

## “COM QUE ROUPA EU VOU?” Um breve panorama histórico da década de 1930

---

De acordo com a organização da história da literatura brasileira, a segunda geração modernista localiza-se entre 1930 e 1945, período marcado pelo governo de Getúlio Vargas, figura política de forte influência no cenário nacional, e pelo Estado Novo. Durante esse tempo, a relação entre literatura, política e sociedade vão estreitar seus laços, muito em decorrência das ações educacionais e culturais proporcionadas pelo Estado Novo, e também da expansão e da popularização do rádio e do cinema falado no Brasil. É provável que, dentro do Modernismo, a segunda geração tenha sido a que contou com maior número de escritores e, embora não tenha havido por parte dos artistas mobilização tão significativa como a Semana de Arte Moderna de 1922, foi de vital importância para o estabelecimento do Modernismo brasileiro.

Politicamente falando, a centralização praticada pelo governo Vargas resultou em uma ambivalência que envolvia o ganho de direitos trabalhistas e ao mesmo tempo o cerceamento da liberdade individual. O discurso nacionalista, comum não só no Brasil, mas no mundo, ganha força e instaura-se a sensação de uma hierarquia que beira o totalitarismo, como bem observa Boris Fausto.

As iniciativas do governo Vargas na área educativa, como em outros campos, tinham uma inspiração autoritária. O Estado tratou de organizar a educação de cima para baixo, sem envolver uma grande mobilização da sociedade, mas sem promover também, consistentemente, uma formação escolar totalitária, abrangendo todos os aspectos do universo cultural. (FAUSTO, 2011, p. 188)

Na educação, por sinal, houve significativa reforma, que buscou incorporar incisivamente o conceito de cidadania, desagradando algumas instituições religiosas, afinal, mais do que um fiel, as escolas agora preocupavam-se com a formação cidadã, o que, de acordo com algumas vozes do período, favorecia o pensamento racionalista e iconoclasta. Partindo da reforma, algumas medidas foram tomadas, tais como a criação de mais universidades, como a USP, em 1934, a valorização e a criação de cursos como os de Letras, de Sociologia, de Filosofia e de Economia, e a tentativa de tornar o ensino primário obrigatório.

Obviamente, as mudanças no quadro educacional brasileiro favoreceram imensamente a proliferação da literatura, já que não é segredo nenhum que o acesso à arte literária, mesmo hoje, encontra restrições em decorrência de uma formação educacional intimamente ligada com as desigualdades sociais do país. Portanto, o passo inicial dado em 1930 para uma educação mais ampla e laica representa o começo, tardio, diga-se de passagem, de um processo problemático ainda na contemporaneidade.

O campo editorial é outro que se modifica, ligado justamente à nova proposta educacional e também aos novos escritores brasileiros. É importante observar esse fenômeno, pois é justamente o

surgimento e a expansão das nossas editoras que permitirá a difusão dos artistas surgidos na década anterior, assim como o surgimento de tendências literárias associadas à década de 1930, nesse caso, o romance regional, que atendia a uma demanda social da época e resultava da concorrência estabelecida no mercado editorial, proporcionando o surgimento de vários romancistas engajados com produções literárias representantes do também chamado Neorrealismo.

É interessante notar que a consonância entre o discurso educacional e o discurso artístico permitiram a consolidação do Modernismo, mas não nos esqueçamos que muito do que foi proclamado e discursado nos primeiros anos pós-1922 foi dotado mais de ímpeto e vontade de transformação do que de sistematização e elaboração de uma nova estética. Dessa forma, Oswald e companhia, mesmo vitais para a revitalização de nossa literatura, encontraram situação política e social favoráveis às novas teorias e propostas artísticas.

O mercado editorial também serviu como veículo para que as artes plásticas pudessem ter alcance maior, já que as capas muitas vezes traziam traços cubistas, surrealistas e outros convergentes com as vanguardas do início do século XX. Assim, aos poucos, a arte moderna foi se incorporando ao cotidiano do brasileiro e abandonando espaços mais restritos, apesar de, conforme já dito, ainda hoje não encontrar cenário ideal em uma sociedade democrática.

Outro ponto que tangenciou o educacional e o literário foi o dos estudos culturais, com autores como Gilberto Freyre, com *Casa grande e senzala* (1933) e Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* (1935). O leitor brasileiro passava a reavaliar seu processo histórico e a ter instrumentos para análises mais atuais do país. O valor representativo dessas obras é inestimável, visto que propuseram a perspectiva nacional a uma área de conhecimento antes relegada majoritariamente a estrangeiros.

Em meio a esse contexto, e talvez favorecido por ele, houve a intensificação acalorada dos posicionamentos ideológicos, conforme pontua Candido.

Como decorrência do movimento revolucionário e das suas causas, mas do que acontecia mais ou menos no mesmo sentido na Europa e nos Estados Unidos, houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto que, antes, era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou fascismo. Mesmo quando não ocorria esta definição extrema, e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos, como viria a ocorrer de novo nos nossos dias em termos diversos e maior intensidade. (CANDIDO, 1984, p. 31)

Foi, portanto, um momento em que os desdobramentos da Semana da Arte Moderna passaram a assumir contornos mais nítidos e que a intelectualidade passou a enxergar-se dividida ideologicamente. O ponto de convergência entre nossos artistas do período está na herança de um projeto moderno, divulgador de um novo padrão de escrita e pensamento artístico estabelecido e originário de um paradoxo da modernidade apontado por Compagnon (2003), e no fato de haver uma "tradição moderna".

Ora, se a proposta do Modernismo foi justamente a ruptura com as estruturas do passado, como dar continuidade a esse movimento? Seria a negação dos artistas anteriores, ou a adesão às suas propostas? Qual caminho seria mais fiel à revolução iniciada em 1922? As respostas a essas perguntas vieram de diferentes maneiras.

Na prosa, com a retomada da estrutura realista/naturalista por alguns e com o frescor do estilo único de Graciliano Ramos, considerando-se ainda os autores de narrativas mais intimistas e psicológicas.

Já na poesia, o resultado foi a utilização de versos livres por poetas como Drummond e Murilo Mendes de um lado e, de outro, poetas que retomaram estruturas mais tradicionais, como, por exemplo, os sonetos de Vinícius de Moraes e ainda os recursos neossimbolistas de Cecília Meireles.

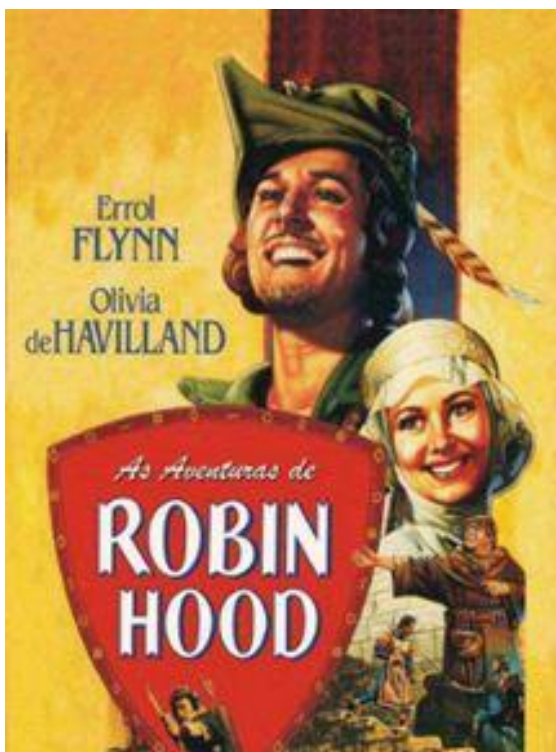
Por última instância, não devemos ignorar outro fator determinante para a arte dos anos 1930, e posteriormente para as demais manifestações dos séculos XX e XXI, que foi o crescimento da cultura de massa no Brasil, nesse período simbolizado pelo rádio e pelo cinema.

A cultura radiofônica brasileira teve início anterior a 1930, contudo, com programas pouco atraentes, contendo lições de etiqueta e música erudita, a diferentes tipos de ouvintes e a um preço inacessível às camadas populares, só foi encontrar o grande público a partir do período regido por Vargas. Sua ascensão gerou a divulgação de artistas de grande importância, tal como Noel Rosa e Carmen Miranda.

Embora não pareça tocar diretamente a literatura, é importante lembrar que o rádio influenciou de formas diferentes os escritores do período-. Temos, como prova mais visível, o romance *A estrela sobe*, de Marques Rebelo, escrito em 1939, cujo enredo girava em torno de Leniza Meyer, uma suburbana que sonhava em ser cantora de rádio.

Além disso, é preciso reconhecer o quanto as letras das músicas populares ganharam de material poético com o auxílio de um instrumento que permitia a reprodução mais intimista das canções, oferecendo às músicas comumente curtas e com refrões a possibilidade de construções mais elaboradas, amplamente apresentadas por Noel Rosa. A relação entre música popular e literatura no Brasil dá-se de forma tão estreita que Vinícius de Moraes, poeta modernista, é também conhecido nacionalmente por suas composições populares de Bossa Nova e Afrossamba.

O cinema também traz sua contribuição aos escritores de 1930. Se, antes, o corte cinematográfico era incorporado por Oswald de Andrade em seus poemas, agora alguns ícones cinematográficos já apareciam diretamente citados e



As aventuras de Robin Hood, de Michael Curtiz e William Keighley. 1938. O cinema ganha cores e as falas se consolidam na década de 1930.

homenageados, como foi o caso da identificação de Carlos Drummond de Andrade com a figura de Carlitos, personagem de Charles Chaplin, famoso por representar o simpático *vagabundo*, melancólico e cômico ao mesmo tempo. Além disso, na prosa, há também a relação mais direta na obra *A hora da estrela*, escrita em 1977, por Clarice Lispector.

Assim, é neste panorama de renovações políticas, culturais, educacionais, sociais e de afirmação de uma estética moderna entre nossos artistas e acadêmicos que se desenvolve a literatura da segunda geração modernista. Adiante, traremos alguns recortes desta geração literária a partir da breve análise das obras de alguns artistas localizados nesse momento.

## Capítulo 2.2 - Um passante chamado Drummond

Convencionou-se dividir a obra drummondiana em três fases, a primeira, representando o interiorano *gauche*, com poemas individualistas e voltados para o humor filosófico; a segunda, social, caracterizada pelo engajamento com as questões mais coletivas, além do forte teor ideológico, e a última, mais tradicional, recorrendo a estruturas herdadas da lírica clássica, porém, embora tal divisão organize didaticamente a obra do poeta, corre o risco de tornar-se simplista ao passo que pode tratar os diferentes momentos de Drummond como dissociados, quase como heterônimos. Diferentemente disso, há no poeta itabirano o movimento natural de um homem que observa a si mesmo e ao seu tempo, ou seja, o movimento de Drummond parece nascer sempre de dentro para fora, sendo que ambos os lados são dinâmicos e impõem mudanças na forma de se expressar. Feita essa observação, para introduzir a obra do poeta, serão escolhidos poemas de diferentes épocas, que não se anulam, mas que se completam no que diz respeito à inquietação e à profundidade.

Começemos pelas análises dos poemas e pela identificação de algumas de suas características. Como a primeira obra, temos o poema “Sentimental”, contido em *Alguma poesia*, livro inaugural do autor, publicado em 1930.

Ponho-me a escrever teu nome  
Com letras de macarrão.  
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas  
E debruçados na mesa todos contemplam  
Esse romântico trabalho.

Desgraçadamente falta uma letra,  
Uma letra somente  
Para acabar teu nome!

– Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...  
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:  
“Nesse país é proibido sonhar.”  
(DRUMMOND, 1967, p. 61)

Nota-se, inicialmente, que os versos livres herdados da primeira geração sofrem algumas alterações. Se tínhamos em Mário de Andrade o *desvairismo*, a escrita cômica e exaltada, aqui temos o riso discreto de um poema que mantém alguma linearidade narrativa, e a comicidade, antes extravagância paulistana, surge da situação pequena e desajeitada. A própria linearidade e a presença de um eu poemático já demarcam uma diferença com Oswald e sua linguagem telegráfica. Já com Bandeira o estilo parece alinhar-se mais, há em comum a situação prosaica, o desenrolar de uma cena e até mesmo a melancolia e o egocentrismo românticos. Fato talvez distintivo seja a constante reflexão contida nos versos drummondianos, conferindo à obra do poeta geralmente a adjetivação de poesia filosófica.

Em termos estruturais, apresentam-se no poema duas características iniciais que acompanharão Drummond na maioria de seus livros: o *enjambement*, presente nos versos "E debruçados na mesa todos contemplam/Esse romântico trabalho" em que o segundo verso completa sintaticamente e semanticamente o primeiro, dando destaque ao "romântico trabalho" e ainda a *rejet*, nos versos "Ponho-me a escrever teu nome/Com letras de macarrão", recurso muito próximo ao *enjambement*, porém com o diferencial de ter destaque uma locução adverbial "com letras de macarrão", podendo variar entre outras classes de palavras, como substantivos ou adjetivos.

Tais recursos casam perfeitamente com a proposta temática, pois o destaque dado a "com letras de macarrão" resulta na já citada *dissonância* de Friedrich, gerando o estranhamento ou a quebra de expectativas no leitor, provavelmente esperando imagens mais relacionadas com o conceito lírico tradicional e surpreendendo-se com o elemento banal; e, em "esse romântico trabalho", o destaque talvez nos coloque na posição daqueles que contemplam a ação do poeta de escrever o nome da amada com letras de macarrão.

Quanto ao tema propriamente dito, o poema traz algo comum na obra *Alguma poesia*, que é a falta de jeito do poeta com a realidade do mundo, já que o empenho na realização de escrever o nome com letras de macarrão é frustrado com a ausência de uma letra, trazendo-o, abruptamente, para seu estado real resumido no aforismo "Nesse país é proibido sonhar". Há nesses versos a tensão observada entre o afeto e a ironia contidos no poeta, marcantes na delicadeza de escrever o nome da amada e no inusitado macarrão<sup>1</sup>.

Partindo para outro recorte, peguemos um fragmento de "Morte do leiteiro", de *A rosa do povo*, de 1945:

Há pouco leite no país,  
é preciso entregá-lo cedo.  
Há muita sede no país,  
é preciso entregá-lo cedo.  
Há no país uma legenda,  
que ladrão se mata com tiro.

Então o moço que é leiteiro  
de madrugada com sua lata

---

<sup>1</sup> A questão da tensão pode ser acompanhada na seguinte palestra de Murilo Marcondes, disponível no youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=7usVCSEIa1U>>.

sai correndo e distribuindo  
leite bom para gente ruim.  
Sua lata, suas garrafas,  
seus sapatos de borracha  
vão dizendo aos homens no sono  
que alguém acordou cedinho e veio do último subúrbio  
trazer o leite mais frio  
e mais alvo da melhor vaca  
para todos criarem força  
na luta brava da cidade.  
(ANDRADE, 1967, p. 169)

Atentemo-nos inicialmente para as repetições contidas na primeira estrofe da frase "há muita sede no país". Tal procedimento é muito comum na obra de Drummond, como é possível verificar tanto em seu poema inaugural "No meio do caminho", de 1924, quanto em "Sonho de um sonho", de 1951, que traz a seguinte passagem:

Sonhei que estava sonhando  
e que no meu sonho havia  
um outro sonho esculpido.

Vários seriam os exemplos de repetições de frases ou termos nas obras do poeta, recurso que, no caso de "Morte do leiteiro" pode funcionar como ênfase da ideia, mas que assume diferentes papéis, atribuindo valores da monotonia, da confusão e até mesmo do desespero em "E agora José", de 1942.

Outro aspecto a ser salientado, e aí há a superação do poeta, é o olhar para o outro, já experimentado em *Sentimento do mundo* (1940). Aqui, Drummond se dedica à figura de um trabalhador urbano e narra, tal qual num conto, a história de um leiteiro que é confundido com um assaltante e é morto por tiros de um morador amedrontado. Essa nova perspectiva adotada ainda em poemas como "O caso de vestido", contido no mesmo *A Rosa do povo*, sinaliza para um poeta que extrapola as próprias inquietações e agora se posiciona diante do camoniano *mundo desconcertado*.

A forma como a poesia de Drummond é íntegra no que diz respeito à sua existência é tocante, afinal, desde o estranhamento próprio até o engajamento com a situação social de seu tempo, o itabirano parece esforçar-se ao máximo para manter a fidelidade ao seu estado de espírito. Talvez por esse fator, as obras que compreendem o período mais politizado sejam as mais reconhecidas pela crítica, por trazerem o humano antes do ativista.

E é com a mesma integridade que os limites do fazer poético diante das disparidades do mundo se apresentam no já citado *Claro enigma*, do qual analisaremos o poema "Confissão".

Não amei bastante meu semelhante  
não catei o verme nem curei a sarna.  
Só proferi algumas palavras,  
melodiosas, tarde, ao voltar da festa.

Dei sem dar e beijei sem beijo.  
(cego é talvez quem esconde os olhos)

embaixo do catre.) E na meia-luz  
tesouros fanam-se os mais excelentes.

Do que restou, como compor um homem  
e tudo que ele implica de suave,  
de concordâncias vegetais, murmúrios  
de riso, entrega, amor e piedade?

Não amei bastante sequer a mim mesmo,  
contudo próximo. Não amei ninguém,  
salvo aquele pássaro – vinha azul e doido –  
que se esfacelou na asa do avião.  
(ANDRADE, 1967, p. 236)

Nesses versos, o poeta assume, a partir de uma série de imagens, o seu fracasso diante da poesia, em uma luta constante com a palavra, o homem mostra-se impotente, e todas as tentativas de mudança parecem não ter alcançado o propósito da expressão individual e da alteridade tão almejados por ele que desejava tocar a si mesmo e ao mundo.

Embora não apareça nitidamente neste poema, em *Claro enigma* há a presença de alguns elementos pertencentes à lírica mais tradicional. Aparecem os sonetos, as rimas, e o vocabulário torna-se mais rebuscado, contudo o olhar inquietante de Drummond não se perde, deixando a sensação de serem os caminhos poéticos tão limitados diante da complexidade do mundo que mesmo o uso de recursos pouco comuns ao autor não vencem a impotência da poesia, e é no mínimo inusitado que o experimentalismo para Drummond seja justamente a tradição.

Pode-se dizer que há na poesia de Carlos Drummond de Andrade a solidariedade da entrega total, que apresenta as facetas mais afetuosas e as mais violentas, no que toca a nossa identificação e apego às suas imagens poéticas. Drummond perde o *bonde e a esperança*, mas jamais perde o ofício de se fazer poeta que caminha, assim como em seu verso *José, para onde?*, rumo ao desconhecido.

Afora Drummond, outras vertentes poéticas ganharam destaque no cenário nacional, proporcionando-nos artistas de delicadeza ímpar, como Cecília Meireles, autora do belo poema “Retrato”, que compõe o livro *Viagem*, de 1937.

Eu não tinha este rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro  
nem estes olhos tão vazios,  
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,  
tão paradas e frias e mortas;  
eu não tinha este coração  
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,  
tão simples, tão certa, tão fácil:  
- Em que espelho ficou perdida  
a minha face?  
(ANDRADE, 1967, p. 84)

Dona de grande sutileza, Cecília Meireles coloca nesse poema uma série de elementos que nos ajudam a marcar o ritmo e entender sua musicalidade, primeiramente com os versos iniciais de cada estrofe, formando uma espécie de refrão, com pequenas alterações: "Eu não tinha este rosto de hoje", "Eu não tinha estas mãos sem força" e "Eu não dei por esta mudança"; depois, o uso da anáfora nos versos "assim calmo, assim triste, assim magro", ou mesmo em "tão simples, tão magro, tão fácil".

A musicalidade que permeará toda a produção literária da artista, recorrendo a figuras de sons, não será o único elemento que aproximará sua obra da escola simbolista, já que, conforme é possível notar no poema, o pessimismo e a crise existencial retomarão imediatamente temas abordados por Cruz e Sousa, por exemplo, que, com seu "Cavador do infinito", buscava desesperadamente encontrar sua essência, mergulhando profundamente em busca de si mesmo.

Soma-se ainda à sua veia neossimbolista a abordagem mais histórica dada em sua obra *Romanceiro da Inconfidência*, de 1953, em que explora através de poesia narrativa a trajetória dos inconfidentes, tais como Tiradentes, Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga.

Já na corrente religiosa, dois nomes ganham destaque: Murilo Mendes e Jorge de Lima, poetas que flertam também com o Surrealismo e que, no caso de Jorge de Lima, em *Poemas negros*, de 1937, pode assumir temas sociais. Para conhecermos brevemente essa linha de pensamento, vamos ao poema "O pastor pianista", de *As metamorfoses*, de 1941.

Soltaram os pianos na planície deserta  
onde as sombras dos pássaros vêm beber.  
Eu sou o pastor pianista,  
vejo ao longe com alegria meus pianos  
recortarem os vultos monumentais  
contra a lua.

Acompanhado pelas rosas migradoras  
apascento os pianos que gritam  
e transmitem o antigo clamor do homem

Que reclamando a contemplação  
sonha e provoca a harmonia,  
trabalha mesmo à força,  
e pelo vento nas folhagens,  
pelos planetas, pelo andar das mulheres,  
pelo amor e seus contrastes,  
comunica-se com os deuses.  
(LIMA *apud* CANDIDO, 2000, p. 82)

Considerando que o Surrealismo traz o *nonsense*, ou seja, a falta de sentido lógico, é notável nos versos anteriores a presença surrealista, afinal temos os pianos como elementos vivos, animais e o eu lírico é o pastor, construção incomum e desafiadora de avaliação mais racional. Outro ponto surrealista é a evocação do sonho, pois a vanguarda explorava constantemente essa manifestação do nosso subconsciente. A tentativa de construção do sentido absoluto, inquestionável, apesar de fugir a qualquer prerrogativa poética e literária, torna-se ainda mais distante de êxito nas obras



surrealistas, compromissadas mais com a espontaneidade do registro do nosso subconsciente do que com a representação da visão mais racional do mundo.

Encerrando este capítulo, cujo objetivo foi levantar alguns nomes da poesia de 1930, há Vinícius de Moraes, de quem leremos o “Soneto da separação”.

De repente do riso fez-se o pranto  
silencioso e branco como a bruma  
e das bocas unidas fez-se a espuma  
e das mãos espalmadas fez-se o espanto

De repente da calma fez-se o vento  
que dos olhos desfez a última chama  
e da paixão fez-se o pressentimento  
e do momento imóvel fez-se o drama

De repente, não mais que de repente  
fez-se triste o que se fez amante,  
e de sozinho o que se fez contente,

fez-se do amigo próximo o distante,  
fez-se da vida uma aventura errante,  
De repente, não mais que de repente.  
(MORAES, 1986, p. 226)



Da esquerda para direita: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes. Ícones da poesia brasileira.

Surgindo como poeta espiritualista, Vinícius de Moraes ganha mais evidência quando passa a escrever poemas de cunho sensual e erótico, explorando o amor em todas as suas manifestações, e, utilizando o soneto, ganha o gosto popular também como compositor e evoca a imagem de nosso poeta boêmio. Sua obra parece dialogar e se influenciar, de certa forma, por Pablo Neruda, poeta chileno e amigo próximo de Vinícius de Moraes. Em comum, ambos exploram temáticas amorosas, sociais e políticas.

A poesia de 1930 conseguiu dar continuidade ao legado deixado pela primeira geração, em relação à prosa, dialogando mais com as renovações de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, mas consegue ir além e trazer inovações, principalmente, de acordo com Bosi (2015), na exploração de novas dimensões temáticas.

## O romance de 30: introspecções do social

---



*São Bernardo*, Filme de Leon Hirszman. 1972. Adaptação da obra homônima de Graciliano Ramos.  
Fonte: <<https://naosaoasimagens.wordpress.com/2015/07/19/sao-bernardo-1972/>>.  
Acesso em: 25 jan. 2018.

O peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive.  
(Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*)

A empolgação anárquica do nosso primeiro Modernismo, com quebra da tradição do romance realista e a produção a partir de uma estética livre, que incorporava elementos ameríndios, negros e das culturas populares, embora revolucionária para a literatura, não foi capaz de multiplicar-se para além do ambiente acadêmico e pouco refletia as realidades variadas do país. O final da primeira república e a instauração do Estado Novo no Brasil, os reflexos da primeira guerra e as desigualdades econômicas e sociais pareceram fazer arrefecer a paixão da segunda década do século XX.

Veremos, então, no que tange à estrutura formal das narrativas, uma retomada de certos modelos estéticos próximos do realismo naturalista de finais de XIX. Tematicamente, Bosi (2006) propõe uma leitura dos romances desse período a partir da teoria das tensões do romance de Lucien Goldmann. Haveria, segundo Goldmann, quatro níveis de conflito entre as personagens e a sociedade: a tensão *mínima*, a *crítica*, a *interiorizada* e a *transfigurada*. O primeiro nível de tensão é o que se observa somente na linguagem, ou, quando muito, no sentimento, sem alcançar as bases tanto interiores quanto sociais do problema. Os romances cujos personagens conseguem opor-se e resistir às pressões do ambiente ou de seus meios sociais têm o que ele chama de *tensão crítica*. A *interiorizada* se daria por meio da subjetivação dos conflitos sociais que são trazidos para o texto. O

último nível de tensão, a *transfigurada*, se estabelece em narrativas que transmutam mítica ou metafisicamente o conflito.

A análise dos romances desse período por essa perspectiva é bastante rica para a compreensão das relações entre literatura e sociedade, porque não pressupõe uma divisão simplista desses romances somente em dois grupos, como se fazia na crítica da época. O primeiro, o do romance social, que estabelece entre suas personagens e as questões sociais relações de *tensão crítica* – considerados como os que alcançam melhor qualidade literária – ou de *tensão mínima* – tidos pelos críticos como menos significativos. O outro grupo, o do romance introspectivo, daqueles romances cuja temática não sendo obviamente social parecem compreender a sociedade muito mais a partir de uma interiorização das problemáticas e, por vezes, não ser capaz de discutir o que fosse pertinente para período tão conturbado.

Essa divisão marcaria, nessa perspectiva, além do estilo e dos temas, a percepção política dos escritores. Aqueles mais identificados com movimentos da esquerda, que questionavam as aproximações do Estado Novo com o nacionalismo integralista, eram automaticamente colocados no grupo do romance social. Os mais à direita, cujos ideais conservadores, muitas vezes católicos, os mantinham ligados, mesmo que indiretamente, ao estado da situação, eram costumeiramente alinhados aos do romance introspectivo. Para Luís Bueno<sup>2</sup>,

[...] o romance de 30 teve desdobramentos que não cabem na esquematização que reduz o esforço de toda uma geração brilhante de escritores brasileiros à formação de dois blocos estanques, o dos que faziam o romance social e o dos que escreviam romance psicológico, sendo que os primeiros caracterizam melhor seu tempo. A leitura extensiva da produção daquela década confirma que essa polarização é um dos tempos do romance de 30, e não seu tempo todo. (BUENO, 2002, p. 256)

Bueno, em “Três teses sobre o romance de 30”, irá propor a leitura mais apurada dos romances, dentro das suas particularidades e inseridos em um contexto mais amplo do período. Para ele, diferentes momentos da década carregam nuances variadas, tanto dentro do romance social quanto dentro do psicológico, uma vez que muitas vezes aquele que tratava abertamente de temática social – como toda a obra de Raquel de Queirós e muito da de Jorge Amado e José Lins do Rego – nem sempre conseguia sair de uma perspectiva externa do problema, trazendo uma estrutura narrativa muito ligada às do tipo realista-naturalista e que, por isso, parece propor voz e construção de linguagem presas a visões estanques da realidade. Por outro lado, romances de escritores claramente introspectivos – como Dionélio Machado, principalmente em *Os ratos* – conseguem traduzir de forma mais fiel os conflitos do sujeito diante das injustiças de uma sociedade desigual. Esse olhar é próximo da perspectiva das tensões trazidas por Bosi e será utilizado para observarmos com mais cuidado alguns romances de três escritores fundamentais desse período: Jorge Amado, Érico Veríssimo e Graciliano Ramos.

Outro dado importante sobre a prosa desse período é o conceito de regionalismo. A partir da publicação do “Manifesto regionalista”, de Gilberto Freyre, em 1926, em que o autor propõe que, para se perceber o Brasil, seria necessário aproximar-se da realidade das diferentes regiões e da

sua vida cultural e artística, Bosi afirma que “ao realismo ‘científico’ e ‘impessoal’ do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma visão crítica das relações sociais” (BOSI, 2006, p. 389). É pertinente perceber como, diferentemente do que propunham os Andrade e os escritores do primeiro Modernismo, essa literatura pretende pensar o país a partir da análise das particularidades regionais.

### **Jorge Amado: de marinheiros e proletários a mulheres de cravo e canela**

O baiano Jorge Amado em sua extensa vida (nasceu em 1912 e morreu em 2001) produziu muito ativamente narrativas baianas ligadas a questões sociais. Escreveu principalmente romances e foi um cronista dos costumes, das gentes e da natureza de sua terra, beirando, por vezes, ao tom romântico apaixonado. Apesar disso, experimentou na maioria de seus textos o realismo crítico, que buscava verossimilhança com as questões sociais e políticas de seu tempo.

Um exemplo interessante para se observar essa questão aparentemente contraditória na obra do autor é o romance *Capitães da areia*, de 1937. Ambientado na cidade de Salvador, narra a história de um grupo de meninos de rua que sobrevivem de pequenos furtos e são vistos como marginais a serem evitados pela população da cidade. A narração é toda feita a partir da perspectiva dos garotos, principalmente do protagonista, Pedro Bala, o líder ao redor do qual estão as outras personagens: O Professor, garoto que sabia ler e serve como um guia intelectual; Sem-Pernas, menino preso entre a infância e a adolescência e que engendra diversos planos em que usa de sua deficiência física para a realização dos roubos do bando; Dora, a menina abandonada que acaba por servir de mãe, irmã e companheira para todos, entre outros.

O romance se inicia com cartas dos munícipes que demonstram já de pronto a perspectiva sobre os meninos como sendo marginais incorrigíveis que não eram bem-vindos na cidade. Nesse princípio, podemos perceber de que lado o narrador se colocará: a disposição das notícias e das cartas, os relatos delas sobre os acontecimentos e o discurso de cada lugar social dos seus escritores revelam a opressão sofrida pelos meninos antes mesmo de o processo narrativo começar. A notícia dos assaltos no jornal vem filtrada pela voz dos moradores do “bairro aristocrático”:

#### **URGE UMA PROVIDÊNCIA**

Os moradores do aristocrático bairro estão alarmados e receosos de que os assaltos se sucedam, pois este não é o primeiro levado a efeito pelos “Capitães da Areia”.

Urge uma providência que traga para semelhantes malandros um justo castigo e o sossego para as nossas mais distintas famílias. [...]

#### **A OPINIÃO DA INOCÊNCIA**

A nossa reportagem ouviu também o pequeno Raul, que, como dissemos, tem onze anos e já é dos ginásianos mais aplicados do Colégio Antônio Vieira. Raul mostrava uma grande coragem, e nos disse acerca da sua conversa com o terrível chefe dos “Capitães da Areia”.

– Ele disse que eu era um tolo e não sabia o que era brincar. Eu respondi que tinha uma bicicleta e muito brinquedo. Ele riu e disse que tinha a rua e o cais. Fiquei gostando dele, parece um desses meninos de cinema que fogem de casa para passar aventuras.

Ficamos então a pensar neste outro delicado problema para a infância que é o cinema, que tanta idéia errada infunde às crianças acerca da vida. Outro problema que está merecendo a atenção do doutor Juiz de Maiores. (AMADO, 2003, p. 6 )

Nesse trecho, o uso da expressão “malandros” em contraposição a “distintas famílias” demonstra o marcado preconceito das classes privilegiadas da cidade em relação aos meninos. No encontro entre os dois jovens, o gosto pela aventura, o heroísmo e a perspicácia de Pedro Bala se evidenciam na fala de Raul, que o descreve como “um desses meninos de cinema”.

Assim, seguiremos a vida de cada menino e cada acontecimento com o olhar apaixonado que passa da descrição quase romântica do espaço, carregada de adjetivos grandiloquentes e, como os oitocentistas, de relações diretas da natureza – a lua amarela, as ondas sob a ponte, as pedras dos alicerces – com o sono dos meninos no trapiche:

#### **O trapiche**

Sob a lua, num velho trapiche abandonado, as crianças dormem.

Antigamente aqui era o mar. Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora se rebentavam fragorosas, ora vinham se bater mansamente. A água passava por baixo da ponte sob a qual muitas crianças repousam agora, iluminadas por uma réstia amarela de lua. (AMADO, 2003, p. 19)

Há uma idealização do protagonista, que cresce como líder nato do grupo de meninos e transforma-se, no desfecho da narrativa, que nos mostrará o destino de todos eles, em líder grevista como o pai. É como se a luta de classes viesse para ele como vinham a honra e a bondade para os heróis românticos, embora o enredo em si estivesse profundamente cravado na verossimilhança das desigualdades brasileiras.

Pode-se afirmar que, aqui, a tensão é mínima, apesar de aproximar-se de um tensionamento mais crítico em certos momentos, como o trecho em que Sem-Pernas é levado a viver com a família que ele enganaria. Essa tensão mínima se dá já que a linguagem romantizada e a esperança por uma saída ligada ao ideário da teoria comunista da luta do proletariado criam um mundo pouco problematizado em si que serve mais de criação livre e confortante do do que de reflexão sobre o problema da criança moradora de rua.

Mesmo assim, é um livro interessante para a iniciação dos jovens ao romance de 30, e é muito bem recebido nos diversos países em que é traduzido, assim como o restante da produção do autor, cuja obra pode ser agrupada em três períodos: um primeiro, do romance proletário e de pregação partidária (*Cacau*, *Jubiabá*, *Capitães da areia*, *O mundo da paz*); depois, o romance baiano da região do cacau (*Terras do Sem-Fim*); e o último, de crônicas de costumes, bastante marcado pelo tom pitoresco regional (*Gabriela, cravo e canela*; *Os velhos marinheiros*; *Dona Flor e seus dois maridos*).

### **Érico Veríssimo: do realismo naturalista ao realismo fantástico**

Apesar de Érico Veríssimo (1905-1975) se achar pouco engajado politicamente e refletir nela uma cobrança de participação – como afirma Candido no ensaio “Érico Veríssimo de 1930 a 1970” –, sua literatura foi importante espaço de debate sobre questões como o caudilhismo, o compadrio

político e a violência. Mais conhecido pela saga de três romances *O tempo e o Vento (O continente (vol. 1 e 2); O Retrato (vol. 1 e 2) e O arquipélago (vol 1, 2 e 3)*, que contam a história da formação do Rio Grande do Sul, a maior parte de seus romances desenvolve um estilo neorrealista, bastante próximo da perspectiva naturalista, criando diferentes tipos de tensão entre as personagens gaúchas e seus contextos.

*Caminhos cruzados*, publicado em 1935, narra cinco dias – de sábado à quarta-feira – da vida de moradores de Porto Alegre na década de 30. Para isso, Veríssimo utilizará a técnica do contraponto, criando personagens de classes sociais em diferentes extremos, trazendo, para Candido, uma maior complexidade no retrato do grupo, transformando seu livro não somente em um retrato de mazelas sociais, mas num panorama e amostra de sondagem, capaz de criar relações que permitam compreender como a desigualdade se constrói.

Subvertendo a passagem do tempo nos capítulos, o narrador nos mostrará, assim como diversas câmeras suspensas simultaneamente sobre a cidade, cenas da vida de cada uma das ricas, pobres ou remediadas personagens, criando inicialmente linhas paralelas entre as histórias que, ao longo da passagem dos dias, se entrecruzarão. Apesar dessa inovação na construção do tempo, a das personagens é bastante próxima daquilo que se fazia nos romances realistas: tendo um narrador onisciente seletivo, vamos aos poucos conhecendo a personalidade de cada uma de forma mais ou menos aprofundada, sempre com um olhar crítico a todos, formando um quadro naturalista de personagens corrompidas pelo dinheiro, pelo poder ou pela falta de um desses elementos.

Um bom exemplo se dá nesse excerto carregado de muita ironia, que traz João Benévolo, um homem sonhador que gostava de imaginar histórias inventivas de reis e festas e passara o dia falhando na sua procura de emprego para cuidar do filho doente e da mulher que passava fome e o ameaçava trocar por outro de mais posses:

João Benévolo para na frente da vitrina dum restaurante: empadas, croquetes, perdizes assadas, um peru enorme pelado e temperado, pronto para ir para o forno; presuntos cor-de-rosa, frutas... João Benévolo olha e come mentalmente. O rei Baltasar está no seu festim. Os pajens trazendo enormes travessas onde os faisões assados fumegam. Os molhos vêm em terrinas de prata, perfumados e brilhantes. Mas a gente não pode ficar a vida inteira parado diante duma vitrina... João Benévolo continua a andar. Que estará acontecendo lá em casa? Faz... – ele conta nos dedos, uma, duas, três... – faz oito horas que saiu. Decerto não comeram nada. Ou comeram: d. Veva ficou com pena e mandou um prato. Ninguém morre de fome no Brasil. Já ouviu dizerem isso... (VERÍSSIMO, 2016, p. 320)

Nesse romance, há evidente crítica às desigualdades que se estendiam de Porto Alegre para o restante do país e a pouca capacidade dos letrados e/ou endinheirados de se preocuparem com alguma coisa além de seus próprios interesses.

Ao longo de sua prolífica vida literária, Veríssimo irá aprofundar tanto a crítica quando o estilo neorrealista de seus romances. Entretanto, em 1971, com a publicação de *Incidente em Antares*, trará nova perspectiva estilística à sua literatura, contribuindo magnificamente com a tradição de realismo fantástico bastante presente na literatura latino-americana. O realismo fantástico poderia ser definido como uma mescla de construções representativas: ao mesmo tempo em que a

verossimilhança com os problemas da realidade se impõem como importante fator, “se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar” (TODOROV, S.d., p. 15). Isso já se evidencia com a nota de abertura do autor ao romance, em que ele afirma:

Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que na realidade existem ou existiram, são designados pelos seus nomes verdadeiros. (VERÍSSIMO, 1995, p. 4)

O romance, que conta de forma irônica a história da formação do Rio Grande do Sul, começa na era mesozoica, com inventados animais, e continua com relatos antropológicos falsos que se misturam à formação política violenta do estado. Chega, assim, na formação da pequena cidade de Antares, cujos moradores refletem a repressão e a angústia dos diversos momentos políticos do país que, nesse momento, se via novamente em uma ditadura violenta, a segunda presenciada pelo autor. Ao fim do romance, o insólito se intensifica: os mortos, impedidos de serem enterrados por conta de uma greve dos coveiros, levantam-se putrefatos de suas covas e decidem, em conjunto, revelar as hipocrisias dos poderosos da cidadezinha até que fossem enterrados. Para isso, ocupam o coreto da praça principal e

[...] se decompõem fisicamente e seu mau cheiro sufoca a cidade; mas, do coreto da praça, desvendam uma realidade que faz os vivos parecerem mais decompostos do que eles, com um mau cheiro de consciência pior que o deles. (CANDIDO, 2014, p. 82)

### Graciliano Ramos:

Os dois pontos acima podem parecer um erro de revisão deste livro, mas são intencionais. A escolha desse subtítulo para a unidade remete ao poema homônimo de João Cabral de Melo Neto que analisaremos aqui para uma introdução à obra de Graciliano. Escrito em homenagem ao romancista sem dúvida mais importante desse período do Modernismo e talvez um dos mais pertinentes escritores em Língua Portuguesa, ele resume de maneira magistral a literatura do autor:

<p><b>Graciliano Ramos:</b></p> <p>Falo somente com o que falo: com as mesmas vinte palavras girando ao redor do sol que as limpa do que não é faca:</p> <p>de toda uma crosta viscosa, resto de janta abaianada, que fica na lâmina e cega seu gosto de cicatriz clara.</p> <p>•</p> <p>Falo somente do que falo: do seco e de suas paisagens, Nordestes, debaixo de um sol ali do mais quente vinagre:</p> <p>que reduz tudo ao espinhaço,</p>	<p>•</p> <p>Falo somente por quem falo: por quem existe nesses climas condicionados pelo sol, pelo gavião e outras rapinas:</p> <p>e onde estão os solos inertes de tantas condições caatinga em que só cabe cultivar o que é sinônimo da míngua.</p> <p>•</p> <p>Falo somente para quem falo: quem padece sono de morto e precisa um despertador acre, como o sol sobre o olho:</p> <p>que é quando o sol é estridente, a contrapelo, imperioso,</p>
--	---

cresta o simplesmente folhagem, folha prolixa, folharada, onde possa esconder-se a fraude.	e bate nas pálpebras como se bate numa porta a socos. (NETO, 2008, p.165)
--	---

Composto por oito quartetos, o poema é dividido em quatro partes iguais que se iniciam com uma mesma frase “Falo somente (...) que/quem falo”, sendo a lacuna preenchida por diferentes preposições que estabelecem uma faceta diferente da literatura de Graciliano. Na primeira parte, a preposição com, em “Falo somente COM o que falo” apresenta a linguagem utilizada pelo autor na construção de suas narrativas. Nela, essa linguagem metaforizada pela faca como representação da precisão alcançada pelo uso de um vocabulário conciso (as mesmas vinte palavras que limpam a faca do que não é necessário) ao redor do centro temático aqui representado pelo sol.

Na segunda parte, a preposição DE apresenta o TEMA recorrente nas obras do autor: os “Nordestes” das paisagens, o “seco” das paisagens, aquilo que estaria sob o sol que queima tudo o que não é redução ao centro, ao “espinhaço”, àquilo que poderia esconder alguma “fraude”, alguma coisa que não fosse somente a dura e seca verdade.

Na terceira, em que se muda o pronome relativo que para quem, aparecerão as pessoas, essência da literatura de Graciliano. A preposição POR vem transformar a transitividade do verbo falar – que nos dois primeiros momentos é intransitivo –, tornando-o transitivo direto, e apresentar as vozes que a literatura do autor busca retratar. Mais do que isso, traz à tona as vozes subalternizadas – aquelas abatidas pela míngua e pela existência condicionada à rapina e ao sol – que seus romances e contos deixam aparecer na Literatura Brasileira.

Na última parte, a preposição PARA invoca o foco tanto da seca linguagem quanto das novas vozes do texto: aqueles imersos no sono que carece de despertador tão forte quanto aquele mesmo sol batendo nos olhos, como alguém que desferisse socos a uma porta. Essa imagem cria uma metáfora para as elites culturais do Brasil, aqueles que efetivamente tinham acesso à literatura e a uma vida não limitada à falta. É esse recado que a literatura de Graciliano trará: a precisão da sua faca-linguagem virá para acordar para a falta aqueles que imaginam ser o país um reflexo do sonho a que vivem limitados, sem, até então, enxergar aqueles que estavam à margem.

O livro mais conhecido do autor é *Vidas secas*, romance que narra a vida de uma família que tenta fugir da seca. A narrativa se dá por meio de uma perspectiva que abraça, em cada capítulo, o ponto de vista de uma personagem diferente. O primeiro, intitulado “Mudança”, é a apresentação da situação cíclica em que a família se encontra e serve como exemplo ideal para a temática apresentada no poema. O trecho abaixo acontece quando Fabiano, o patriarca, tenta convencer o filho de que eles devem continuar caminhando até a sombra de juazeiros que se enxergam à distância e o menino cai de tanto cansaço:

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.  
– Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.



Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo.

A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.

– Anda, excomungado.

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário – e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde.

(RAMOS, S.d., p. 7)

Além de se perceber claramente a questão social apresentada no poema, é possível notar como esse conflito é discutido a partir de uma linguagem objetiva, que procura espelhar o modo como Fabiano e sua família precisam se portar diante do mundo para que não morram: o processo de seca da natureza também é um processo de seca das almas que eram obrigadas a se adequar a opressões de toda sorte.

Depois dessa abertura, conheceremos os dilemas pessoais de cada membro dessa família e como elas estão, ao mesmo tempo, ligadas à terra, formadas pela terra, e em conflito com ela, sendo oprimidos pela organização social que as mantém presas em um ciclo de pobreza: “da chuva, à seca, da folga, à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro” (BOSI, 2010, p. 20). Aí fica evidente também uma característica importante do estilo (da linguagem COM que fala) de Graciliano: uma narrativa que busca sondar a profundidade psicológica de suas personagens, aqui, por meio do narrador onisciente seletivo, que utiliza talvez o melhor exemplo de discurso indireto livre da literatura brasileira:

Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado a camarinha escura, pareciam ratos – e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera. (RAMOS, S.d., p. 11)

Apesar de todas essas evidências que indicam a qualidade e a importância desse romance tanto para a década de 30 como para a literatura do autor, sendo um exímio exemplo de narrativa de denúncia, o livro, quando em comparação com o restante de sua obra, tem menos força, uma vez que ainda está ligado a uma representação naturalista do homem e da sua ligação com a região, o que talvez deixe menos aparentes as questões humanas e as relações complexas que essas estabelecem com os problemas sociais regionais, especificamente e, de maneira mais geral, do país.

*São Bernardo*, romance anterior a *Vidas secas*, estabelece outra relação tanto com aqueles POR quem fala – as vozes dos homens e mulheres da vida rural do nordeste – quanto com aqueles PARA quem fala – as elites culturais do Brasil. Isso se dá porque a ferramenta COM que fala e a temática DE que fala encontram perfeita coerência nesse romance, melhor exemplo do que Bosi chamou realismo crítico, em que

[...] o “herói” é sempre um problema, não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo. Sofrendo pelas distâncias que o separam da placenta familiar ou grupal, introjeta o conflito numa conduta de extrema dureza que é a sua única máscara possível. E o romancista encontra no trato

analítico dessa máscara a melhor fórmula de fixar as tensões sociais como primeiro motor de todos os comportamentos. Esta a grande conquista de Graciliano: superar na montagem do protagonista (verdadeiro “primeiro lutador”) o estágio no qual seguem caminhos opostos o painel da sociedade e a sondagem moral. (BOSI, 2006, p. 402)

Paulo Honório, protagonista do romance, decide, ao final de sua vida, contar o seu conflituoso processo de ascensão social, de trabalhador rural analfabeto que aprende a ler na prisão onde fica por esfaquear um homem em uma briga a fazendeiro dono da propriedade “São Bernardo”. Ele é o melhor exemplo para a afirmação de Bosi, uma vez que é incapaz de aceitar tanto o que o mundo era como aquilo em que ele se transformou a partir das relações que estabeleceu ao longo da vida. Logo no princípio, quando chama um amigo mais conhecedor das letras para compor sua narrativa, afirma ser impossível contar sua história com invencionices literárias, já que o olhar que tem de sua própria história está sempre marcado pelo sofrimento que ele causara a sua mulher, aos seus empregados e a seu próprio filho. Aí se evidencia a questão de 30 – da narrativa realista e da introspecção – de maneira magistral.

Além da questão da linguagem literária, também aparece um problema político: em um processo de construção metafórica, temos dois pensamentos opostos, o pensamento do enriquecimento a qualquer custo – representado pelo protagonista – e a preocupação com as desigualdades, representada pela professora Madalena, sua esposa. Embora isso possa parecer uma dualidade simplista, o fato de ser Paulo Honório um homem que experimentou todas as agruras dessa mesma desigualdade, a leitura se aprofunda, e a complexidade das relações emerge, como se pode notar abaixo em uma de suas reflexões finais:

Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa. Magra, de acordo, mas em momentos de otimismo suponho que há nela pedaços melhores que a literatura do Gondim. Sou, pois, superior a mestre Caetano e a outros semelhantes. Considerando, porém, que os enfeites do meu espírito se reduzem a farrapos de conhecimentos apanhados sem escolha e mal cosidos, devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha. (RAMOS, S.d., p. 195)

A narrativa em primeira pessoa de *São Bernardo* e também de *Angústia*, outro romance do autor, são pontos altos da literatura de 30 e demonstram como os processos sociais não podem ser vistos isolados das questões humanas de fundo, nossas carências, afetos e desejos, que são muito bem explorados quando a personagem pode falar por si só. Assim, a divisão entre romance social e introspectivo se dilui, confluindo para uma compreensão a partir da tensão que os autores criam entre personagens – sempre um reflexo da sua experiência individual – e seu meio, e, por extensão, conosco, leitores.