalmente, os "bons", isto é, os explorados, perdem em termos concretos, mas ganham a guerra espiritual do bem sobre o mal. Até mesmo Fábio liberta-se do habitual egocentrismo "burguês", passando a compreender a diferença, aliando-se, pelo menos em teoria, às exigências implícitas de reforma popular.

Só em contos selecionados de *Os que se foram lutando* — dedicado, na verdade, "Aos que lutam" (p. 7) — a crítica social soa com a força dos dois últimos romances do autor: no conto título, "Ponte da Boa Vista", e "A menininha da rua Elvira". Nesta última, a passividade total do protagonista João Alves é ainda mais evidente quando um cliente privilegiado e pretensioso — um político demagógico — parece pouco inclinado a compreender o dilema de João, de ter de trabalhar no dia mesmo em que lhe morreu a filha. Sua falsa indignação é repetidamente contrastada com as dificuldades econômicas de João, enumeradas em detalhes (p. 109-10) e típicas do pobre urbano. O tema transcende a questão do feijão em contraposição ao sonho, pelo fato de que as delicadezas banais são eliminadas pelas desigualdades de classe prementes e trágicas.

As duas outras histórias, em lugar de contrastar as diferenças de classe, simplesmente ressaltam a miséria da pobreza, exacerbada pelo desastre natural na narrativa título, e pela selva capitalista em "Ponte da Boa Vista". A primeira literalmente afunda na lama da falta de esperanças, a segunda eleva-se ostensivamente acima do desespero, sacrificando uma vida por aquilo que deveria ser um direito, e não um privilégio — a habitação básica: "Podiam passar fome, podiam viver no escuro... mas já tinham onde cair mortos" (p. 78). Com essa finalidade, todos subalimentados, rasgados e suados, esses personagens se prostituem, tal como o avô, tanto em espírito como no corpo.

Todo esse universo ficcional é embelezado com constantes recursos líricos e salpicado de pesada ironia. Ao combinar dois subgêneros — o romance e o conto — ele oferece um complemento de camadas variadas tanto em amplitude como em profundidade. Não obstante, todos os trabalhos evidenciam o amálgama interdependente, que é parte da perspectiva microcômica que o autor tem da natureza humana e dos conflitos que a alimentam. Em lugar de experiências rebuscadas, Gilvan Lemos preferiu, com sucesso, aguçar o estilo tradicional, colocando-se assim entre os melhores mestres contemporâneos do Brasil.

MORTE AO INVASOR

Esta é a décima primeira obra desse romancista pernambucano e sua quarta coleção de contos. Na verdade, todos os onze contos refletem sua preocupação com valores universais envoltos (exteriormente) por ambientes tanto provinciais quanto cosmopolitas. Esse eixo imemorial, encontrado repetidamente quando personagens em ambas as direções fazem a transição física/cronológica, oferece uma grande variedade de motivos, na qual as ternas recordações de criança se contrapõem ao cinismo cético dos mais velhos, à solidão crascente da meia-idade e à violência cada vez maior da vida contemporânea.

As tramas são bastante concretas. Em "Sete Dedos" e "Zazá", (pré-)adolescentes masculinos lutam com a aproximação da sexualidade, o primeiro nos braços de uma prostituta local, o segundo indiretamente, por meio do romance de um jovem vizinho. "Tempo de chuva" retrata um jovem envolvido numa intriga de adultos — junto com a presença generalizada e o suspense provocado pelo "homem da esquina" — enquanto "Ex-noite" relaciona-se com lembranças de voyeurismo filial da parte de Nice, mais tarde realizada quando ela se torna amante de seu padrasto, recém viúvo. Um pai volta relutantemente para salvar seu filho indesejado da indiferença materna em "Macaieia-ó-eu" e, nesse processo, encontra a sua realização pessoal.

Em "O fio da vida", uma bomba põe fim em Laurita, ao seu escapismo mental nostálgico e à sua abnegada dedicação à família e aos amigos. Lauro, de "As causas perdidas", também torna felizes a todos, exceto a si mesmo; e a sorte de sua companheira assassinada apenas agrava seu estado de espírito. "Coelhinhos do mato" mostra um marido no traumático processo duplo de abandono pela mulher (em troca de outro) bem como a aposentadoria recente — tudo isso é tornado apenas tolerável pela presença empática de um interlocutor senil. "Roda, roda, roda" ressalta a impotência gerontológica coletiva, ao focalizar o monótono modo de vida de Barbosa, um estereótipo. Finalmente, a morte tem posição central em "Aranhas", e na história do título. Na primeira o envelhecido Salviano violenta e mata uma vizinha, e em seguida, instigado pela sua esposa, inicia um martírio tragicômico que acaba também com a sua vida. Quanto a "Morte ao Invasor", mostra um chefe de família exemplar, que ao ver seu lar ameaçado, torna-se tão obcecado criminalmente quanto seu adversário — emboscando e matando o marginal dentro de um estilo familiar dos "vigilantes".

Os personagens principais são, apesar das limitações do subgênero, notavelmente verticais: (narradores-)protagonistas estão mergulhados em monólogos interiores (indiretos) — habitualmente na forma de retrospectos — caracterizados ainda mais pelo diálogo autêntico, por cenas oniscientes e reveladoras e pelo contraponto inevitável com uma figura (catalítica) paralela, embora inferior. Gilvan Lemos enriquece esse elenco com títulos enigmáticos, nomes próprios simbólicos, metáforas comuns da banalidade cotidiana — desde a exclamação que serve de título em “Macaxeira-ó-eu” até as alusões escatológicas da história título — e uma infusão persistente de mistério e incerteza que se dissolve rapidamente em finais que constituem um clímax (irônico).

A coesão temática, centralizando-se em torno das forças binárias da solidão e (da necessidade) de companheirismo, relacionamento social e comportamento anti-social, completam a visão geral daquilo que, com frequência, constitui um comentário muitas vezes depressivo dos costumes de hoje (e até mesmo de todos os dias). Cada conto torna-se, assim, um flagrante de figuras que sem isso seriam anônimas, de seu *pathos* particular, mas não peculiar, e de sua solução geralmente infeliz. Ao mesmo tempo uma *comédie humaine* e uma série de estudos psicológicos, *Morte ao invasor* é uma contribuição positiva e interessante à crescente bibliografia de Gilvan Lemos.