

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

Mestrado Acadêmico em Estudos de Literatura

Bianca Bosco

**O NARRADOR E AS PERSONAGENS FEMININAS
EM *BADU* (1932), DE ARNALDO TABAYÁ**

São Carlos/SP
2020

BIANCA BOSCO

**O NARRADOR E AS PERSONAGENS FEMININAS EM
BADU (1932), DE ARNALDO TABAYÁ**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) do Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), como requisito para obtenção do título de Mestra em Estudos de Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques

São Carlos/SP
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Bianca Bosco, realizada em 24/09/2020.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Wilton Jose Marques (UFSCar)

Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello (AFA)

Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFC)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

*À minha mãe e meu pai,
pelo apoio e amor incondicional.*

AGRADECIMENTOS

A finalização deste trabalho só foi possível com o apoio de algumas pessoas e instituições ao longo dos anos.

Agradeço, então, primeiramente ao professor doutor Wilton José Marques, que me orientou e incentivou durante o tempo de pesquisa, sempre paciente e me motivando a buscar melhores resultados. Foi um dos melhores profissionais com quem eu tive o prazer de trabalhar e, mesmo com uma pesquisa desafiadora, sempre se mostrou muito interessado e acolhedor. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), por proporcionar disciplinas com professores extremamente qualificados, que expandiram meus horizontes e interesses. Agradeço à banca presente no meu exame de qualificação, professor doutor Franco Baptista Sandanello (UFSCar) e professor doutor Daniel Marinho Laks (UFSCar), pela ajuda e considerações acerca do trabalho. Agradeço também à Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”), onde me graduei, por abrir portas e, devido à sua excelência, fazer com que eu me interessasse em participar do meio acadêmico.

Agradeço também a Deus, pela força e saúde durante todo o período de desenvolvimento da pesquisa. Às pessoas mais importantes da minha vida: minha mãe, Sandra, que acredita que não exista nada no mundo que eu não possa fazer, e meu pai, Adalberto, que sempre me apoiou em todas as decisões. À minha avó, Maria, que me ajudou a ser o que eu sou hoje. Eu espero, algum dia, conseguir retribuir tudo o que vocês fizeram por mim. À minha irmã, Bruna, e ao meu irmão, Rafael, pela parceria e cumplicidade durante todos esses anos. Agradeço imensamente também ao meu cunhado, meu cachorro, às minhas primas e primos, tias e tios, meu avô e avós (mesmo os que já se foram).

Agradeço à Jaque, pela relação de fraternidade que viemos construindo há mais de dez anos, e às minhas parceiras Karol e Kênia, que nunca duvidaram do meu potencial. Bruno, Eduardo e todos os meus outros amigos de Limeira, Iracemápolis, Araraquara, São Carlos e outras cidades, de dentro e de fora do estado: mesmo sem saber, o companheirismo foi essencial para que eu conseguisse finalizar essa etapa em minha vida.

Enfim, agradeço imensamente a todos aqueles que acreditaram em mim, até mesmo quando eu já não acreditava mais. O apoio que recebi será algo pelo qual eu serei eternamente grata.

*Pobres dos escritores que não se derem conta disso:
escrever é transmitir vida, emoção, o que conheço e sei,
minha experiência e forma de ver a vida.*

Jorge Amado (1995)

RESUMO

O presente trabalho busca fazer um resgate da obra *Badu* (1932), do autor brasileiro Arnaldo Tabayá (1901-1937). Sendo o único romance lançado pelo escritor, este ganhou bastante reconhecimento da crítica na época de lançamento, o que não impediu que tanto o autor quanto a obra fossem esquecidos nos anos posteriores. É feito, de maneira breve, um panorama geral dos contos e poemas que Tabayá lançou em jornais, antes e depois da publicação do romance, para que possa se conhecer um pouco mais sobre sua produção literária. Também é importante que se faça a consideração das críticas que o livro em questão recebeu na época. A verdade é que, até hoje, foram feitas pouquíssimas análises aprofundadas de *Badu*, principalmente considerando o contexto histórico e literário no qual o Brasil se encontrava. Sabendo disso, é preciso revisitar e relacionar os aspectos sociais e as características dos romances de 1930, época em que foram lançadas diversas obras de suma importância para a literatura brasileira. Tal movimento literário é conhecido por priorizar, por meio da literatura, a representação da realidade do país, não escondendo suas imperfeições, e explorando aspectos pouco problematizados até então. *Badu* (1932) é importante nesse sentido, pois, por fazer parte desse movimento, chama atenção para problemas da sociedade do Rio de Janeiro, onde se passa o romance. A imagem que tinha a mulher perante o homem de classe média é um dos principais pontos que foram trabalhados na narrativa de Tabayá, em que o narrador representa a visão masculina sobre o universo feminino. Empregando os termos usados por Luís Bueno (2015), os papéis redutores que eram impostos às mulheres do romance eram de prostituta e esposa, sem meio termo – e a inquietação causada pelo inconformismo não era uma exclusividade de *Badu*, mas sim de vários romances da década de 1930. O objeto de estudo conta, ainda, com várias personagens femininas que, vistas pelo narrador de forma redutora, revelam muito mais profundidade e significado do que aparentam a ele, não apenas com as que se relaciona romanticamente, mas também parentes e conhecidas. Mesmo com o grande intervalo entre o lançamento da obra e os dias atuais, muitas das críticas feitas pelo autor são pertinentes nos dias de hoje e servem para que se possa compreender um pouco mais sobre a sociedade da época, fato que expõe sua importância e o encaixa, então, como parte do romance de 1930.

Palavras-chave: Arnaldo Tabayá. Romance de 1930. *Badu*. Personagens Femininas. Literatura Brasileira.

ABSTRACT

The following dissertation wants to rescue the literary work called *Badu* (1932), written by the Brazilian author Arnaldo Tabayá (1901-1937). Being this one the only novel released by the writer, it received a lot of recognition from the critics by the time of its release, although many positive critics were not enough to stop that both the author and the book were forgotten in the following years. It is made, roughly, a general panorama from the tales and poems that Tabayá writes in newspapers, before and after the novel's publication, so the reader can be familiar with his literary production. Also, it is important to consider the criticism and review the book received by that time. The truth is that, until today, not many deep analyses were made from *Badu* (1932), especially considering the historical and literary context in which Brazil found itself. Knowing that, it is necessary to revisit and relate the social aspects and the characteristics from the 1930's Brazilian Novel, when many important books were launched. This literary movement is known for prioritize, by literature, the representation from the reality of the country, not hiding its imperfections and exploring aspects that were not problematized by then. *Badu* (1932) is important that way, because, by being part of this movement, it draws attention to problems from Rio de Janeiro's society, where the novel happens. The image middle class men had from women is one of the main points explored in Tabayá's narrative, in which the narrator represents the masculine view over the feminine universe. Using Luís Bueno's (2015) terms, the reducing roles imposed to women were the prostitute and the wife, no half term – and restlessness caused by the nonconformity it was not exclusivity from *Badu* (1932), but from many 1930's novels. The study object still has many female characters that show a lot more depth and meaning that the narrator can show and see, and not only the ones he relates romantically, but also his relates and acquaintances. Even with the big gap between the book's release and current days, many of the criticism made by the author are very relevant nowadays and can be used to comprehend 1930's society a little bit more, fact that shows its importance and then it fits as a member from the 1930's Brazilian novel.

Key-words: Arnaldo Tabayá. 1930's Brazilian Novel. *Badu*. Female Characters. Brazilian Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	
1. Arnaldo Tabayá: um autor esquecido.....	14
2. O Brasil e o romance de 1930.....	24
CAPÍTULO 2	
1. <i>Badu</i> em 1930.....	38
CAPÍTULO 3	
1. O romance e o narrador.....	58
2. As personagens femininas.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo o resgate e o estudo do romance *Badu*, de Arnaldo Tabayá, levando em consideração seu contexto literário e social. A obra, apesar de ter tido um número limitado de exemplares na estreia, foi aclamada pela crítica nacional em 1932. Além disso, a morte precoce do autor, cinco anos após o lançamento do romance, pode ter contribuído para o esquecimento de ambos. Juntamente com esses fatores, deve-se levar em consideração que *Badu* seria apenas o segundo livro de Tabayá, sendo precedido por uma antologia poética, *A mulher de cabelos azuis* (1924), que não teve tanto reconhecimento da crítica em comparação ao romance que viria a seguir. Nesse sentido, essa pesquisa busca analisar também o autor, investigando de maneira sucinta sua literatura ao explorar seu breve histórico, desde suas contribuições a jornais e periódicos entre 1924 a 1932, passando por seu livro de poemas, até chegar em *Badu* e, então, em um breve olhar sobre contos e críticas feitas pelo autor e publicadas em periódicos da época.

No primeiro capítulo, é possível conhecer um pouco da história do autor, visto que este não é uma figura tão reconhecida nos dias atuais, e também conhecer, de maneira resumida, as características de sua literatura. “Arnaldo Tabayá: um autor esquecido” busca esclarecer um pouco sobre a vida do autor e sua história. *A mulher de cabelos azuis*, de 1924, marca a estreia de Tabayá enquanto escritor e poeta. São apresentadas algumas críticas selecionadas sobre seu livro de versos, que mostram parte da reação da comunidade literária perante o lançamento do novo autor. Depois, alguns contos são comentados de maneira breve, para que o leitor tenha conhecimento das temáticas mais trabalhadas pelo autor até o lançamento de *Badu*, em 1932. O romance, que é o objeto deste estudo, ganha uma descrição mais detalhada de seu enredo – porém, sua análise propriamente dita só será trabalhada de maneira mais profunda no capítulo 3.

Em “O Brasil e o romance de 1930”, são pontuados aspectos do movimento literário em que se inseriu *Badu*, destacando características, controvérsias e debates causados por esse livro. Considerações de Antonio Candido, João Luiz Lafeté, Tânia Pellegrini, entre outros, são usadas para explicar a ascensão do movimento literário de 1930 e seu grande esforço para se desprender do movimento modernista iniciado na década anterior, além do olhar mais aprofundado sobre as características específicas da

literatura de 1930, relacionando-as com o momento social brasileiro e alguns dos autores e obras mais populares da época.

A forma narrativa da prosa se dava, naturalmente, de muitas maneiras, porém, nessa época era comum que o narrador contasse sua história (é o caso de romances de Graciliano e mesmo o de Tabayá) inserindo comentários e julgamentos a personagens e acontecimentos passados. Nesses casos, geralmente a crítica social é feita a partir do olhar de quem conta a história, ou seja, o narrador – o que não faz com que este não seja também alvo das críticas. Também são importantes nos romances de 1930 os cenários, que procuram retratar de maneira direta a realidade da população que mora em tais locais.

No segundo capítulo, o foco se direciona ao romance *Badu*. Foram selecionadas críticas sobre a obra de Tabayá, publicadas em jornais e revistas da época. Os periódicos são de diversas regiões do país, sendo o Rio de Janeiro o estado que mais contou com colaborações e opiniões sobre o livro. As críticas são, em sua maioria, positivas e feitas por intelectuais importantes do Brasil de 1930, como Adolpho Celso, Gastão Cruis, Marques Rebello, entre outros. Além disso, são feitas relações entre as críticas, apontando as características que levaram muitos autores a verem semelhanças entre Arnaldo Tabayá e Machado de Assis.

A análise das críticas se faz necessária para o estudo de *Badu* para além do entendimento da narrativa. Como se trata de um romance cujo autor é relativamente desconhecido, é por meio das opiniões publicadas na época de seu lançamento que se pode estipular e esboçar o seu recebimento na comunidade, o seu meio de circulação e alcance.

No terceiro capítulo, é feita a análise do romance focando, principalmente, no narrador e nas personagens femininas, relacionando-as entre si. O livro *A dominação masculina* (2012), de Pierre Bourdieu, ajuda a entender diversas ações e pensamentos do narrador ao lidar com mulheres, além de contar com análises de Luís Bueno. É nesse sentido que é demonstrada sua maior fraqueza: a incapacidade de entender as personagens femininas com quem ele vive, envolvendo-se numa certeza de que está sempre certo e de que seus erros são passíveis de perdão e compreensão. A verdade é que, como a maioria da população masculina da época, ele também entende o sexo oposto como composto por pessoas inferiores, que estão delimitadas apenas a ocuparem lugares que lhes sejam familiares e previamente impostos. Enquanto isso, as mulheres sutilmente lutam para serem vistas de maneira que lhes faça jus – e, de fato, elas são

mais do que isso, apenas o narrador, cuja mentalidade está condicionada a certos valores da época, não consegue enxergar.

Assim, o terceiro capítulo analisa e busca justificativas que expliquem o entendimento limitado que tem o narrador sobre as outras personagens, visto que a postura de todos eles representa a sociedade da época: o olhar do homem de classe média alta sobre o universo feminino e a visão e inquietação da mulher perante as imposições que via pela frente.

Capítulo 1

1. Arnaldo Tabayá: um autor esquecido

No decênio de 1930, o Brasil passava por mudanças em seu âmbito cultural, ocasionadas, entre outros motivos, pela ascensão do movimento modernista iniciada na década anterior. Além das inovações nas artes plásticas, a literatura brasileira também sofreu algumas alterações estruturais e, principalmente, temáticas. Na época, obras como *Cacau* (1933), de Jorge Amado, e *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, surgiram no cenário literário brasileiro, enquanto exemplos de produções que eram mais focadas nos problemas sociais do país. Foi dentro desse mesmo contexto histórico que apareceu o escritor Arnaldo Tabayá, que, apesar de hoje ser esquecido pela crítica, ganhou alguma notoriedade no período, sobretudo pela repercussão imediata do romance *Badu*, publicado em 1932.

De modo geral, a principal obra de Tabayá narra o problemático relacionamento extraconjugal entre um homem casado, cujo nome não é citado, e uma mulher mais nova, a própria Badu. O romance, narrado pelo próprio homem, relata desde o momento em que ele conheceu a moça até pouco depois do fim do caso entre os dois, quando ela se suicida. Durante todo o livro é possível perceber a tentativa – e, às vezes, o triunfo – do narrador para dominar a amante, seja com dinheiro, seja oferecendo-lhe estadia fora do morro, no centro da cidade. No livro, a crítica social, característica marcante da literatura de 1930, vai da evidente postura sexista do narrador até a mais sutil demarcação geográfica entre o norte e o sul do país, representada pelos seus personagens. Além da descrição minuciosa do cenário carioca como pano de fundo, a

personagem *Badu* ainda representa a mulher pobre que tem consciência dos julgamentos e das expectativas da sociedade, mas não as aceita.

O autor lançara, antes de *Badu*, apenas um livro de poesias intitulado *A mulher de cabelos azuis*, em 1924, obra que fora pouco reconhecida e, assim, não contribuiu de forma efetiva para que Tabayá fosse lembrado no lançamento de seu romance, quase dez anos depois. Além disso, ele assinou diversos contos, alguns poemas e artigos em jornais e periódicos da época, em sua maioria do Rio de Janeiro. É possível, então, ver seu processo de progressão desde seus trabalhos versificados até as narrativas, mas foi *Badu*, de fato, que introduziu de vez o autor no mundo literário.

Em 1934, o livro, que recebeu várias críticas positivas, foi premiado pela Academia Brasileira de Letras com o Prêmio Machado de Assis, na categoria de romance¹. A forma como Arnaldo Tabayá, enquanto homem e escritor, centraliza o problema da personagem feminina a partir de um olhar propositalmente masculino e extremamente redutor foi um dos diferenciais perante tudo que havia sido produzido até então no romance de 1930². Outra característica marcante da obra é a intimidade com que o autor trata o cenário do romance, a cidade do Rio de Janeiro, que também foi onde ele nasceu. Tabayá não apenas conhece os meandros da cidade, como também consegue conduzir a narrativa dentro do espírito carioca³.

A despeito do reconhecimento do romance pelos contemporâneos, a morte precoce do autor, em 1936, provavelmente contribuiu para que a obra – e Tabayá, por sua vez – caíssem num esquecimento crítico. Além disso, os leitores ficaram à espera de seu próximo romance, *Olhos verdes*, que, por diversas vezes, havia sido anunciado, mas nunca fora lançado.

Nesse sentido, intenta-se mostrar aqui que *Badu* não é apenas um legítimo representante do chamado romance de 1930, como também apresenta uma temática social que ainda hoje está presente no Brasil, o que indica a importância de se resgatar criticamente *Badu*. Antes, no entanto, é igualmente importante resgatar, ainda que de forma breve, a própria história do autor e de suas obras e produções.

¹ *Diário carioca*, 1934, n. 1818, p. 1.

² BUENO, 2015, p. 302.

³ REBELLO, 1937, n. 46, p. 23.

O médico e as obras literárias

Arnaldo Tabayá não era escritor de período integral. Miguel Pereira da Motta Filho, como era registrado, nasceu na cidade do Rio de Janeiro no dia 6 de julho de 1901. Frequentou o Colégio Paula Freitas na capital carioca e se formaria em medicina em 1922, pela Faculdade da Universidade do Rio de Janeiro. Depois disso, mudou-se para Vitória, no Espírito Santo, para se dedicar à prática clínica, e estima-se que foi quando também começou sua produção literária⁴. Em 1924, na capital capixaba, além de se casar com Heloisa Portugal da Motta⁵, com quem teria um filho chamado José Fernando Portugal Motta⁶, o autor lançou seu primeiro trabalho, que seria um primeiro livro de poemas, *A mulher dos cabelos azuis*, já assinado segundo o pseudônimo literário de Arnaldo Tabayá.

A poesia de *A mulher dos cabelos azuis* (1924)

Composto por 83 poemas, o livro é dividido em quatro partes que remetem ao ciclo de vida de uma rosa: “Rosa em botão”, “Rosa cor de sangue”, “Rosa murcha” e “A doçura dos espinhos”⁷. Com isso, o autor também pensou numa linearidade no modo de organizar seus poemas, que remetem desde o nascer ao declínio de uma história amorosa. A maioria dos poemas que compõem a obra são relativamente curtos e contam com temas que variam entre tristeza, saudades e, principalmente, amor. De modo geral, a recepção crítica de *A mulher dos cabelos azuis* não foi unânime.

Em 30 de abril de 1925, o jornalista Sezefredo Garcia de Rezende, por exemplo, no quinzenário *Vida capixaba*, elogia muito Tabayá, pontuando suas particularidades como positivas e exclusivas:

Nesse país alvoroçado e quente de sonetas intoleráveis de versejadores fulminantes de torpes sentimentalidades, em que a poesia é uma terrível doença e a inspiração *genial* uma fatalidade provinciana, o admirável poema de Arnaldo Tabayá é uma surpresa⁸.

O colunista Oscar Lopes, do jornal carioca *O imparcial*, por sua vez, faz uma seleção de seus poemas favoritos contidos no livro e considera Tabayá como um dos poetas mais originais do Rio de Janeiro:

⁴ Informações biográficas retiradas de *Vamos ler!*, de 16 de setembro de 1937, n. 59, p. 11.

⁵ *A noite*, 1924, n. 4395, p.-.

⁶ *Vida doméstica*, 1934, n. 195, p.-.

⁷ TABAYÁ, 1924.

⁸ REZENDE, 1925, n. 44, p. 23.

É leve, é suave e duma grande doçura mesmo o que se nota em seus versos, onde surpreendemos, de vez em vez – contaminação ou identidade original de reações emocionais – o sopro lírico junqueireano, numa animação exuberante de todas as gamas do sentimento humano⁹.

Lopes ainda lamenta que o autor esteja tão distante da cidade do Rio de Janeiro que, segundo ele, é a “metrópole que fabrica e destrói renomes” e, conseqüentemente, esteja também “desprovido de qualquer contato com os cenáculos ou grupos literários do Rio¹⁰”.

Já outros críticos não viam originalidade nenhuma no livro de Tabayá e, sim, desleixo. Na coluna “Registro Literário” do *Jornal do Brasil* (RJ), em 15 de abril de 1925, o crítico literário – e autor do hino nacional brasileiro – Osório Duque-Estrada, por exemplo, tratou os poemas de Tabayá com desdém e afirmou que esse tipo de literatura não o levaria a lugar nenhum: “Não me parece que com isso [os poemas] consiga chegar à glória, nem mesmo à Praia da Glória, o novo poeta do Espírito Santo¹¹”.

Algumas publicações e, finalmente, *Badu*

De qualquer modo, não se pode dizer que *A mulher de cabelos azuis* foi popular a ponto de fazer com que Tabayá se tornasse um autor nacionalmente conhecido. De 1924 até 1931, o autor publicou apenas dois poemas, um conto e o que parece ser uma espécie de carta – respectivamente, “Feia” e “O polichinelo¹²”, “Uma noite horrível¹³” e “Como sinto¹⁴” – e ainda contribuiu com um texto crítico, em que comenta suas impressões do livro *Rimário*, de Aloysio de Castro¹⁵, todos no periódico *Vida capixaba*, do Espírito Santo, e todos no decorrer do ano de 1927.

Os poemas “Feia” e “O polichinelo” foram publicados numa mesma edição. Em “Feia”, uma mulher está em uma festa onde todos estão dançando Charleston (tipo de dança originária dos Estados Unidos, no decênio de 1920) e, enquanto ela se sente solitária e triste, almeja um companheiro. Assim como no livro de versos do autor, novamente trata-se de um poema com a temática de amor.

⁹ LOPES, 1925, n. 4590, p. 4.

¹⁰ Idem, 1925, n. 4590, p. 4.

¹¹ DUQUE-ESTRADA, 1925, n. 90, p. 8.

¹² TABAYÁ. Ambos os poemas são encontrados no periódico *Vida Capixaba* (ES), 1927, n. 92.

¹³ Idem, 1927, n. 98, p. 30.

¹⁴ Idem, 1927, n. 102, p. 30. Tal carta não possui nome, sendo referida aqui como “Como sinto”, suas primeiras palavras.

¹⁵ Idem, 1927, n. 95, p. 27.

Já em “O polichinelo”, a história é sobre a menina Lili e seu boneco, um polichinelo azul – que seria um tipo de bobo da corte. Este seria o brinquedo mais lindo da terra, assim, deixando as outras crianças, Maria e José, com inveja. No entanto, chega um momento em que Lili, curiosa para saber como seu boneco fazia seus truques, abriu-o para desbravar o que tinha dentro dele e isso faz com que o boneco não volte a ser mais o mesmo, pois ele fica sem forma. Lili já não é mais feliz e Maria e José não a invejam mais.

Meses depois, Tabayá, arriscando-se na narrativa, conta uma história sombria em “Uma noite horrível”. O conto é sobre o diálogo entre dois amigos, Roberto e o narrador, que não tem seu nome revelado, numa noite escura e fria em uma fazenda. Conversando com o amigo, o narrador afirma que ele – Roberto – nunca havia amado antes. Este, por sua vez, defende-se e decide contar a história sobre a única vez que amou uma mulher. Antes de começar, pede que o amigo pegue e veja em suas mãos o livro *Flores do mal*, de Charles Baudelaire, que estava no salão e examine sua encadernação. O narrador comenta com o amigo que o material parecia com pelica, quando se surpreende com a resposta: “Não, não, não é... Eu vou dizer-te. És o meu melhor amigo e quero contar-te a história desse livro. É forrado com a pele da única mulher, que eu amei...¹⁶”. O conto segue, então, com Roberto explicando sua história de maneira sinistra, que revela, no fim, que o homem pode estar à beira da loucura.

A publicação seguinte do autor pode se configurar como uma carta pessoal de Tabayá a alguém não identificado, na mesma coluna onde fora publicado “Uma noite horrível”. Começa pelo lamento da distância entre seu remetente e o suposto destinatário: “Como sinto que não estejas aqui para irmos juntos ao Municipal ouvir a Vera Sergine no adorável repertório francês!¹⁷”. O autor continua, mencionando alguns espetáculos que ocorrem no Rio de Janeiro e relatos pessoais, como as vizinhas que são alunas do Sion e que também adoram Vera Sergine, e as vestimentas cariocas que estavam na moda. O autor se despede dizendo “Sempre teu, Arnaldo Tabayá¹⁸”.

No primeiro semestre de 1932, Arnaldo Tabayá lança *Badu*, mostrando à crítica e aos seus leitores o amadurecimento de seu processo de escrita. O romance demonstra sensibilidade para com outros aspectos da obra, como cenário, demarcação de classes sociais, além de crítica ao Brasil da época – tudo isso numa linguagem simples e de

¹⁶ TABAYÁ, 1927, n. 98, p. 30.

¹⁷ Idem, 1927, n. 102, p. 30.

¹⁸ Idem, 1927, n. 102, p. 30.

fácil entendimento. De modo geral, a delicadeza da personagem principal, a tocante descrição da cidade do Rio de Janeiro, o prêmio de romance da Academia Brasileira de Letras, o estilo de escrita assemelhado a Machado de Assis, como defenderam alguns críticos, enfim, tudo contribuiu para que o livro fosse um sucesso à época.

O enredo da obra não difere muito dos temas mais tratados pelo autor em seus versos e contos anteriores. É uma história de amor simples, mas problemática e com personagens que revelam muito sobre a sociedade da época. A história tem início quando o narrador, que não revela seu nome em momento algum, vê a jovem Badu passar na rua. Ele a segue, na esperança de, pelo menos, descobrir seu nome, mas a moça o repreende por seu comportamento e continua seu caminho. Contudo, em seus próximos encontros (provocados pelo homem, ao esperar em ruas pelas quais ele sabia que ela passaria), Badu acaba simpatizando com ele.

Já no primeiro capítulo entendemos o grande problema desse interesse entre os dois: o narrador é casado com Rosinha, com quem tem uma filha chamada Margarida. Depois, descobrimos que, em sua casa, vivem também tia Bemvinda (ou apenas tia Bem) e tia Malvina (ou tia Mal) – esta última chegara para ficar de favor, pois havia sido mandada embora da casa onde morava com o sobrinho de seu falecido marido. Catarina é a empregada doméstica da família e, apesar de aparecer em ocasiões específicas, ela se mostra uma personagem bastante simbólica.

Badu, por sua vez, vai revelando, conforme sua confiança e afeto pelo narrador crescem, mais detalhes de sua vida íntima e de seu passado. O homem que, a princípio, a vê de maneira superficial, exalta sua surpresa ao descobrir sobre a história da moça, que não é exatamente como ele pensava que seria, mas isso ainda não é o suficiente para fazê-lo mudar sua percepção sobre ela. Trata-se de uma moça nascida em Aracaju, no Sergipe, que mora no Morro da Conceição na cidade do Rio de Janeiro. Badu, quando era mais nova, teve um grande amor chamado Camerino, que era seu amigo de infância e, depois de ficar muito doente, o moço morre em seus braços. Mesmo depois de seu falecimento, a moça ainda guardava com muito afeto e carinho todas as obras de arte que ele havia feito para ela. Em outra ocasião, ela também surpreende o narrador ao revelar a ele que ela nunca havia tido relações sexuais com ninguém – e isso acontece momentos antes de Badu perder sua virgindade com o narrador. Em outro momento, no mafuá de Madureira, a moça ganha um par de alianças em um sorteio, dá uma delas ao

narrador e pergunta: “Já somos casados, não é?¹⁹”, pensamento que transparece também os desejos e interesses da mulher em relação ao homem. Todos esses eventos excedem a ideia do que é esperado pelo narrador de uma mulher como ela, que a vê como mulher da vida, e não alguém com quem se pudesse ter uma família.

Ao perceber que conseguiu ganhar a confiança e o afeto da moça, o narrador vai, cada vez mais, gostando do poder que exerce sobre Badu e se sentindo cada vez mais vulnerável por gostar dela também. Ele, em determinado momento, pede-a para que deixe sua casa no morro e alugue para ela um quarto no centro da cidade – e ela aceita. Pede-a também para que largasse seu emprego e, ao perceber que ela fica infeliz, o homem recua o pedido, gabando-se por ser, teoricamente, uma pessoa muito misericordiosa.

A total falta de compreensão por parte do homem e sua culpa por estar cometendo adultério culminam no fim do relacionamento dos dois, que ele conscientemente provoca. O narrador decide não terminar com Badu, mas tratá-la mal até que ela não queira mais vê-lo. Ele chama-a de vagabunda sem motivo e, quando algo não sai do jeito que ele havia imposto a ela, o narrador faz uso de chantagem psicológica para a mulher ceder e fazer as vontades dele.

Após tais jogos psicológicos de poder e insultos sem fundamento direcionados a ela, Badu decide acabar com a relação, pede para que ele não a procure mais e volta para o morro. Porém, um dia, o narrador vai até sua casa só para encontrar sua vizinha, que conta para ele sobre a trágica morte da colega: ateou fogo à sua cama e, junto a ela, morreu queimada. O homem, a princípio, sente-se triste, mas logo se conforma. No fim, ele continua com Rosinha, e, basicamente, a vida do homem volta a ser como era antes de Badu.

Produções pós-*Badu*

Após o lançamento de *Badu*, Arnaldo Tabayá, entre 1932 e 1934, ainda contribuiu como contista e crítico para seis jornais que circulavam em estados como Rio de Janeiro, Espírito Santo e Paraná²⁰.

¹⁹ TABAYÁ, 1932, p. 76.

²⁰ Idem. As contribuições críticas foram feitas nos jornais *Beira-mar*, em 9 de julho, 27 de agosto e 26 de novembro de 1932; e *O cruzeiro*, publicado em 18 de janeiro de 1936, mas datado de 7 de janeiro de 1936. Os contos foram publicados nos jornais *A nação*, em 22 de janeiro e 2 de abril de 1933; *Beira-mar*, em 27 de outubro de 1934; *Correio do Paraná*, em 11 de agosto de 1932; *Nação brasileira*, em dezembro de 1933; *Vida*, em julho de 1934; e *Vida capixaba*, em 31 de maio de 1932.

No jornal *Beira-mar*, o autor teceu críticas sobre o poema “Boa noite”, de Castro Alves²¹, sobre a exposição das obras do artista Candido Portinari que estava acontecendo no Palace Hotel na época²² e sobre a poesia do autor uruguaio Gaston Figueira²³. No *Boletim de Ariel* (RJ), o autor faz uma crítica sobre o romance *Cacau* (1933), de Jorge Amado, na qual, apesar de revelar gostar do romance e admirar seu autor, não concorda com o modo de representação dos ricos e católicos no livro e diz que quando Amado desliga-se da vontade de fazer um romance proletário, então, o romance torna-se delicioso²⁴. Ainda nesse mesmo periódico, em outra edição, faz críticas ao livro *Três caminhos*, do amigo Marques Rebello²⁵. Por fim, n’*O cruzeiro* (RJ), o autor registra suas considerações sobre o romance *Fronteira*, de Cornélio Penna²⁶.

Como contista, em 31 de maio de 1932, cerca de um mês após o lançamento de seu romance, um conto sem título de Tabayá foi publicado pelo *Vida capixaba*, sendo esse um dos periódicos que mais havia divulgado poemas do autor até então. O referido conto traz uma narrativa diferente das criadas anteriormente, na qual três gnomos se encontram numa noite estrelada e comentam sobre as belezas da terra e do amor²⁷. Em outra publicação, dessa vez no *Correio do Paraná*, em agosto de 1932, é publicado o conto “A experiência da cerveja²⁸”, que conta a história de dois amigos, Chico e Gubé, que sempre se encontravam para conversar e tomar cerveja todas as noites, no mesmo horário.

Em 22 de janeiro de 1933, *A nação* (RJ) publica “O fim do mundo²⁹”, conto especial do autor para o referido jornal. Este conta a história de um homem que relembra uma festa de São João quando ainda era menino e, na época, namorava Gertrudes, a menina mais bonita de todo o Engenho Velho – na ocasião, a menina o troca por seu primo Eulálio. O menino resolve, então, soltar todos os fogos que ele havia juntado para presentear a menina à meia-noite, com a esperança de que São João se zangasse e acabasse com o mundo. Também nesse periódico, em abril de 1933,

²¹ TABAYÁ, 1932, n. 326, p. 2.

²² Idem, 1932, n. 333, p. 2.

²³ Idem, 1932, n. 346, p. 2.

²⁴ Idem, 1933-1934, p. 20.

²⁵ Idem, 1933, n. 12, p. 237.

²⁶ Idem, 1936, n. 11, p. 2.

²⁷ Idem, 1932, n. 317, p.-.

²⁸ Idem, 1932, n. 72, p. 3.

²⁹ Idem, 1933, n. 8, p. 13.

Tabayá apresenta o conto “A dama de negro³⁰”, no qual uma mulher pede a um rapaz na rua para que ele a acompanhe até sua casa, pois acreditava que estava sendo perseguida por alguém desconhecido. Apesar de ajudá-la, o homem não entende o medo que a moça sentia e, no final, a mulher chega em sua casa acompanhada, porém com o sentimento de desesperança e renúncia, pois acredita que nunca será completamente compreendida. Em dezembro de 1933, o curto conto “Esquina³¹” sai pelo jornal *Nação brasileira* (RJ), no qual um homem fica sempre sentado num banco de uma esquina, à procura de inspiração para seus contos.

No ano seguinte, em julho, Arnaldo Tabayá publica “A menina que vai morrer³²”, no periódico *Vida*, que conta a história de um médico que se depara com uma menina que tem apenas mais alguns dias de vida, mas evita fazer com que ela e sua mãe pensem nisso ou, até mesmo, que considerem essa possibilidade. Em outubro de 1934, por fim, o jornal *Beira-mar* traz, em sua edição de número 434, o conto “O rapazinho do arranha-céu³³”, que narra a história de amor entre a florista Alvina e o rapaz pelo qual era interessada, que cuidava do arranha-céu perto de seu trabalho. Os dois se envolvem, mas brigam e a menina decide não falar mais com o rapaz.

Além disso, encontravam-se, nas colunas literárias, recorrentes especulações sobre os próximos lançamentos do autor – o que nunca realmente chegou a acontecer³⁴.

O ano de 1936 foi, para Arnaldo Tabayá, de muita presença no meio literário. Segundo o amigo e escritor Marques Rebello, Tabayá começara a escrever “muito arrastadamente” o romance *Olhos verdes*, cuja revisão teria sido responsabilidade de Rebello³⁵. Em agosto desse mesmo ano, o jornal *Diário de Pernambuco* já anunciava que a obra inédita estava em posse do livreiro José Olympio, que estava incumbido da função de editá-la e publicá-la. Na mesma nota, o jornal afirmou que *Badu* contaria com uma segunda edição³⁶. Além disso, Tabayá e Rebello se juntam para escrever o livro de histórias para crianças *A casa das três rolinhas* que, mais tarde, ganharia em segundo lugar o prêmio de literatura infantil do Ministério da Educação, ficando na frente até mesmo de Graciliano Ramos, com *A terra dos meninos pelados*³⁷. *A casa das três rolinhas*, que acabou sendo lançado apenas em 1937, não foi o único livro infantil

³⁰ TABAYÁ, 1933, n. 67, p. 13.

³¹ Idem, 1933, n. 124, p. 30.

³² Idem, 1934, n. 4, p. 11.

³³ Idem, 1934, n. 434, p. 31.

³⁴ *Vamos ler!* (RJ), 10 de dezembro de 1936, n. 19, p. 23 e 26 de fevereiro de 1942, n. 291, p. 17.

³⁵ REBELLO, 1937, n. 3617, p. 1.

³⁶ *Diário de Pernambuco*, 1936, n. 193, p. 1.

³⁷ *Jornal do Brasil*, 1937, n. 146, p. 11.

resultante da junção dos dois amigos autores: mais tarde, ainda foram publicados *Pequena história de amor* e *Aventuras de Barrigudinho*, ambos de 1942³⁸.

Em 12 de abril de 1937, aos 35 anos, falece Arnaldo Tabayá, vítima de choque operatório³⁹. Podemos supor que o fato de o nome do autor ser cada vez menos mencionado, juntamente com o número extremamente limitado de obras (e seus exemplares) publicadas em vida, não só contribuíram, mas talvez tenham sido os principais fatores para o seu rápido esquecimento no meio literário da época e o desconhecimento de Tabayá nos dias de hoje.

³⁸ *Revista brasileira*, 1974, n. 1.

³⁹ REBELLO, 1937, n. 3617, p. 1.

2. O Brasil e o romance de 1930

Para situar *Badu* como integrante do romance brasileiro de 1930, não basta apenas considerar sua data de lançamento, que se deu em 1932. É ainda preciso enxergá-lo a partir das principais características que permeiam a produção em prosa daquele momento. De certo modo, em seu romance, Arnaldo Tabayá consegue dialogar com vários aspectos estéticos das obras produzidas naquele período. Além do próprio enredo – o relacionamento entre uma mulher mais nova e um homem casado –, o autor insere a sua visão da sociedade da época, priorizando um tom crítico em sua reprodução.

Como se verá mais adiante, a partir da leitura de *Badu*, será possível entender alguns aspectos da vida carioca e o seu modo de ver o mundo, pois, segundo Luís Bueno, um aspecto importante da época é sua capacidade de refletir a sociedade: “o bom dessa literatura é que é honesta, dando pistas seguras – que até substituem as pesquisas sociológicas sistemáticas – da vida brasileira⁴⁰”. Por sua vez, a socióloga Lúcia Lippi Oliveira também vê uma relação muito íntima dessa literatura com a sociologia, que tem como finalidade a busca do “Brasil real”. Para ela, é possível identificar os traços sociológicos analisando as características da sociedade e dos cenários da época, que estão inseridos em inúmeras obras:

O pensamento político aponta para a falta de contato entre as elites e a realidade, e denuncia a cópia de modelos estrangeiros como sintomas

⁴⁰ BUENO, 2015, p. 208.

da crise brasileira. Semeia, ainda, a crença de que as elites podem, através de treinamento especializado, adquirir o conhecimento necessário para romper o círculo de estagnação a que vem sendo equivocadamente condenado o Brasil. Ressurge a sociologia como ciência capaz de orientar os indivíduos e grupos no caminho da salvação nacional⁴¹.

Para entender propriamente o romance de 1930, devemos voltar ainda à década anterior para revisitar, de maneira geral, o início do movimento modernista. A Semana de Arte Moderna de 1922, que ocorreu em São Paulo, marcou o início dessa nova fase cultural brasileira e contou com vários artistas da época, tais como os escritores Mário de Andrade e Graça Aranha, a artista plástica Tarsila do Amaral, o compositor Heitor Villa-Lobos, entre outros. A partir desse evento, o movimento eclodiu de vez em todo o território brasileiro. Seu principal objetivo era uma renovação artística nacional, buscando a originalidade estética que nunca fora antes alcançada:

Assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais, o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem oficializada, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular⁴².

Tal movimento estava, desde seu surgimento, em constante evolução com o passar dos anos e se adaptava conforme as modificações que a sociedade brasileira sofria. Por exemplo, se, nos anos 1920, o modernismo literário tinha como objetivo, a princípio, uma renovação estética, que se desprenderia das influências europeias, fazendo desta sua prioridade, nos anos 1930 a maior característica e preocupação dos autores era envolver questões sociais em suas obras:

Enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes [...], mas também no rumo das posições conservadoras e de direita [...]⁴³.

⁴¹ OLIVEIRA, 1981/1982, p. 150.

⁴² LAFETÁ, 2004, p. 57.

⁴³ Idem, 2000, p. 28-29.

Essa transição, no entanto, não foi irrelevante nem sutil. Quando houve o surgimento dos primeiros romances sociais da década de 1930, por exemplo, começou a se discutir sobre a relação dessas novas obras, carregada de novas características, com o movimento que havia se iniciado nos anos anteriores – debate este que se alastrou por décadas. As maiores questões tratadas pelos críticos a partir desse decênio de 1930 eram se o movimento modernista de 1922 teria sido um legítimo movimento crítico ou se teria sido apenas um movimento de caráter criador; se este havia aberto novos rumos à literatura; e se seu espírito permanecia vigente na cultura brasileira. Na *Revista do Brasil*, em 1940, Aurélio Buarque de Hollanda abriu um inquérito para tratar exatamente dessas questões, consultando autores como Mário de Andrade, Jayme de Barros, Lúcia Miguel Pereira e Jorge Amado – sendo este último o escritor que, talvez, representasse com mais veemência todo autor da década de 1930 que não gostasse de ser relacionado ao movimento anterior⁴⁴.

Quando ele [o movimento modernista de 22] surgiu e cresceu, era eu aluno da escola primária e de curso ginasial. E se figura como marco do fim desse movimento o aparecimento de *A Bagaceira*, em 1928 [...], ficará claramente demonstrado que estreando eu em 1931, com 18 anos, não tive nenhuma ligação com o movimento.⁴⁵

Além disso, Jorge Amado também foi um dos fundadores da “Academia dos Rebeldes”, que surgiu entre 1927 e 1928. O grupo era composto por jovens literatos e contava com membros como Pinheiro Viegas, Sosígenes Costa, Alves Ribeiro, Guilherme Dias Gomes e João Carneiro. Eles pregavam “uma arte moderna, sem ser modernista”, assim, já negando o movimento de 1922, que estava começando a entrar em declínio, mas ainda era vigente na época. Com *O país do carnaval*, lançado em 1931, Jorge Amado procurou precisamente tratar dos assuntos que remetessem ao seu meio e às pautas discutidas pela Academia dos Rebeldes:

Neste romance, a elite intelectual, seu autoquestionamento, seu papel e sua posição na sociedade, sua função e nível de participação política estão discutidos através da história do grupo da Bahia, conhecido como a Academia dos Rebeldes. Os temas são os temas de seu tempo. A questão das gerações, a formação de grupos, a dúvida, a crise do indivíduo e sua relação com a crise do Brasil, a conversão para uma posição espiritualista de tipo não-engajado ou para uma mobilização participante no movimento católico, integralista ou comunista são os

⁴⁴ BUENO, 2015, p. 49-50.

⁴⁵ AMADO, 1940, p. 84, apud BUENO, 2015, p. 50.

impasses vivenciados pelos intelectuais do romance e pelos membros da elite letrada do pós-30⁴⁶.

Assim como Amado, o escritor Graciliano Ramos, em outro artigo de 1946, confirma essa recusa por parte dos integrantes do movimento de 1930. Ele se refere ao modernismo de 1922 como um “academicismo estéril” e que este “tivera apenas um papel destruidor e fora incapaz de construir qualquer coisa de valor sobre as ruínas da *belle-époque*⁴⁷”.

Por outro lado, em 1952, a crítica literária Lúcia Miguel Pereira pontua que o modernismo foi fundamental para o surgimento do romance de 1930, não necessariamente em questões de influência, mas preparou um ambiente menos hostil para seu sucessor: “[...] Sem a revolução paulista, este grupo [de 1930], composto em boa parte de nortistas, não teria encontrado tão franca e fácil acolhida; ao contrário, provocaria escândalo, precisaria lutar para ser aceito⁴⁸”. A autora ainda afirma que até mesmo o cunho experimental do primeiro movimento permitiu a criação das características do segundo. Nesse sentido, acompanha a escritora, anos mais tarde, o crítico Antonio Candido. Para ele, as características modernistas como rejeição de padrão e alteração de fisionomia da obra influenciaram diretamente nas produções que estavam por vir, por mais que essa relação fosse negada pelos seus autores:

Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. [...] Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dyonélio Machado (‘clássicas’ de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como ‘normal’, porque a sua despojada *secura* tinha sido também assegurada pela libertação que o modernismo efetuou⁴⁹.

Assim, o crítico João Luiz Lafetá, que compartilha da opinião de Candido, enfatiza, de maneira sucinta e efetiva, a diferença entre esses dois momentos do modernismo, sendo que, para ele, o segundo:

[...] preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais de ‘ajustar’ o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou

⁴⁶ OLIVEIRA, 1981/1982, p. 148.

⁴⁷ BUENO, 2015, p. 48.

⁴⁸ PEREIRA, 1952, p. 178, apud BUENO, 2015, p. 64.

⁴⁹ CANDIDO, 1980, p. 186, apud BUENO, 2015, p. 65.

revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa [...]⁵⁰.

Segundo Adelto Gonçalves, a relevância que Candido e Lafetá dão ao modernismo de 1920 e à Semana de 1922 pode ser explicada pela formação e contexto intelectual no qual eles se inseriam:

O poeta Lêdo Ivo e outros intelectuais oriundos do Nordeste nunca concordaram com essa argumentação, vendo nisso mais um *tour de force* da intelectualidade paulista ou paulistana — especialmente, professores da Universidade de São Paulo (USP), com Antonio Candido à frente — para dar à Semana da Arte Moderna de 1922 uma importância nacional maior do que realmente teve⁵¹.

Assim, sabe-se que as tentativas de inserir o meio social nas temáticas das obras da época foi um dos maiores diferenciais dessa literatura em comparação com o Modernismo de 1922.

O realismo presente em 1930, no entanto, já estava enraizado desde o final do século XIX. Essa característica se vê quando é possível identificar nas obras a representação de “uma população até então oculta, dos setores que hoje são chamados subalternos, as maiores vítimas da ideologia do país moderno⁵²”. Assim, pensando na fase pré-modernista que desencadeou esse tipo de representação, Tânia Pellegrini referencia obras de Lima Barreto e Euclides da Cunha:

[...] ambos, apesar das grandes diferenças entre si, tinham consciência de que a literatura, com seus próprios instrumentos, tinha o dever de fazer alguma coisa contra a miséria e a ignorância em que vivia grande parte da população brasileira⁵³.

Nascidos no Rio de Janeiro, os dois autores têm em comum o interesse pelo povo e pela classe trabalhadora como os aspectos mais marcantes de suas obras. Barreto, por exemplo, procura elaborar uma “crítica social viva e profunda, mostrando o que era injusto, postiço e hipócrita na sociedade⁵⁴”, trazendo aos seus romances personagens suburbanas, que antes haviam sido coadjuvantes ou estereótipos na literatura brasileira, como moradores da cidade do Rio de Janeiro, a qual passava por um processo de industrialização. Euclides da Cunha, por sua vez, tratou do homem

⁵⁰ LAFETÁ, 2004, p. 65.

⁵¹ GONÇALVES, 2009.

⁵² PELLEGRINI, 2018, p. 142.

⁵³ Idem, 2018, p. 142.

⁵⁴ Idem, 2018, p. 146.

sertanejo em *Os sertões* (1902) e colocou em pauta as regiões que, não se industrializando como as grandes capitais, eram esquecidas:

Nesse sentido específico, a importância do autor reside também no fato de conferir extraordinária grandeza à representação de sujeitos esquecidos nos grotões, as ‘raças inferiores’, ajudando a criar assim uma nova interpretação do Brasil. Esta colocou em contraste com centros urbanos que ‘se civilizavam’ o abandono das regiões interioranas, sobretudo o sertão – mas também a selva amazônica, sobre a qual escreveu – e tudo o que decorre ou pode decorrer desse abandono⁵⁵.

Já os autores de 1930 buscaram retomar tais temáticas e representações para retratar a realidade que muitas vezes fora encoberta em outras ocasiões. Depois do auge do romance de 1930, essas mesmas características seriam retomadas e reformadas novamente apenas pelos autores pós-golpe militar de 1964, época que também passava por momentos de turbulência, principalmente no âmbito político-ideológico do país.

Assim, as semelhanças entre o final do século XIX e o romance de 1930, como aponta Pellegrini, configuram-se pela crítica ao processo conservador de modernização, que ficou subordinado aos grandes produtores de café, mesmo com a resistência de grande parte do povo.

Extremos de 1930

Ainda que houvesse – e ainda haja – discussões acerca da relação entre o Modernismo e o romance do decênio posterior, algumas considerações devem ser feitas dentro de seu próprio movimento. Com o surgimento do romance de 1930, inúmeras questões foram colocadas como refletores da vida social brasileira, tais como: os conflitos políticos-ideológicos; extremos Norte e Sul; materialismo e catolicismo; papel social da mulher (mulher casta e mulher da vida), entre outros. Essas discussões foram colocadas por Luís Bueno como “a inquietação daqueles [autores] que desejam engajar-se em algo, que, sem definição muito clara do que querem, aspiram a querer algo concreto, já que não há nada que mereça ter continuidade⁵⁶”. Então, a prioridade do movimento nessa década se torna a produção de uma arte que enfatiza seu meio social e, portanto, dá espaço aos problemas locais entre suas temáticas: “Socialismo, freudismo, catolicismo existencial: eis as chaves que serviram para decifração do homem em

⁵⁵ PELLEGRINI, 2018, p. 150.

⁵⁶ BUENO, 2015, p. 105.

sociedade e sustentariam ideologicamente o romance *empenhado* desses anos fecundos para a prosa narrativa⁵⁷”.

No âmbito político-sociológico brasileiro da década de 1930, há a emergência de vários grupos de caráter ideológico distintos. Tal inquietação na área política tem influência fundamental nas modificações que o ambiente literário sofre de 1920 para 1930. Por exemplo, foi em 1933 que houve o surgimento do movimento de extrema-direita Ação Integralista Brasileira (AIB) e, anos depois, sua frente de oposição, a Aliança Nacional Libertadora (ANL), em 1935. Além disso, o Brasil também ficou marcado nesses anos pela conquista do direito de voto das mulheres: em 1932, com várias restrições (de renda, estado civil etc.), e em 1934, já sem restrições. Na educação, houve uma renovação da metodologia de ensino e da escola, que se tornou muito mais liberal. Além disso, foi nessa época que o ensino primário deu seus primeiros passos para se tornar obrigatório. O decênio ainda foi marcado também por ser um momento favorável para o surgimento de universidades, que criaram e priorizaram os cursos de ciências humanas (filosofia, ciências sociais, letras, história etc.)⁵⁸.

Buscando maior semelhança com o contexto do país, os cenários mais comuns dos romances da época se configuravam como “Nordeste decadente, as agruras das classes médias no começo da fase urbanizadora, os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita⁵⁹”. Muito comum na literatura de 1930, principalmente nas prosas de ficção, há novidades: temáticas políticas, proletárias e nordestinas, juntamente com “processos fundamentais do Modernismo, tais como a linguagem despida, o tom coloquial e a presença do popular⁶⁰”. Refletindo a dualidade do país, as temáticas religiosas e políticas encontravam-se intimamente ligadas às obras da época, relação que nunca havia acontecido no Brasil:

Muitas vezes o espiritualismo católico levou no Brasil dos anos 30 à simpatia pelas soluções políticas de direita, e mesmo fascistas, como foi o caso do Integralismo, cujo fundador, Plínio Salgado, modernista e participante do movimento estético renovador, aliou a doutrinação a uma atividade literária de certo interesse⁶¹.

As políticas esquerdistas, teoricamente, não eram relacionadas à religião, mas também viviam um momento de ascensão – talvez o maior até então. Logo no começo

⁵⁷ BOSI, 1994, p. 389, grifos do autor.

⁵⁸ CANDIDO, 1984, p. 28.

⁵⁹ BOSI, 1994, p. 386.

⁶⁰ LAFETÁ, 2000, p. 35.

⁶¹ CANDIDO, 1984, p. 31.

do decênio de 1930, foram surgindo os primeiros livros de orientação marxista. Mais adiante, uma grande parcela de autores da época se declarava abertamente esquerdista, até que, a partir de 1936, a “segregação” entre esses autores ficou mais clara: “De um lado, os autores nordestinos e seus simpatizantes, identificados com a esquerda; de outro, o setor dos católicos ou espiritualistas, próximos da direita⁶²”.

Por outro lado, a autora Lúcia Lippi Oliveira acredita que essa distinção não seja necessariamente refletida nas obras de seus autores. Ela cita como exemplo o autor José Lins do Rego, que é um grande representante do romance social, mas que não foi um simpatizante da ideologia esquerdista. Sua perspectiva enquanto autor “regionalista” é inspirada por Gilberto Freire e no Movimento Regionalista do Nordeste; enquanto seu romance *Moleque Ricardo*, de 1935, conta a história de um trabalhador que se torna comunista e termina preso: “O que quero ressaltar é que se há – e há – relação entre a posição ideológica e a produção literária de um autor, esta relação não é direta, mas mediada⁶³”.

Assim, pode-se dizer que o movimento abrangia praticamente todo o território nacional. Os autores nortistas do país, por exemplo, que ganharam notoriedade com uma literatura que ressaltava seus respectivos cenários e problemas, formaram uma parcela importante do que viria a ser o romance de 1930. Por ser constituído de escritores do Brasil todo, suas características – e visões ideológicas – não eram homogêneas. Isso também ocorreu, pois, diferentemente do movimento de 1922, não foram produzidos manifestos estéticos⁶⁴ que pudessem nortear os artistas. Assim, com as diferenças que foram surgindo, o que há, a princípio, são dois tipos de literatura: a reacionária e a revolucionária, que dão abertura para discussões como catolicismo e materialismo, e fascismo e comunismo:

A primeira está ligada aos valores burgueses e está marcada pelos seguintes traços: ausência de uma tese social, amor à tradição, apego ao individualismo liberal e uma linguagem que agrada ‘os admiradores do sr. Laudelino Freire’. A segunda rompe com a linguagem canonizada pelas gramáticas e ‘procura levar às massas um sentido novo da vida, que só poderá se tornar realidade com a revolta dos explorados contra a minoria exploradora e depois do triunfo integral daqueles’⁶⁵.

⁶² DOS SANTOS, 1998, p. 111-112.

⁶³ OLIVEIRA, 1981/1982, p. 149.

⁶⁴ BUENO, 2015, p. 66.

⁶⁵ ALBUQUERQUE, 1934, p. 8 apud. BUENO, 2015, p. 167.

Então, tendo ciência dessa heterogeneidade literária, surge uma distinção imaginária sobre quais seriam as diferenças entre as literaturas produzidas no Norte das que eram produzidas no Sul do país. Graciliano Ramos admite que tais diferenças possam, de fato, existir, mas que as regiões do país não delimitam a produção de um autor:

Realmente a geografia não tem nada com isso. Não podemos traçar no mapa uma linha divisória dos campos onde os cordões cantam e dançam. O que há é que algumas pessoas gostam de escrever sobre coisas que existem na realidade, outras preferem tratar de fatos existentes na imaginação⁶⁶.

Alfredo Bosi, no entanto, acredita que essa distinção entre *romance social-regional* e *romance psicológico* pode desviar a atenção de uma problemática mais complexa da literatura de 1930 e só tende a ajudar o seu entendimento até certo ponto, mas não dá conta de explicar todas as particularidades das obras produzidas na época⁶⁷. Luís Bueno concorda com o posicionamento de Bosi: “Continuar pensando o romance de 1930 tendo essa divisão entre regionalistas e intimistas como horizonte crítico é insistir nessa primazia do “problema” como qualquer outra coisa⁶⁸”.

O que Bueno sugere é uma distinção por fases, dentro do decênio de 1930. O primeiro momento, de 1930 a 1932, ele chama de “fase de inquietação” por tratar justamente de um período no qual autores buscavam novos horizontes, uma vez que o Modernismo da década anterior já se encontrava esgotado e parecia não dar conta do momento artístico e social do Brasil. Foi nessa inquietação, em 1931, que Jorge Amado, ainda sem encontrar um caminho ideológico para seguir, lançou *O país do carnaval*, no qual o sentimento de incerteza do autor se reflete no romance. A segunda parte, de 1933 a 1936, foi definida por Bueno como o “auge do romance social”, sendo esse o momento em que os autores encontrariam seus rumos, fazendo, assim, com que o movimento atingisse seu ápice. Nessa etapa, Jorge Amado, por exemplo, já seria filiado ao Partido Comunista Brasileiro. Por fim, no terceiro momento, a partir de 1937, estando o romance de 1930 já em fase de declínio, era tempo de uma nova dúvida com relação ao futuro do país.

Se a dúvida de quem vinha da Primeira Guerra causava inquietação nos jovens de 1931, os prenúncios de uma outra guerra gerava neles uma nova dúvida, aberta pelas incertezas que a ascensão dos regimes

⁶⁶ RAMOS, 1972, p. 163.

⁶⁷ BOSI, 1994, p. 440.

⁶⁸ BUENO, 2015, p. 38.

fascistas europeus trazia. No Brasil, a ditadura Vargas parecia perpetuar-se numa fase diferente, a do Estado Novo, tornando tudo mais difícil⁶⁹.

Assim, Bueno reconhece que existiam distinções temáticas e até mesmo ideológicas nas obras publicadas na época, mas não defende a limitação estreita sobre os romances e seus autores. Por ser um momento de turbulência ideológica, com várias frentes políticas se formando no país, Bueno compreende que tal separação pudesse ter sido plausível na época, mas acredita que, principalmente da perspectiva dos dias atuais, isso seria uma generalização desnecessária:

O resultado desse espírito foi uma polarização literária que acabou pondo de um lado os autores do romance social, estereotipicamente ligados à esquerda, e os do romance intimista, vistos como de direita. É preciso prestar atenção para não cair na armadilha do simplismo. Formalmente, nada obriga o romance enquanto gênero a separar no homem o que ele tem de ‘social’ daquilo que tem de ‘psicológico’. Essa impressão foi legítima e importante no meio da década de 30 por conta do contexto em que se vivia, mas analisada com distância é bastante questionável⁷⁰.

Bueno ainda pontua que Graciliano Ramos, que passou parte de sua vida filiado ao Partido Comunista Brasileiro, teve seus três primeiros romances – *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* – criticados por não retratarem a pobreza de maneira enfática, como supostamente deveriam ser os romances sociais. Segundo Bueno, Graciliano “via no romance o espaço do aprofundamento psicológico, da criação de indivíduos e não o lugar das lutas coletivas, como o romance engajado muitas vezes propôs⁷¹”. Foi só em *Vidas secas*, em 1937, que Ramos retratou a pobreza, representada por uma família retirante fugindo da seca nordestina.

Já Alfredo Bosi defende que, de fato, existam características que possam nortear melhor os estudos da prosa ficcional a partir de 1930. Elas são um pouco mais complexas e consistem nos diferentes conflitos entre o “herói” do romance e seu respectivo mundo. Segundo ele, são quatro tendências:

- a) os romances de tensão mínima: no qual o protagonista e a paisagem não se destacam um do outro. É talvez a tendência que mais valorize as coordenadas espaciais e históricas;

⁶⁹ BUENO, 2014.

⁷⁰ Idem, 2014.

⁷¹ Idem, 2014.

- b) romances de tensão crítica: o herói resiste às pressões naturais e sociais e demonstra mal-estar. Nessa tendência, os fatos não são de extrema importância, focando principalmente no indivíduo enquanto parte integrante e integrante passivo da sociedade, a qual age sobre ele;
- c) romances de tensão interiorizada: também chamados de “romances psicológicos”. Neles que o herói vai subjetivar o conflito;
- d) romances de tensão transfigurada: no qual o herói procura ultrapassar seu conflito existencial pela transmutação mítica ou metafísica da realidade⁷².

Nesse sentido, o herói – ou o *anti-herói* – se configura como a variável comum entre as obras, enquanto o ambiente e as ações são tratados por perspectivas diferentes em cada obra, de acordo com sua respectiva tendência. Foi em 1940 que o modernista Mário de Andrade definiu o personagem principal dos romances do decênio de 1930 como “fracassado”, descrito pelo autor como um ser “incapacitado para viver, o indivíduo desfibrado, incompetente, que não opõe força pessoal nenhuma, nenhum elemento de caráter, contra as forças da vida, mas antes se entrega sem quê nem porquê à sua própria insolução”⁷³.

Pelas intenções crítico-sociais que o autor procurava inserir na obra, o protagonista dos romances tinha papel fundamental. Ele representava os atrasos e os processos de regressão que a sociedade sofria, mesmo se estivesse num ambiente em processo de urbanização (como o narrador de *Badu*, morador da cidade do Rio de Janeiro), ou procurava mostrar a realidade fora dessas grandes capitais (como o fazendeiro Paulo Honório, de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos). Coincidência ou não, ambos os romances citados – assim como vários outros – também possuem a característica comum ainda atribuída a um personagem masculino: é ele quem conta a história, ou seja, o leitor tem acesso a uma narrativa contada a partir de um ponto de vista. Tânia Pellegrini observa que, pelo romance ter como objetivo contestar a sociedade, o relato do narrador é frequentemente a única forma de o leitor ter conhecimento do enredo, assim: “Narrando em primeira pessoa, misturando-se a sua matéria, o que favorece o mergulho psicológico, não mostra apenas o que afeta o coletivo, mas como esse coletivo repercute na vida do indivíduo”⁷⁴. Nesse sentido, a

⁷² BOSI, 1994, p. 392.

⁷³ ANDRADE, p. 181 apud. BUENO, 2015, p. 75.

⁷⁴ PELLEGRINI, 2018, p. 176.

única versão da história que é passada ao leitor é uma visão muitas vezes deturpada da realidade, onde a verdade é apenas aquela que o narrador, com todos os seus problemas de concepção da sociedade, enxerga.

As personagens femininas são, então, muitas vezes descritas a partir de olhares masculinos, com as características pré-estabelecidas e conservadoras da época. Como já foi visto anteriormente, o contexto sociológico-político brasileiro para as mulheres na década de 1930 foi de muita turbulência, e isso foi refletido nas personagens que surgiram simultaneamente. Rachel de Queiroz foi uma das pioneiras nesse quesito. Ao lançar *O Quinze* em 1930, que foi uma das primeiras obras a trazer uma nova concepção de personagem feminina à literatura brasileira, Rachel também impôs sua importância enquanto autora num cenário majoritariamente masculino: “Sua aceitação [...] passou pela sublimação do fato de ela ser uma autora mulher e vários intelectuais, em geral muito razoáveis, suspeitaram de que se tratava de homem com pseudônimo feminino⁷⁵”. Após a publicação de *O Quinze*, é possível notar o surgimento de personagens femininas que indicam tentativas de livrá-las do estereótipo já designado a elas: “Aqui e ali aparecem figuras femininas que, se ainda não podem [...] deixar de ser esposa ou prostituta, podem ao menos escapar do destino certo de prostituta que a perda de virgindade condena⁷⁶”.

Assim, conforme Luís Bueno observa, são demarcados dois tipos de personagens femininas na época, que são as namoradas/esposas ou as prostitutas. Havia necessidade de redescobrir a mulher tanto na literatura quanto na sociedade e reconhecer que “os papéis de esposa ou prostituta não dão conta da figura feminina a essa altura do campeonato – se é que deram em alguma ocasião⁷⁷”. Um exemplo clássico é o da professora Madalena, personagem de Graciliano Ramos em *São Bernardo* (1934). O narrador Paulo Honório, dono das terras de São Bernardo e marido de Madalena, não aceitava que a mulher tivesse opiniões e nem que saísse de casa para fazer qualquer serviço que não fosse doméstico. Apesar de a moça se enquadrar no estereótipo de esposa, ela não aceita as condições impostas pelo marido e se mata, vendo na morte uma forma de não ser mais subordinada a ele. Ao final do romance, Paulo Honório não passa de um fracassado: fez, indiretamente, com que sua mulher se matasse; foi abandonado por grande parte de seus funcionários e não sentia afeto pelo

⁷⁵ BUENO, 2015, p. 286.

⁷⁶ Idem, 2015, p. 287.

⁷⁷ Idem, 2015, p. 302.

próprio filho: “O que arruinou foi a falta de percepção de que nada adiantam técnicas modernas diante de uma estrutura social que se mantém intocada – insensibilidade traduzida em sua absoluta incapacidade de compreender Madalena”⁷⁸.

A inquietude e a incompreensão das personagens femininas são características recorrentes nos romances da época e, por não se encaixarem nos papéis previstos para elas, são tomadas as mais variadas decisões para quebrar tais moldes.

Um novo livro

A espera e anseio por um livro novo de Arnaldo Tabayá iniciou-se em outubro do mesmo ano de lançamento de *Badu* e se prolongou até depois de sua morte. Em outubro de 1932, *O jornal*⁷⁹ (RJ) e o *Diário de notícias*⁸⁰ (RJ) noticiavam que Tabayá já tinha pronto um novo romance para lançamento. Em agosto de 1936, o *Diário de Pernambuco* (PE), revelando o nome do tal romance – *Olhos verdes* –, noticiava que a obra já estaria nas mãos do livreiro José Olympio, que estaria encarregado de sua edição⁸¹. Mais adiante, depois da morte do autor, em 1937, *O jornal*⁸² (RJ) voltou a anunciar a publicação de *Olhos verdes*, assim como Cruls no *Boletim de Ariel*⁸³ (RJ) e Marques Rebello, ao escrever emocionado texto sobre o autor e amigo: “Em 1936 começou muito arrastadamente a escrever ‘Olhos verdes’, que deixou inédito e precisando duma forte revisão, que ficou a meu cargo⁸⁴”. E, por fim, alguns anos mais tarde, em 1942, o periódico *Vamos ler!* (RJ) lembrou o autor e seus romances:

Quando aparecerá ‘Olhos verdes’, o admirável romance de Arnaldo Tabayá? Desde 1936 se anuncia o próximo lançamento desse romance e, até agora, nada de positivo se sabe a respeito dele. O esquecimento desse romance é imperdoável e quem haja lido ‘Badu’, o primeiro livro de ficção do grande prosador desaparecido, mais e mais se revoltará contra ele⁸⁵.

O não aparecimento e a provável perda do romance *Olhos verdes* é um grande prejuízo para o mundo literário brasileiro, pois se este mantivesse o mesmo nível da narrativa que o precedeu, poderia significar a consolidação do nome de Arnaldo Tabayá como um grande autor do romance de 1930.

⁷⁸ BUENO, 2015, p. 70.

⁷⁹ *O jornal* (RJ), 1932, p. 9.

⁸⁰ *Diário de notícias* (RJ), 1932, n. 852, p. 8.

⁸¹ *Diário de Pernambuco* (PE), 1936, n. 193, p. 1.

⁸² *O jornal* (RJ), 1937, n. 5502, p. 3.

⁸³ CRULS, 1937, n. 8, p. 235.

⁸⁴ REBELLO, 1937, n. 3617, p. 1.

⁸⁵ *Vamos ler!* (RJ), 1942, n. 291, p. 17.

Capítulo 2

1. *Badu* em 1930

Em 1932, quando lançou *Badu*, Arnaldo Tabayá ainda era relativamente desconhecido como autor. Na última semana do mês de março de 1932⁸⁶, surge, então, nas livrarias, a obra que traria reconhecimento ao escritor e mudaria sua imagem perante a sociedade carioca e a crítica literária da época. *O jornal* (RJ) é o primeiro periódico de que se tem registro a noticiar o lançamento de seu romance, em sua coluna “Notas mundanas: letras e artes”:

No começo da próxima semana, a Editora Guanabara vai dar um livro novo de Arnaldo Tabayá. ‘Badu’ é a alma sentimental do Norte, a menina do Brasil de agora, acreditando no céu e na figa de Guiné. Quase todo romance passa-se no morro da Conceição e é interessante como Arnaldo Tabayá achou o lugar mais romântico do Rio para fazer viver essa menina, alma do povo, que morre deixando uma saudade infinita ao leitor. É um farrapo do nosso tempo que vai morrer no dilúvio do cosmopolitismo e vive ali seu último momento⁸⁷.

A sua primeira crítica não difere muito, em termos de conteúdo, da grande maioria que viria depois. Por exemplo, ao se referir à personagem que dá nome ao romance, descreve-a como uma menina sonhadora e sentimental, que pode ser também ingênua e pura. O autor da nota ainda ressalta o Morro da Conceição como um dos lugares mais românticos do Rio de Janeiro como cenário principal da obra. Além das observações sobre o cenário e sobre a personagem feminina que dá nome ao romance,

⁸⁶ *O Jornal* (RJ), 1932, n. 4108, p. 14.

⁸⁷ *Idem*, 1932, n. 4108, p. 14.

em notas posteriores, ocasionalmente surgirão comentários sobre o narrador e também sobre Tabayá.

No geral, assim como a primeira, as outras críticas de *Badu* foram positivas, mas de maneira muito superficial, o que talvez tenha atrapalhado na divulgação da obra, no sentido de não instigar a curiosidade do possível leitor. Segundo Luís Bueno, a recepção crítica de primeira hora teria sido “muito positiva, mas pouco profunda. Pior que isso, cheia de pressupostos estranhos ao livro, que tendiam a encobrir suas grandes qualidades⁸⁸”. De fato, as análises pouco aprofundadas são recorrentes. São feitos inúmeros elogios sobre a sensibilidade do autor, das personagens e da narrativa, mas de maneira vaga.

Apesar disso, as críticas não eram feitas apenas por jornalistas ou colunistas. *Badu* chamou muita atenção de outros autores e colunistas importantes no período de seu lançamento, tais como o escritor Agrippino Grieco, o professor Angyone Costa, a poeta Maria Eugênia Celso e o autor Marques Rebello, um dos nomes notáveis do romance de 1930 e amigo de Tabayá⁸⁹. A maioria das críticas encontrava-se em jornais e periódicos do Rio de Janeiro que, como já foi dito, era a cidade natal do autor e também onde se encontrava a editora Guanabara, responsável pela reprodução e distribuição dos exemplares de *Badu*.

Sabendo, então, que os jornais e periódicos nos quais se encontram a maior parte das críticas e considerações sobre *Badu* são do Rio de Janeiro e que quase todas são datadas de seu ano de lançamento, 1932, é possível estimar e entender seu alcance, porém, são jornais de diferentes propostas e finalidades, assim, variando a circulação e os seus leitores. Entre eles está o *Diário de notícias* (RJ), que era conhecido como “jornal da revolução” por se posicionar contra a estrutura oligárquica da República Velha e se firmar como oposição ao governo de Washington Luís. Teve suas atividades encerradas em 1974 e, enquanto estava em circulação, contou com contribuições de vários escritores e jornalistas importantes, sendo eles Rachel de Queiroz, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, entre outros. Com história e posicionamento semelhante, o *Diário carioca* (RJ) também tinha caráter político. Já outros periódicos como *Beiramar: Copacabana, Ipanema e Leme* (RJ) e *Fon-fon: Seminário alegre, político crítico e esfuziante* (RJ) eram focados, principalmente, em divulgar cultura e intelectualidade da juventude carioca. Fora do estado do Rio de Janeiro, foram também publicadas críticas

⁸⁸ BUENO, 2019, p. 11.

⁸⁹ *Vamos ler!* (RJ), 17 de junho de 1937, n. 46, p. 23.

em jornais e periódicos de estados como São Paulo, Espírito Santo e Pernambuco. Com o passar do tempo, a obra vai, gradativamente, perdendo espaço nas colunas literárias do país. Mesmo a conquista do prêmio na categoria romance da Casa Machado de Assis, um dos mais importantes títulos literários do Brasil, em 1934, não foi o suficiente para que *Badu* voltasse a uma posição de evidência. Luís Bueno pontua que um dos motivos que pode ter levado *Badu* e seu autor ao “esquecimento”, de uma forma relativamente rápida, é que o momento em que o romance fora publicado não tenha sido favorável, de certa forma:

Um fator que explique a origem do segredo talvez seja o fato de o livro, que chegou às livrarias em março de 1932, ter sido coberto por uma verdadeira avalanche – o grande debate em torno do romance nordestino que começaria a encorpar em setembro daquele mesmo ano, após a publicação de *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, e, no ano seguinte, com a publicação de *Cacau*, de Jorge Amado, e *Os Corumbas*, de Amando Fontes. Cada vez mais se indagava sobre o próximo trabalho de Arnaldo Tabayá a ser publicado – o que nunca chegou a acontecer⁹⁰

Os autores José Lins do Rego, Jorge Amado e Amando Fontes, que propuseram a discussão do romance proletário nordestino, talvez tenham obtido mais êxito e maior notoriedade na época, enquanto Tabayá, ao mesmo tempo, trabalhava no cenário carioca.

A recepção crítica de *Badu*

Os primeiros sinais de *Badu* em colunas literárias apareceram no final de março de 1932. Após seu lançamento, o número de críticas, naturalmente, aumentou. Em 12 de abril, em uma nota sucinta, a coluna “Letras e artes” d’*O jornal* referenciava *Badu* como o “sucesso literário do momento” e destacava que o romance fora recebido com “simpatia e interesse nos círculos literários⁹¹”.

Em 5 de abril de 1932, na coluna “No lar e na sociedade – bric-a-brac”, do *Diário de notícias* (RJ), um dos periódicos que mencionou o romance com maior frequência, o colunista-autor referenciado apenas como H.A. ressalta a obra de *Badu* como um todo, tecendo elogios para o próprio romance, a arte da capa do livro (uma xilogravura do artista e escritor Cornélio Penna) e até o prefácio feito por Afrânio Peixoto, o qual ele reproduz na íntegra, logo após fazer suas considerações:

⁹⁰ BUENO, 2019, p. 10.

⁹¹ *O jornal* (RJ), 12 de abril de 1932, n. 4121, p. 13.

Trata-se de uma obra encantadora e moderna que uma edição lançada em autêntico estilo *gaulez*, singelo e impressionante, torna ainda mais convidativa a sua leitura. A capa é uma pequenina joia de arte plástica que prescindiria logo de louvores e elogios se antes disséssemos que é devida a sensibilidade miraculosa desse grande artista que é Cornélio Penna, o mago da forma e da cor⁹².

Assim, nota-se que o livro por inteiro chamava a atenção. Tabayá e a editora Guanabara, que publicou sua obra, trabalharam para que ela pudesse se destacar entre as demais naquela época não apenas pelo enredo e pela personagem feminina marcante, mas também pela capa de Cornélio Penna. A nota, no entanto, não especifica muito sobre a obra nem expõe uma opinião aprofundada de seu autor sobre o enredo do romance, tornando-a, assim, um posicionamento superficial, ainda que positivo.

No mesmo jornal, em 21 de abril de 1932, na coluna “Teatro e música”, há uma afetuosa crítica, sem autoria, sobre o romance. O autor inicia sua nota afirmando que lê, quase exclusivamente, peças de teatro e, por esse motivo, está mais familiarizado com esse tipo de literatura. Quando lhe foi sugerida a leitura de *Badu*, ele diz ter se surpreendido com a leveza que Tabayá inseriu no romance e na fluidez do enredo:

Há dois dias [...] peguei um romance que me ofereceram. Li as primeiras folhas. Li o primeiro capítulo, depois outros, por fim 159 páginas, o romance todo. Era uma linda história de amor, muito humana e muito da vida, toda dos nossos dias, contada, delicadamente, por um escritor instintivo, que nos abre o íntimo e deixa falar o coração na mais franca espontaneidade... A gente vai acompanhando o fio emotivo dessa novela de amor e de paixão de realidade e de fator, de dor e de sofrimentos, quase imperceptivelmente, sentindo com o autor aquele caso curioso, de tão recônditas saudades, de tão fundas recordações, de tão agridoces lembranças. E depois há os conceitos sempre suaves, as comparações sempre amenas, as conclusões sempre brandas com que ele pontilha de espiritualidade e de poesia a narração singela de um caso comum na existência moderna, mas que ele soube ver com a alma, exteriorizando-o de um modo tão tocante que a gente até sente com os protagonistas as horas de alegria e com eles sofre os momentos de amargura. Que segredo maravilhoso esse dos verdadeiros escritores de saber contar as coisas mais simples que os nossos olhos já viram, sem os nossos sentidos perceberem o encanto poético que extravasa delas, como o fio cristalino da água brota da rocha viva! Ao virar a última página de ‘Badu’, de Arnaldo Tabayá, eu pensava na linha comédia que se podia extrair dessa narração amorosa, com o colorido do seu ambiente tão bom e o pitoresco das suas personagens tão nossas...⁹³.

⁹² *Diário de notícias* (RJ), 1932, n. 653, p. 8, grifos do autor.

⁹³ *Idem*, 1932, n. 669, p. 8.

Novamente, apesar de maior, a crítica aqui se faz de forma muito vaga, apesar dos elogios. É, então, a segunda menção ao romance de Tabayá nesse periódico que não instiga a curiosidade do leitor. Ao falar da “linda história de amor” ou sobre a “narrativa singela de um caso comum”, não faz nenhuma referência específica do que se trata a tal “história” ou o “caso comum”, e também não explica como o autor trabalha essa “narrativa singela”.

Alguns meses depois, também no *Diário de notícias*, o romance recebeu breves considerações da poeta Maria Eugênia Celso em 1º de julho de 1932. A autora, assim como o crítico anterior, disse ter admirado a sutileza com que Tabayá conta a história e descreve seus personagens, principalmente a própria Badu.

Sim, eu compreendi ‘Badu’ e gostei dela. Do seu doce encanto sentimental me ficou uma piedade inexprimível em palavras, *qualquer coisa de fraternal* e de comovido que, indo há dias ao morro da Conceição, *bruscamente m’a fez lembrar como um ser vivo, a quem houvesse conhecido e querido*. E daí, quem sabe?... Talvez... Mas não foi só de ‘Badu’ que eu gostei no livro dela, foi desta sutileza de emoção, desta poesia recôndita de certos detalhes, tão raros em outras obras de homem, que dão ao romance a inconfundível personalidade do autor⁹⁴.

A autora não é a única crítica que revela ter se sentido próxima dos personagens do romance. No caso, Maria Eugênia expressa um sentimento de fraternidade com a personagem Badu, como se fosse uma pessoa conhecida e querida. Além disso, ao apontar a “poesia recôndita de certos detalhes”, Maria Eugênia reduz toda a prosa narrativa cuidadosamente construída por Tabayá a outra característica que não fazia parte do livro.

No periódico de caráter cultural *Beira-mar* (RJ), que circulava principalmente em zonas nobres do Rio de Janeiro, as críticas não diferiam muito: Tabayá também é exaltado pela sua capacidade de tornar-se íntimo do leitor em poucas páginas. Além de ser uma das poucas notas sobre *Badu* em que é mencionado o livro anterior de Tabayá, *A mulher de cabelos azuis* (1924), o autor ainda é elogiado por ter lançado obras “moderníssimas”:

Arnaldo Tabayá pode orgulhar-se de haver escrito um lindo romance. ‘Badu’ é esse lindo romance. Clara, pura, de uma limpidez de água de fonte, a tal essência amena dessa delicadíssima obra de arte. ‘*Badú*’ é um romance feminino, é um romance que as mulheres folhearão carinhosamente, amorosamente. O seu autor, que nos dera, há tempos,

⁹⁴ CELSO, 1932, n. 740, p. 8, grifos meus.

um livro de versos moderníssimos, dá-nos agora um romance moderníssimo. Um romance em que logo das primeiras páginas o leitor vai entrando na intimidade do autor, gostando dessa intimidade, para, no fim, ao dobrar a última página, confessar-se cativo de tão preciosa amizade. Arnaldo Tabayá tem esse dom maravilhoso: transformar o leitor em um amigo, um amigo que nunca mais deixará de ser um bom leitor⁹⁵.

Nesse caso, é problemático afirmar que o livro seria um romance feminino, que viria a agradar mais às mulheres, uma vez que o relacionamento do narrador com Badu não se mostra passível de admiração. O autor da nota, ao defender esse posicionamento, reforça o que diz Luís Bueno sobre grande parte da fortuna crítica de *Badu*. Segundo ele, é difícil concordar que o romance deva ser interpretado com um olhar romântico ou de maneira idealizada: “essa é uma leitura edulcorante do livro, que indica que o crítico caiu na conversa do narrador, ou, antes disso, que partilhava com ele, de saída, uma série de preconceitos⁹⁶”. Também a nota, ao afirmar o caráter “moderníssimo” dos dois trabalhos do autor, pode ter remetido aos leitores a possibilidade de se tratar de uma obra modernista, uma vez que as características do romance de 1930 ainda estavam sendo concretizadas naquele momento.

Pouco depois, nesse mesmo periódico, em 7 de maio de 1932, foi onde Adolpho Celso fez algumas boas considerações sobre a literatura de Tabayá. A longa e detalhada crítica que faz Celso se encarrega de destacar vários aspectos do romance. Deixa claro, a princípio, o quanto havia lhe agradado o fato de a narrativa ressaltar a realidade fora dos bairros nobres do Rio de Janeiro:

Deixou o autor a elegância quase sempre irritante dos bairros favorecidos pela fortuna, em benefício da sobriedade sensibilizadora de um trecho esconso da cidade, onde o tumulto citadino só se denota nas descidas e subidas das suas ovelhas laboriosas, ao romper da manhã e aos primeiros signáculos do adormecimento. [...] Preferiu, numa admirável renúncia espiritual, aos *divãs* macios dos apartamentos requintados, as cadeiras de vime de uma casita romântica⁹⁷.

Para o autor da nota, esse é um dos aspectos que faz com que o leitor se identifique com a história, sendo “tantos fatos verídicos, aspectos tão enternecedores de certas vidas que se vão esgotando na labuta diária da cidade, que parecerá a muita gente

⁹⁵ *Beira-mar* (RJ), 1932, n. 315, p. 2, grifos meus.

⁹⁶ BUENO, 2019, p. 13.

⁹⁷ CELSO, 1932, n. 317, p. 4, grifos do autor.

a narração precisa de sua própria história⁹⁸”. Segundo ele, outro fator que contribuirá para a consolidação da obra como um grande marco na literatura brasileira é também a forma como Tabayá constrói sua narrativa:

A virtude de *Badu* reside na discrição encantadora da narrativa do autor e na verdade em que se apoiou para realizá-la. [...] O escritor tem a estrita obrigação de fugir ao plebeísmo da expressão. A fidalguia da frase – não o preciosismo pedante – consistindo na escolha de vocábulos agradáveis e disposição adequada para a sua formação, é o suficiente para torná-lo aplaudido e perenalmente admirado⁹⁹.

Celso também faz algumas considerações interessantes sobre o narrador. Ele observa que, ao início do livro, o homem narra que não se lembra como foi a primeira vez que tinha visto Badu. No entanto, logo depois descreve o que pensou ao vê-la:

Contradiz-se, ainda, positivamente, ao considerá-la linda, de uma beleza dissemelhante, toda diferente dessa que por aí caminha, quando, ao final, confessa ao recordar-se dela nas viagens elétricas e no espairecer das praias, sentindo, em certas figuras, a mulher morena e profundamente equatorial que tanto desejou e que pode amá-lo com sacrifícios¹⁰⁰.

Ao autor, faz críticas sobre passagens que ele considera desnecessárias e que podem chegar a confundir o leitor por serem muito específicas, mas julga que tais pontos não serão suficientes para estagnar a trajetória de Tabayá. De fato, Adolpho Celso faz uma crítica bem mais detalhada e específica do que a maioria da época.

Na coluna “Livros novos”, em 24 de abril de 1932, no *Diário carioca* (RJ), jornal de caráter, a princípio, político, *Badu* é apresentado como um romance “simples como a vida”. Nessa ocasião, também é ressaltada a importância das personagens, mas pela primeira vez, focando nas duas personagens mais enigmáticas e simbólicas do romance: Badu e Rosinha.

Há no romance de Arnaldo Tabayá duas grandes heroínas: Badu e Rosinha. Ambas com o mesmo amor, calcado em sentimentos que se condensam numa resignação heroica. Porque há grande heroísmo na resignação. E as duas grandes amorosas, cada qual temendo o domínio da outra não se odeiam, porque, cada qual alimenta o seu amor com a piedade pelo homem que as faz infelizes, porque elas também lhe adivinham e compreendem o amor emocional. *Gira, assim, o romance do jovem e já vitorioso escritor, em torno de duas*

⁹⁸ CELSO, 1932, n. 317, p. 4.

⁹⁹ Idem, 1932, n. 317, p. 4.

¹⁰⁰ Idem, 1932, n. 317, p. 4.

mulheres, ambas vencedoras porque sabem amar e sabem sofrer, certas de que, não exigindo retribuições, em nome da sociedade, um dia seus sofrimentos serão compensados. E o foram inteiramente. ‘Badu’ encontrou até a morte um amante leal e Rosinha sempre teve um marido para quem a aventura galante não conseguiu ofuscar a estima pela família. Mas o que surpreende em ‘Badu’, não é tão somente o romance daquelas duas almas femininas. É a forma. Sem preciosismos. Sem preocupações falsas de literatura rebuscada. ‘Badu’ é um livro que a gente lê vendo os personagens, ouvindo-lhes o diálogo, *sentindo a verdade de toda aquela história de amor*¹⁰¹.

Essa análise consegue ver de maneira mais clara e explorar, mesmo que brevemente, as principais personagens do romance e interpretá-las além do que é descrito pelo narrador. De fato, em momento nenhum, uma personagem declarou ódio à outra, mesmo que soubesse a delicada situação em que se encontrava. Essa é uma das únicas críticas que afirma que o romance de Tabayá gira em torno de Badu e Rosinha, colocando-as como elemento principal do romance e não mencionando o narrador. No último parágrafo, o crítico também reforça algumas características que afastam a ideia de ele ser um romance modernista, as quais seriam vistas como elementos do romance de 1930. Segundo ele, mais do que as personagens femininas, a forma seria o elemento mais surpreendente da obra.

No periódico *Para todos* (RJ), são feitos mais elogios relacionados à simplicidade da narrativa e à Badu, além do encantamento pelo cenário descrito. Entretanto, novamente escrito de maneira breve e sucinta.

Aqui está um livro que não cansa, mas justifica o prazer da leitura. História de amor contada com uma ternura envolvente e quieta. Badu, a dona do romance, fica logo nossa amiga. Tal a não cerimonia... Badu é do Norte. Ela trouxe no corpo e na alma o encanto bonito daqueles ventos leves, daqueles coqueiros verdes e daqueles mares namoradores da Lua. Ao contato da terra carioca, não se modificou. Morando no morro, largou de lado a sensualidade que espoca por ali, não viu as grandes noites negras de samba e de loucura, só deixou atingir pela poesia que é nossa e grita acima de tudo. Essa poesia, vinda da fonte pura do povo, é um detalhe que enfeita ainda mais a sua personalidade. O sr. Arnaldo Tabayá escreve com uma elogiável simplicidade. A sua ‘maneira’ é moderna e fácil. Ele fez um livro que se lê com emoção e se guarda com carinho¹⁰².

Na nota, o foco é descrever a personagem Badu, ainda que de maneira vaga, mas destacando como o lugar de onde ela veio e o lugar onde ela morava a influenciavam – estes, por sua vez, também descritos de maneira generalizada.

¹⁰¹ *Diário carioca* (RJ), 1932, n. 1142, p. 7.

¹⁰² *Para todos* (RJ), 1932, n. 697, p. 52.

Em 5 de maio de 1932, o jornal *A noite* (RJ) divulga o lançamento do livro e, sendo cerca de um mês após o lançamento, anuncia que a primeira edição já estava quase esgotada – destacando que esse feito seria de difícil ocorrência no Brasil. O autor da nota, não identificado, também parabeniza Arnaldo Tabayá pelo sucesso literário e por ser o responsável por uma leitura leve e “natural, como a própria vida”¹⁰³.

Em 11 de junho de 1932, a também escritora Heloisa Lentz inicia seus registros no jornal *Fon-fon* (RJ) a respeito de *Badu*, deixando claro que ela não exercia a função de crítica literária, mas que, como o próprio autor do romance a havia pedido para publicar sua opinião, ela não iria recusar. Isso se deve, principalmente, porque ela sentia gratidão e encantamento pela narrativa. A autora, assim como Adolpho Celso, destaca a identificação do romance com a vida real: “‘Badu’ é um romance singelo, suave, em que o autor não se preocupa com o enredo, porque se sente que foi um episódio vivido e não imaginado”¹⁰⁴, e afirma que o autor conduz a narrativa de maneira simplificada, pois sua prioridade era a sinceridade da narrativa. Lentz cita também a personagem Rosinha e prevê que muitos leitores taxarão o romance como imoral por se tratar de um caso de adultério.

E a sua leitura será proibida a muitas *jeunes filles*, que não têm a alma e o coração que teve a pobrezinha da *Badu*. Eu julgo o contrário. Se tivesse uma filha mocinha, faria com que ela lesse *Badu* e comentasse comigo, porque esse livro encerra uma proveitosa lição de moral, deixando ver bem claramente as tristes conseqüências que pode ter uma irreflexão, uma leviandade. *Badu* pagou com a vida o seu grande amor. Era uma criaturinha má? Certamente que não. Quantas *Badus* há nesse mundo!... Rosinha, a doce Rosinha do livro e que, na realidade, talvez não fosse tão nobre, teve a compensação do seu gesto eucarístico.¹⁰⁵

Heloisa Lentz, ao contrário de outros críticos, convoca a leitura de *Badu* de maneira mais aprofundada, para que seja feita uma reflexão acerca da “história de amor” contada na narrativa. Ela, então, não se deixou levar pelo narrador e teve em mente que se tratava de um ponto de vista masculino sobre um romance com quase todas as personagens do sexo feminino.

Por fim, temos a crítica de *Badu* no *Boletim de Ariel* (RJ). Um de seus fundadores, Gastão Cruls, escreve também sobre o romance em maio de 1932, pouco depois de seu lançamento. Cruls inicia sua nota admitindo não ter lido o livro de

¹⁰³ *A noite* (RJ), 1932, n. 7342, p. 6.

¹⁰⁴ LENTZ, 1932, n. 24, p. 12.

¹⁰⁵ *Idem*, 1932, n. 24, p. 12, grifos da autora.

poemas de estreia de Tabayá, e que então o ignoraria para a construção de sua crítica sobre o autor:

Como não raro acontece àqueles que mais tarde formarão entre os bons prosadores, o autor desta novela, jovem médico patricio que se oculta sob um pseudônimo, há alguns anos atrás surgiu no cenário das nossas letras com um livro de versos: *A mulher de cabelos azuis*. Não tive a oportunidade de lhe conhecer a poesia e por isso ignoro se a sua estreia de então, no convívio das Musas, teria sido tão auspiciosa como esta em que Arnaldo Tabayá se nos revela um fino e delicado romancista. É verdade que ainda aqui reponta a cada passo o poeta sem dúvida o maior encanto da pequena narrativa, de entrecho singelo e *personagens a meias-tintas*, é a nota de ternura, o ressaibo romanesco, *a atmosfera de sonho e fantasia que impregna todas as suas páginas e faz com que tenhamos a impressão de que, se aquilo não é bem a vida, a vida seria bem mais bela se fosse assim*, tal como uma paisagem a espelhar-se, indecisa e ondulante, num bocado de águas plácidas¹⁰⁶.

Como Luís Bueno pontua, em alguns pontos há de se concordar com Cruls; em outros, não. Os pontos que merecem atenção e debate foram destacados no texto: a concepção que o autor tem sobre as personagens descritas pelo narrador de Tabayá serem sem profundidade, além da idealização do mundo contado por ele. Ser convencido de tais argumentos, para Bueno, é um exemplo de como pode o leitor “cair na conversa do narrador”¹⁰⁷, um sujeito que não revela nem mesmo seu nome. Ao colocar Badu e Rosinha na categoria das personagens a “meias-tintas”, estaríamos focando na história romantizada que é contada ao leitor, sem refletir sobre o que está por trás do que é narrado – que é, de certa forma, o que faz o narrador.

O crítico Thomaz Murat, por sua vez, também contribui para *O boletim de Ariel* (RJ) em agosto e reflete principalmente sobre a personagem Badu e sobre Tabayá, deixando um pouco de lado a figura do narrador.

Tabayá não se preocupa com os adornos das imagens literárias, com a festa alegre dos vocábulos, com os fogos de vista dos adjetivos. Como escritor, é ele um desenhista. Não escreve, desenha. Sua novela é, assim, um álbum animado de imagens vivas e o seu autor o temperamento de romancista que as nossas letras modernas estavam precisando: o *temperamento* que produz vida, que produz alma, que produz *destino*. Badu é uma alma e um destino. É feita de todas as coisas da vida: – sonho, carícia, ternura, humildade, melancolia e glória do amor. E feita de nenhuma coisa da vida – da morte. Porque Badu morre – a novela se fecha como um caixão coberto de rosas. E, nesse caixão, que é que está morto? A vida... Morreu a vida. Toda

¹⁰⁶ CRULS, maio de 1932, n. 8, p. 20, grifos meus.

¹⁰⁷ BUENO, 2019, p. 12.

gente ao ler *Badu*, não faz mais do que ir revendo dias da sua alma. Velhos sábados, velhos domingos, velhas segundas-feiras molhadas de neblina e cisma que foram rolando na lama da memória e nessa estranha poeira de esquecimento, que é onde enterramos a vida, antes de enterrarmos o nosso corpo, ressurgem, se repente, como cadáveres do tempo, reabrindo todas as covas que pareciam fechadas dentro de nós...¹⁰⁸.

A partir da nota, é possível afirmar que Murat conseguiu refletir sobre o papel de *Badu*, além do que lhe foi descrito. Ele discorre de maneira breve, mas enfática, sobre a morte da personagem que é, de fato, cheia de simbolismo, pois não acredita que a história da personagem se limite apenas a uma “história de amor” ou à personalidade que lhe foi delimitada pelo narrador.

Já nos periódicos de São Paulo, no ano de 1932, as críticas foram escassas. O jornal *A gazeta* anunciou o lançamento e comentou sobre o romance em 19 de abril, onde o autor, não identificado, registra na coluna “Página literária” que há muito tempo não se via um livro de tanta penetração como *Badu*. O colunista afirma que, apesar da simplicidade, as ideias de Tabayá são completamente o contrário de serem ocas: “Elas são frutos de uma observação e ponderação nada comuns em autores nacionais¹⁰⁹”. Pontua também que a simplicidade presente na narrativa é uma das características responsáveis pela sensação de envolvimento e conquista que o romance provoca no leitor: “Tabayá não procurou fórmulas complicadas, que tudo complicam. Não! Passou-os ao papel tal qual lhe vieram à mente¹¹⁰”.

Em 1933, o nome de Arnaldo Tabayá enquanto autor de *Badu* foi desaparecendo gradativamente das páginas de jornais. Porém, foi nesse ano que seu romance teve sua primeira crítica referente à *Badu* publicada no Espírito Santo, terra onde Tabayá havia passado alguns anos após sua graduação na Faculdade de Medicina. Foi o professor e arqueólogo Angyone Costa quem escreveu sobre *Badu* e seu autor, já em 17 de janeiro de 1933, no *Diário da manhã: órgão do Partido Construtor*. Em sua nota, intitulada “Dois escritores de emoção”, Costa comenta sobre dois nomes em ascensão da literatura da época, sendo um deles o Tabayá e o outro sendo Carlos da Veiga Lima, que havia publicado seu romance *Maria Eleonora* (1932). O autor defende que “‘Badu’ é uma novela de forte expressão, uma comovida página de sentimento, modelada nos melhores mestres e inspirada no mais puro amor às figuras simples da nossa terra¹¹¹”.

¹⁰⁸ MURAT, 1932, n. 11, p. 7.

¹⁰⁹ *A gazeta* (SP), 1932, n. 7862, p. 7.

¹¹⁰ *Idem*, 1932, n. 7862, p. 7.

¹¹¹ COSTA, 1933, n. 958, p. 2.

Já no final de abril de 1933, o nome de Tabayá volta a aparecer no *Diário de notícias* (RJ). É Heitor Marçal quem resgata *Badu* depois de cerca de um ano de seu lançamento:

Recomeçando essa tarefa, não podíamos esquecer os livros que já vão ficando remotos mas, para os quais, tomamos o compromisso de escrever algo a respeito. Iniciamos, pois, com BADU, romance de Arnaldo Tabayá, que nos ofereceu, com este trabalho de estreia, um gênero difícil, muito de apreciável. É uma novela bem feita, toma ela arrumadinha com decência, em boa e simplista prosa. BADU é um trabalho saboroso, com uns certos derramamentos piegas ao gosto das meninas leitureiras¹¹².

Novamente, é possível notar a leitura superficial que fez o crítico ao reduzir a obra apenas a meninas e comenta sobre “derramamentos piegas” ao longo da narrativa.

Em 2 de julho de 1933, no jornal *Diário carioca* (RJ), Jayme de Barros publica sua crítica. Sua nota é, em comparação às outras, mais longa, e pode dividir-se em duas partes. Assim, focaremos na segunda parte, onde Barros faz considerações acerca de *Badu* e de seu autor.

Diante dos traços fugitivos com que Arnaldo Tabayá fez o retrato de Badu no seu romance, preferindo deixá-la viver livre, moral e fisicamente, em suas páginas, sem a preocupação de imobilizá-la num desses retratos lambidos de fotógrafo, *eu a vejo e a imagino como entendo*. Para mim, Badu, ora alegre e viva como uma flama, ora melancólica como uma flor ao luar, era tão graciosa e pequenina que caberia em minha mão. Há mulheres cuja delicadeza começa em serem assim pequeninas, para não ocuparem muito espaço no mundo e na vida da gente. Foi o caso de Badú, que viveu, rápida e fugitiva, o seu romance, cheio de estouvamentos e de amarguras, para acabar no lance final da tragédia do seu suicídio, no quartinho pobre do morro. Comove a compreensão que teve do próprio destino e o silencioso heroísmo com que procurou na morte o desfecho do seu drama¹¹³.

Já na metade do ano de 1934, cerca de dois anos após seu lançamento, *Badu* é aclamado com o prêmio de romance da Academia Brasileira de Letras, e a nota presente na edição dominical do jornal *A noite* (RJ) faz breves elogios ao autor, que são seguidos pela transcrição dos dois primeiros capítulos do livro:

O jovem romancista não se subordina a escolas, nem acusa influencia de técnica. ‘Badu’ é um livro singelo, desprezioso, agradável. O entreccho, a linguagem, a fixação psicológica, os recortes cênicos –

¹¹² MARÇAL, 1933, n. 1038, p. 18.

¹¹³ DE BARROS, 1933, n. 1505, p. 1, grifos meus.

tudo obedece a uma sinceridade desataviada, nem por isso menos valiosa¹¹⁴.

Apesar do reconhecimento recebido com esse prêmio, isso não foi o suficiente para que o romance e seu autor voltassem a uma posição de evidência nos periódicos da época, também por se tratar de um livro que havia sido lançado dois anos antes. Nesse ponto, mais do que nunca, as críticas haviam se esgotado, tanto em conteúdo quanto em frequência. Para que Tabayá pudesse voltar às páginas de jornal, seria preciso mais do que contribuições neles e, sim, um novo lançamento.

No *Diário de Pernambuco* (PE), em 29 de dezembro de 1935, um dos fundadores do *Boletim de Ariel* (RJ), Agripino Grieco, faz registro de uma crítica lisonjeira – embora relativamente tardia – sobre Tabayá e seu romance, destacando a sensibilidade e delicadeza para tratar da história, das personagens e, principalmente, do cenário:

*‘Badu’, do sr. Arnaldo Tabayá, é a novela ‘mestiça’ por excelência, novela de langor tropical. Se há novelistas em Taiti, devem escrever dessa forma. Na heroína observam-se todas as doçuras e todas as manhas do sexo. Por que em Badu essa rima obsedante com Capitu? Sem ser sublitteratura, sendo mesmo boa literatura, o livro corre naturalmente para a gente de sangue mesclado, de sentimentos mesclados. É uma filosofia de almas e bairros nossos, soa verdadeiras fichas humanas a definir adoravelmente os cariocas de hoje. Sentem-se bem os subúrbios ou esses subúrbios da cidade que são os morros da patuléa, subúrbios que sobem em pleno centro. Coisas de uma selvageria açucarada, de um primitivismo cheio de dengues. Como que o pincel do pintor de Badu se demorou em certas passagens, talvez melancólico de acabar, antecipadamente saudoso do modelo! Uma fantasia esse livro? Nesse caso, é fantasia das mais autenticáveis, e o Rio, a gente do Rio aí está página a página. Tudo bem nosso e bem atual. Que figura astuciosa a do sr. Tabayá afim de surpreender os meios gestos e as meias frases desses tipos ainda em formação moral, ainda em caminho para um caráter definitivo! Sonhadora sentimentalidade um pouco irônica... O estilo quer ser descurado, mas, na ausência de uma arte intencional, que delicia, que encanto quase sempre!*¹¹⁵.

A partir da leitura do romance, é passado ao leitor que a personagem Badu é mestiça, vinda da região Nordeste do Brasil e, ao mudar-se para o Rio de Janeiro, vira moradora do Morro da Conceição. Talvez essas informações bastassem para que Grieco citasse mais de uma vez o “caráter mestiço” da obra. Mais adiante na crítica, ao afirmar que “o livro corre naturalmente para a gente de sangue mesclado” e que não se trata de

¹¹⁴ *A noite – Ilustrada* (RJ), 1934, n. 228, p. 26.

¹¹⁵ GRIECO, 1935, n. 304, p. 2, grifos meus.

subliteratura e, sim, de uma “boa literatura”, o autor revela um problema social que ainda vinha enraizado no próprio meio literário brasileiro. Há certo tom discriminatório na crítica de Grieco, que foi fundamentado pela personagem principal do romance (mestiça) e onde esta se insere na sociedade (mulher e moradora do morro).

Comparações: Arnaldo Tabayá e Machado de Assis

Além das várias críticas feitas sobre o romance após seu lançamento, o livro de Arnaldo Tabayá contou, já em sua primeira edição, com o prefácio de Afrânio Peixoto, que foi o primeiro a registrar suas impressões sobre *Badu* e também o primeiro a estabelecer relações entre a escrita de Tabayá e alguns romances machadianos. Peixoto inicia seu prefácio deixando claro que sua intenção não é estabelecer comparações, mas que se vê como um leitor como qualquer outro. O prefácio segue, na íntegra:

Não gosto da crítica por comparação. É a mais mofina. Mas não sou crítico. Um amigo deu-me uns originais a ler, e pediu-me um prefácio. Sei bem o que é isto. Ordinariamente é uma homenagem discreta, que se recebe. Tenho direito de pensar assim. Estreei aqui, nas letras, prefaciando ‘Miss Kate’, de Araripe Junior, o consagrado crítico, porque ele o quis. Era um livro complicado e eu era alienista: estava explicado, com a amizade. Este é o contrário. Um livro simples, mas o autor também é amigo. Sou também leitor e me comovo como os outros. Sem querer comparar, lendo-o, lembrava-me que, se Machado de Assis não tivesse nascido velho, se pudesse esquecer os seus clássicos, se fosse moço e rebelde algum dia, bem poderia escrever um livro assim... Um livro de ternura e de reserva, de amor e de piedade, de saudade e de consolo, um belo livro novo como esta ‘Badú’, doce fruta brava do Norte que Arnaldo Tabayá provou e não pode mais esquecer, como acontecerá aos seus leitores, a principiar por mim. Fui sincero, e querendo ser simples não direi mais. Disse tudo¹¹⁶.

Assim, essa declaração sobre o livro e seu autor pode ter impulsionado alguns críticos e leitores a também repararem nas características que foram apontadas entre os dois autores cariocas. Por outro lado, o prefácio escrito por Afrânio Peixoto pode ter contribuído para que a obra de Arnaldo Tabayá fosse relacionada com um tipo de literatura que fugisse dos ideais modernistas que haviam se implantado no Brasil da época. Luís Bueno aponta que, principalmente por se tratar de um período onde, mais do que nunca, priorizava-se o antiacademicismo literário, talvez o fato de um ex-membro da Academia Brasileira de Letras ser o autor do prefácio e recomendar a leitura de *Badu* pode ter prejudicado um pouco a literatura de Arnaldo Tabayá enquanto parte

¹¹⁶ PEIXOTO, 1932, p.-.

do romance de 1930¹¹⁷. Além disso, por mais que na época fossem lisonjeiras, as constantes comparações entre as obras de Machado de Assis e *Badu* podem ter surtido o mesmo efeito, uma vez que Machado era um autor de estética reconhecidamente academicista.

A partir da relação feita por Peixoto, foram feitas outras críticas de caráter comparativo em vários jornais e periódicos. Thomaz Murat, no *Boletim de Ariel* (RJ), por exemplo, revela preferir *Badu* em vez da *Capitu*, de *Dom Casmurro*:

Compararam Arnaldo Tabayá a Machado de Assis. Para Tabayá, essa comparação é uma glória. A quem seria comparável Machado de Assis, quando publicou seu primeiro livro? Eu por mim, acho *Badu* infinitamente mais interessante que *Capitu*. Em *Badu* há uma *tragédia de sinceridade*. Em *Capitu* há apenas uma *comédia de falsidade*¹¹⁸.

De fato, *Capitu* e *Badu* são submetidas a situações semelhantes. O leitor as conhece nas mesmas condições: sendo narradas pelo homem com quem têm um relacionamento, presas em seus discernimentos morais e pensamentos. A diferença que faz com que Murat prefira *Badu* é que ele vê na personagem muita sinceridade, enquanto na outra, vê falsidade.

Depois da relação feita por Peixoto, Jayme de Barros, no *Diário carioca* (RJ), aponta e concorda com essa aproximação feita por Afrânio Peixoto e acrescenta:

De fato, se o autor de *Dom Casmurro* vivesse em nossos dias, não desdenharia escrever um livro assim. A criação natural das personagens, lançadas vivas, de repente, nas páginas de livro, o gosto das frases curtas, das sínteses psicológicas, da exteriorização lenta do drama interior, o fatalismo implacável, são traços que ligam intimamente os processos do velho aos do novo romancista¹¹⁹.

Barros ainda se prolonga e observa que, embora os autores compartilhem de algumas características literárias, Tabayá soube adaptar o romance para o momento em que este fora escrito, então, diferentemente do “estilo vagaroso” e da simplicidade machadiana; em *Badu*, o autor soube compreender as mudanças temporais e traz, em seu livro, um estilo “inquieto e nervoso”, sendo mais ágil e incisivo¹²⁰.

Em fevereiro de 1933, usando como base *Badu*, o escritor Angyone Costa deixa suas impressões sobre o autor carioca no jornal *Diário de notícias* (RJ):

¹¹⁷ BUENO, 2019, p. 10.

¹¹⁸ MURAT, 1932, n. 11, p. 7.

¹¹⁹ DE BARROS, 1933, n. 1505, p. 1.

¹²⁰ Idem, 1933, n. 1505, p. 1.

O sr. Arnaldo Tabayá inscreve-se no grupo de escritores que, no Brasil, se filiam a Machado de Assis. Há, nas suas páginas, o mesmo encanto do mestre, a sua mesma paixão pela vida do interior, a descrição dos estados d'alma, dos detalhes psicológicos rematados em fios sutis de expressão. Sua narração é inspirada na imensa ternura com que o escritor vê o mundo. Não analisa, não disseca. Narra com simplicidade, obtendo de sua prosa amena os mais calculados efeitos¹²¹.

Em 19 de junho de 1932, nova crítica e, com isso, semelhanças entre Tabayá e outros autores apontados. No entanto, nesse caso, o autor do registro, que não se identificou, vai além de Machado de Assis e estabelece relações com outro autor do Rio de Janeiro: Lima Barreto.

As características que se assemelham à literatura machadiana estão novamente apontadas nos rodeios da escrita.

A passagem do I para o II capítulo é positivamente machadiana: o herói de Badu, após ter visto uma mulher, que, naquela hora, desejava, ir-se, com o olhar de um Moisés ao avistar, de longe, a Terra prometida, monologa, já no outro desses minúsculos quadros, que Moises morreu, a morte é um ponto final, e ele ainda estava vivo, o que era uma vantagem...¹²²

Se a maneira de descrever a história é como a de Machado de Assis, o autor atribui a espontaneidade de Tabayá como traço de Lima Barreto. O crítico vai além, demonstrando que a influência dos dois renomados escritores é muito mais do que apenas na escrita:

Não é apenas na sua simplicidade que o sr. Arnaldo Tabayá se parece com esses dois, nem na estrutura da frase, nem na observação sem defeitos, na beleza sem falhas, no lirismo sem preconceitos, embora sem a revolta dos dois: de um pela análise, de outro pela raça. É no seu amor ao Rio, ao Rio de verdade, que era, para Lima, o rio dos Sás, na 'Vida e morte de J. M. Gonzaga de Sá', ao Rio de coração bom e fraco e grande como o dessa Badu franzina e bonita, que tinha um sorriso nos olhos tristes e uma tristeza no coração alegre...¹²³.

O autor não deixa de citar, também, as características originais do romance de Tabayá, que não se assemelham às características desses autores. Em *Badu*, o narrador constantemente revive velhas imagens e recorda algumas memórias, atribuindo-lhes um novo teor, original e forte. Outro mérito de *Badu* é ser um romance sereno, como seu escritor, que é completo por diversos motivos:

¹²¹ COSTA, 1933, n. 958, p. 2.

¹²² *Jornal do comércio* (RJ), 1932, n. 145, p. 7.

¹²³ *Idem*, 1932, n. 145, p. 7.

[O livro] tem uma filosofia de vida, boa, para a gente moça, porque nela justifica os excessos de vida e de seiva moça extravasando, como a resina das cinaricicas maranhenses, num estranho borbotoar incontido, e boa para a gente que envelheceu e que viu, de olhos contentes, o momento sereno chegar, o momento feliz da bonança, como uma companheira boa e amiga, o momento da grande alegria, quando a felicidade é tanta que contenta e enche o coração, mas quando não se tem o desejo de a jogar pela janela...¹²⁴

Já em 29 de dezembro de 1935, o crítico literário Agripino Grieco brevemente faz uma comparação entre as personagens Badu, de Tabayá, e Capitu, personagem do romance *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis: “Na heroína observam-se todas as doçuras e todas as manhas do sexo. Por que em Badu essa rima obsedante com Capitu?¹²⁵”.

As críticas mostram que, por mais que se exaltasse a simplicidade e a espontaneidade do autor, ainda assim sua obra era passível de comparações com grandes escritores.

Badu por Arnaldo Tabayá

Embora existam dezenas de análises e críticas sobre a personagem Badu e o que ela representa, uma das mais importantes que pode ser citada é a visão de Arnaldo Tabayá sobre ela. O jornal *Beira-mar*, que circulava, principalmente, pela região de Copacabana, Ipanema e Leme – bairros de classe alta do Rio de Janeiro –, traz ao seu leitor, no dia 2 de abril de 1932, data muito próxima ao lançamento da obra, uma entrevista com o autor de *Badu*, que comentou um pouco sobre o romance e suas personagens. O entrevistador, não identificado, relata aos leitores de seu jornal um momento do cotidiano de Tabayá, quando este estava a desembulhar alguns bonecos de barro que um amigo acabara de lhe trazer do Norte – os quais seriam usados para aumentar a coleção que o autor guardava em seu gabinete de trabalho.

É a arte do povo, espontânea, gostosa, natural... Moringas de barro com rosas azuis onde traços grosseiros abrem quatro letras: Amor; baianas de grandes colares de contas, figas de madeira, macacos feitos em coco, jarros rudes de madeira do Pará, e os bichos de Sergipe: bois de cornos retorcidos, as pernas curtas e redondas, pintados de azul e cor de rosa (tão engraçados se eles fossem assim!...), jacarés de S. Paulo, chatos, com uma tinta verde fantástica e impossível...¹²⁶.

¹²⁴ *Jornal do comércio*, 1932, n. 145, p. 7.

¹²⁵ GRIECO, 1935, n. 304, p. 2.

¹²⁶ *Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme* (RJ), 1932, n. 312, p. 1.

Tabayá, segundo o entrevistador, se encontrava de bom humor. Ainda afirmava que sua coleção era integrada por peças muito melhores que vasos de porcelana franceses, que não contavam com originalidade. Quando perguntado sobre a personagem que dá nome ao seu romance, o autor conta:

Sobre o meu livro? Mas, meu amigo, é isso que aí está. Procurei um assunto, uma pequena do Norte com alma de todas essas coisas, simples, preguiçosa, sensual, e fiz a *Badu*. *Badu* é essa mistura de diversos sangues: um pouco do escravo, um pouco do português, um pouco do índio, e tudo isso debaixo desse sol escaldante, perdido no desconsolo dessa terra imensa, ignorante e deliciosa... A preguiça faz-lhe ver a vida cor de rosa e ela sonha tudo que pode ter, como a nossa terra que não faz outra coisa senão sonhar; é o país mais rico do mundo, e veste-se de mulambos. Assim *Badu* por bondade, preguiça e desinteresse, vai de renúncia em renúncia até a renúncia maior que é a renúncia da vida, ela que não queria, que tinha tanto medo de morrer!... Mas não fique triste, *Badu* é um símbolo, ainda não morreu; mas... vai morrer quando for maior a civilização. É uma figura romântica como ainda há no Norte, onde há luar e frevo, e moringas de barro tão lindas como esta... Depois virão jarros de vidro, rádio, luz elétrica e... outras mulheres...¹²⁷.

Ainda comentando sobre as outras mulheres do romance, Tabayá continua:

As outras são cariocas. A de Rosinha, onde tudo é bondade e perdão. Não haverá um pouco de preguiça também? É a filha das Sinhás da fazenda, a *Yayá* do segundo Império que casou. As duas tias velhas adoram cada uma o seu Deus, uma o Deus da Natureza, o dia de hoje, a outra o Deus do céu, e o dia de amanhã. Mas tudo isso vem diluído e manso. São umas dez figuras diferentes, e mesmo as que estão mais apagadas, mas longe, têm personalidade. É um romance rápido, para distrair. E eu espero que muita gente o leia assim, superficialmente, sem entender bem, achando nele apenas o passatempo de um dia de chuva¹²⁸.

Arnaldo Tabayá mostra-se, a partir dos relatos do entrevistador, um homem bastante ligado ao Brasil que retratou em seu romance. Apesar de carioca, aparentemente também valorizava as culturas de outros estados e regiões do país, e parecia se sentir melancólico ao referencia-las: ele acredita que essa mistura de sangues e culturas é a real essência do povo brasileiro, não apenas aquilo que é criado e evidenciado nas grandes capitais do país. Além disso, a partir de *Badu*, o autor busca passar ao leitor sua visão sobre o papel que as mulheres desempenhavam na sociedade. Todas as personagens femininas desempenham papéis de inquietação à sua própria

¹²⁷ *Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme* (RJ), 1932, n. 312, p. 1.

¹²⁸ *Idem*, 1932, n. 312, p. 1.

maneira, mas é Badu quem tem traços de ingenuidade, e também conta com essa miscigenação da qual tanto faz questão seu autor.

Capítulo 3

1. O romance e o narrador

O romance *Badu* conta com vários elementos que, do ponto de vista da crítica literária, merecem atenção e devem ser explorados. Desse modo, serão analisados aqui alguns tópicos, de maneira que seja possível um melhor entendimento da obra e de alguns aspectos que permitem tanto relacionar quanto efetivamente inserir o livro de Arnaldo Tabayá no movimento chamado “Romance de 1930”. Inicialmente, a atenção será voltada à caracterização do narrador. O livro é narrado em primeira pessoa e é composto por 47 capítulos nomeados de acordo com uma numeração romana crescente.

O narrador é um dos elementos mais importantes do discurso narrativo, pois a partir de seu relato, é possível compreender o raciocínio de parte da sociedade da época. Além de contar suas memórias, o protagonista, que nunca se apresenta formalmente ao leitor, também narra seus sentimentos em relação a elas. Assim, o modo como a obra é organizada segue, principalmente, a linearidade de seu pensamento. O crítico Luís Bueno observa que a forma narrativa de *Badu* é semelhante à forma de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. Assim como o narrador em *Badu*, Brás Cubas também compartilha com o leitor memórias de sua vida e lhe confia alguns segredos, fazendo, dessa forma, com que alguns dos capítulos sejam descrições de sentimentos ou lembranças, interrompendo a ordem dos acontecimentos. As semelhanças entre o romance de Machado e o de Tabayá vão além da estrutura da obra. Bueno observa também que ambos os narradores têm traços de personalidade parecidos. Para o crítico, Brás Cubas, a princípio, usa da sua condição de narrador para

se defender e justificar seus erros, transferindo, assim, suas eventuais culpas para outrem – coisa que, aliás, o personagem de Tabayá também faz. O crítico, por exemplo, usa uma passagem do romance em que o narrador revela estar tendo dificuldades financeiras causadas pelas hóspedes de sua casa (tia Malvina e tia Bemvinda) e por Badu, com quem saía em passeios e pagava estadia no centro da cidade para que ela não morasse no morro, e argumenta:

[O narrador] toma um problema particular seu, a falta de dinheiro, que o teria levado a agir de forma condenável em relação à amante. Mas confronta esse pensamento com um mais nobre, exatamente o dos bons sentimentos, que o levariam a reconhecer que a situação de manter mulher e amante pudesse ser um problema. Transforma, assim, o elemento meramente pecuniário numa grande questão moral¹²⁹.

Esse não é o único momento que o narrador tenta justificar seus erros. Em vários outros e nas mais diversas ocasiões, ele tenta compartilhar e relativizar a culpa de seus problemas com os leitores. O narrador, mostrando-se, por exemplo, uma pessoa religiosa, faz até alusões a personagens bíblicos e, ao apoiar-se na justificativa do perdão de Cristo, tenta se eximir de sua culpa: “Fui procurar um padre numa igreja pobre. E ele falou-me em Cristo. Cristo que perdoa tudo e perdoa a todos os que sofrem. A mais bela imagem de Nazareno é quando está de pé de braços abertos, cheio de perdão¹³⁰”.

A partir do relato do narrador, também é possível descobrir alguns de seus posicionamentos perante o mundo, no geral. O modo como trata as tias, a esposa (Rosinha), a amante (Badu) e até mesmo sua empregada doméstica (Catarina), bem como seus pensamentos sobre elas, são muito importantes e significativos para o entendimento de certos aspectos da sociedade da época. Para ele, existem apenas dois tipos de personalidades femininas, e elas seriam opostas: a mulher “esposa”, com a qual seria possível se casar e formar uma família, e a mulher “amante”, a qual seria uma mulher da vida, não apropriada para a formação de uma família e interesses matrimoniais – ou, na definição de Luís Bueno sobre os estereótipos das mulheres na literatura em questão, a esposa e a prostituta¹³¹. No caso das tias Bem e Mal, tal dualidade já é revelada a partir de seus respectivos nomes e, depois, a partir de suas ações, o leitor já consegue identificar que elas têm, de fato, senso de moralidade

¹²⁹ BUENO, 2019, p. 14-15.

¹³⁰ TABAYÁ, 1932, p. 149.

¹³¹ BUENO, 2019, p. 284.

opostos. Além destas, Catarina é uma figura importante na questão da representação feminina. Ela se encontra numa situação semelhante à de Badu e ouve conselhos de tia Bem e tia Mal, sendo as sugestões da última as que resolve seguir.

Em algumas passagens, o narrador também se mostra incomodado com o fato de estar envelhecendo e demonstra traços de vaidade, como se conquistar e ser amado por Badu, uma mulher mais nova, fosse o que ele precisasse para sua autoafirmação. As vontades da jovem, por sua vez, são completamente ignoradas pelo narrador, que não demonstra compaixão para com ela ao tratar de assuntos mais sérios e profundos. Apesar de ser retratada a partir de um olhar masculino bastante limitado, ela é apresentada de maneira ingênua e pura. Isso acontece porque a incompreensão do narrador o impede de fazer interpretações que alterem os atos da moça. Sua jovialidade, sua cor e sua história já revelam as diferenças entre Badu os outros personagens do romance. Ao perceber que ela está apaixonada por ele e, assim, em situação de vulnerabilidade, o protagonista admite gostar de sentir que consegue sempre vencê-la, não importa se o que deseja seja ou não relevante. No entanto, quando se encontra em situação de vulnerabilidade, o protagonista sente vontade de machucá-la, tanto física quanto psicologicamente.

Além disso, no romance, desde o início há diversas menções a objetos quebrados, o que, no fim, revela ser de grande simbolismo na história. Em outras palavras, o que, a princípio, eram apenas meros objetos quebrados, depois se mostram como sentimentos, histórias e pessoas que se quebram.

A partir de tais pontos, é possível captar um pouco da mentalidade da classe média alta brasileira da época, principalmente sobre a forma como as mulheres eram vistas na primeira metade do século XX. Como foi dito anteriormente, em 1930, seu papel redutor não era questionado apenas na literatura, mas também na sociedade. Essa posição de submissão é um problema estrutural que atinge a população feminina até mesmo nos dias de hoje, fazendo com que esta seja submetida a um tipo de violência simbólica, a qual está firmada há tempos. Segundo Pierre Bourdieu, isso ocorre e vem se perpetuando, pois tanto o homem (na posição de dominante) quanto a mulher (na posição de dominada) tendem a sustentar seus papéis, sem se darem conta. De um lado está a mulher, que é incessantemente vista e julgada sob o olhar dos outros, de tal forma que a visão dos outros se torna sua visão sobre si mesma. Seu corpo e personalidade já têm um padrão que é esperado pela sociedade, que o dita seguindo o raciocínio e os

princípios da dominação masculina. A mulher, enquanto integrante da sociedade, deve preencher as expectativas que os homens têm sobre ela e seu corpo:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam ‘femininas’, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa ‘feminilidade’ muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser¹³².

Enquanto isso, o privilégio que o homem tem na sociedade só se consolida se ele seguir o princípio de que deve, a qualquer custo, afirmar sua virilidade, ou seja, sua capacidade reprodutiva, sexual e social. Segundo Bourdieu, tal imposição passa a ser também uma carga que o homem carrega, porém, ao contrário da mulher, que apenas tem a chance de defender ou perder sua honra, é esperado que o homem “verdadeiramente homem” esteja à altura do seu privilégio, cabendo a ele a busca pelo crescimento de sua honra, por meio da glória e da distinção na sociedade. Além disso, a tendência ao combate e à violência (principalmente por vingança) também caracterizam essa virtude masculina¹³³.

Portanto, tal dominação impõe papéis para homens e mulheres, sendo estas desencorajadas a perseguirem maiores feitos, uma vez que sua honra não deverá aumentar puramente por conta de seu sexo biológico; enquanto os homens devem – e são encorajados a – ser ambiciosos, sempre com a expectativa de que, sendo eles prestigiados na sociedade, maior será sua glória e, assim, darão continuidade e perpetuação da dominação do sexo masculino sobre o feminino.

O narrador

O narrador, como dito anteriormente, é muito importante para o romance por ser o personagem responsável relatar os acontecimentos, sendo o único mediador entre o enredo e o leitor. Por essa característica e por ser também parte da narrativa, naturalmente, ele tende a contar a história de uma maneira parcial, na qual os relatos

¹³² BOURDIEU, 2012, p. 82.

¹³³ Idem, 2012, p. 64.

estariam sujeitos a uma espécie de filtro de conteúdo. Nesses casos, é possível, sim, fazer uma análise sobre os personagens do romance, mas esta seria segundo o julgamento de quem conta a história.

Com esse tipo de narrativa, a análise do personagem-narrador pode ser mais complicada, se pensarmos em termos de “veracidade” dos acontecimentos, e mais fácil, se considerarmos a possibilidade de análise psicológica do narrador. De qualquer forma, o leitor se submete à história que lhe é passada, sendo sua escolha “acreditar” ou não em tudo que é relatado:

Estando o leitor na posição daquele que desconhece a história que será contada, logicamente o narrador teria por definição tanto uma vantagem quanto uma dívida para consigo: detentor único de um conhecimento qualquer, restaria para si o dever de transmiti-lo o mais claramente possível¹³⁴.

Segundo Franco Baptista Sandanello (2015), o romance que tem um narrador que conta suas lembranças sobre determinado assunto pode ser chamado de “narrativa de memórias”, sendo este um subgênero romanesco e, por mais que seja de difícil classificação, há possibilidades de sistematização. Os principais traços desse tipo de narrativa são: a) primeira pessoa; b) acontecimentos e experiências narradas pelo julgamento e interesse do narrador c) fundamento temporal relacionado ao presente e ao passado do narrador-memorialista; d) prática ficcional independente do testemunho do narrador; e, por fim, e) interpretação do passado possivelmente inexata ou infiel, porém coerente e com início, meio e fim. Sandanello sintetiza:

A narrativa de memórias é uma narrativa de primeira pessoa que tem por assunto as experiências passadas de seu narrador-memorialista; mas, para que este narrador possa narrar a si mesmo, ele não deve depender tanto da exatidão de sua memória – ou da reconstituição de si mesmo enquanto protagonista – como da reestruturação coerente de seu passado¹³⁵.

Como veremos no decorrer deste capítulo, são vários os momentos em que a narrativa de memórias estudada toma um rumo *prospectivo*, que se caracteriza por ser o tipo de narrativa em que “concorre um máximo de participação da voz narrativa no arranjo dos eventos passados que, na condição de materiais desprovidos de sentido, corporificam um argumento qualquer proposto e defendido pelo narrador¹³⁶”. Nesse

¹³⁴SANDANELLO, 2015, p. 79.

¹³⁵ Idem, 2015, p. 91.

¹³⁶ Idem, 2015, p. 105.

caso, o narrador também tende a buscar a validação por parte do leitor para fazer triunfar seus argumentos sobre os eventos passados. Segundo Sandanello, no presente da fala do narrador, ele ainda tem que lidar com seus ressentimentos pessoais e problemas relacionados aos personagens e ambientes envolvidos e citados na história¹³⁷. Além disso, alguns recursos são comuns na narrativa de memórias prospectiva. Um deles é sobre como o narrador busca “remediar” sua imagem que, desde o início, está em descrédito: “É o que ocorre, por exemplo, com narradores bêbados, pedófilos etc., que, de início, já se colocam em uma posição negativa perante o leitor, mas tentam provar excessivamente sua inocência revendo as circunstâncias de suas faltas¹³⁸”. Em *Badu*, o motivo para a falta de credibilidade é que se trata de um homem que trai sua esposa: já no primeiro capítulo ele demonstra interesse em Badu, que passava pela rua, e revela ser casado e ter uma filha. Ao final do livro, o leitor descobre que ele ainda acaba contribuindo de forma indireta para o suicídio de sua amante.

Em *Badu*, logo no início do romance, o leitor se depara com uma inconsistência no relato do narrador. No capítulo I, o homem conta como conheceu Badu, relata seus sentimentos na ocasião e como foi a primeira interação entre ambos. Começa o capítulo dizendo: “Não posso me lembrar. Já tenho feito esforços de memória, quero refazer o cenário, recompor a luz, o ambiente, mas é em vão¹³⁹”. Conforme o protagonista conta a história nesse mesmo capítulo, é possível notar que, na verdade, lembrava-se de muitos detalhes: ele se sentia triste antes de vê-la; viu a moça passando perto da Praça Mauá e seguindo, depois, pela Rua Acre, como quem vai para a Rua Visconde Inhaúma; e, por fim, relatou as primeiras palavras trocadas entre os dois. Mesmo assim, se diz insatisfeito com sua recordação “Bem que quero repetir as palavras que ouvi, dar o mesmo ambiente, áspero, mas é de balde. Não acho mais o jeito, tudo falta nessa transcrição [...]. *O tempo dissolve muita coisa*¹⁴⁰”.

A questão temporal também volta à memória do narrador ao final do romance, logo depois de saber da morte de Badu. Quando, abalado pelo acontecimento, vai a Magé e fica em um hotel, encontra-se em estado de choque e relata que os dias passavam sem que ele reparasse: “Era como se me tivessem cortado o passado e o tempo corria sem eu dar por ele¹⁴¹”. Não é à toa que o tempo seja exaltado justamente

¹³⁷ SANDANELLO, 2015, p. 105.

¹³⁸ Idem, 2015, p. 107.

¹³⁹ TABAYÁ, 1932, p. 7, grifos meus.

¹⁴⁰ Idem, 1932, p. 10.

¹⁴¹ Idem, 1932, p. 145.

nos extremos da história do narrador com Badu. No dia em que a conhece, revela confusão em relação ao tempo e suas memórias, mesmo expondo a história de maneira relativamente detalhada momentos depois. No dia em que descobre sobre o triste fim de Badu, também se vê confuso no tempo e nas lembranças. Entre esses dois acontecimentos, seu caso com Badu parece seguir uma ordem cronológica do começo ao fim, na qual há coerência.

Esta também é uma característica dos romances de memórias. Nessas narrativas, é comum que os acontecimentos não sejam organizados cronologicamente, ou seja, a tendência é que existam ramificações e referências ao passado, bem como a interrupção da ordem dos fatos causada pela revelação de sentimentos desenvolvidos no presente. O importante é que sua história principal (nesse caso, o relacionamento amoroso extraconjugal) seja coerente e siga uma ordem, contendo começo, meio e fim. Em *Badu*, a linearidade de acontecimentos não flui o tempo todo, seja por pensamentos que são compartilhados, seja por considerações que o narrador decide fazer. Geralmente, logo depois de tais episódios, a história é retomada – esta, na forma sequencial dos eventos. Como o leitor é “guiado” pelo narrador, ele está sujeito a seguir sua linha de raciocínio. Por exemplo, em certo momento do romance, o homem deixa de relatar os acontecimentos para conversar diretamente com Badu, como se fosse ela a leitora. A transição do discurso direcionado para Badu é feita de maneira sutil, num momento em que o narrador e a moça se encontravam juntos após passarem o dia na Barra de Guaratiba:

Ela estava deitada e a carne morena era uma flor de ouro maravilhosa. Que cheiro bom tinha o seu corpo! Era um perfume leve, místico, suave, quase imperceptível, mas delicioso. *Ainda hoje, quando penso no que me prendeu a você com tanta constância, o cheiro me vem como a melhor das prendas de você.* Cheiro de mulher querida, cheiro que a gente nunca esquece!...¹⁴²

Também é possível observar como muda o tempo do relato. Primeiro, o narrador conta de uma história passada (“ela *estava* deitada...”) e, depois, ainda no mesmo parágrafo, muda a narrativa para o momento em que faz a narração (“ainda *hoje*, quando *penso*...”). Em um momento seguinte, o narrador torna a direcionar seu discurso diretamente para apenas uma pessoa, mas dessa vez para Rosinha. Em um momento de culpa, o narrador sente culpa e fala diretamente com a esposa: “Ah! Rosinha, o maior encanto de você é esse amor grande, bom, um pouco maternal que sempre você teve por

¹⁴² TABAYÁ, 1932, p. 78, grifos meus.

mim. E é um consolo pensar que amei você bem mais do que você pensava...¹⁴³”. Aqui, também, é possível notar uma tentativa do narrador de evitar a culpa e o julgamento por parte do leitor – e de Rosinha também. Parece querer dizer que, embora a tenha traído, e por mais que pareça que tenha sido egoísta e tenha a machucado, sempre a amou muito. Porém, esse sentimento é um consolo não para a mulher traída, mas sim para ele mesmo, como se fosse uma tentativa de convencer a si mesmo de que suas atitudes e erros com a esposa podem – e devem – ser perdoados.

O narrador também parece não ter problema em se comunicar diretamente com seus leitores, principalmente se estiver à procura de aceitação e perdão. Essa busca pela sua aceitação diante do leitor é esperada em se tratando de uma narrativa de memórias prospectiva. Uma característica desse narrador é a vontade de compartilhar a culpa de seus erros com quem o lê, numa aparente tentativa de buscar alternativas para que os leitores não o julguem como uma pessoa ruim. Diversas vezes, quando o sentimento de culpa aflora, logo o narrador se comunica diretamente com o leitor. Há interação já no primeiro capítulo, ao encontrar Badu e ser repreendido pela moça: “Leitor ou leitora, qual de vós não recebeu ainda uma lição de moral? A impressão é a mesma e o meu encabulamento foi igual ao vosso¹⁴⁴”.

Segundo Luís Bueno, para entender o narrador é preciso sempre estar ciente que a verdade defendida e relatada por ele é vaga: “Ele é um tipo que confia muito na sua inteligência, nos truques da autojustificação¹⁴⁵”. Trazer o leitor nas inúmeras questões morais em que ele se encontra é uma tentativa de humanização de si mesmo, pois, ao fazer isso, o narrador coloca o leitor em uma posição de cumplicidade – forçadamente natural – entre ambos¹⁴⁶. No capítulo XVI, o narrador sente-se culpado pelas coisas que fizera no passado. Isenta-se novamente de culpa, colocando novamente o leitor ao seu lado:

Naquele tempo os remorsos doíam; mas de longe nossos atos tornam-se mais feios e incompreensíveis. – Como é que eu pude deixar nossa casa, Rosinha, Guida, para tanto passeio clandestino? Sei lá. Mais velhos não compreendemos as outras estações da vida e é por isso que erramos sempre por severidade quando analisamos os outros¹⁴⁷.

¹⁴³ TABAYÁ, 1932, p. 83.

¹⁴⁴ Idem, 1932, p. 10.

¹⁴⁵ BUENO, 2019, p. 13.

¹⁴⁶ Idem, 2019, p. 15.

¹⁴⁷ TABAYÁ, 1932, p. 65.

Aqui, o narrador, além de generalizar seu erro como humano, encontra uma forma de se precaver do ocasional julgamento do leitor também ao dizer que “erramos sempre por severidade quando analisamos os outros”, ou seja, no caso de o leitor estar analisando seus atos, deve se lembrar de que tendemos a ser muito severos com o outro. Dá também a entender que, quando o leitor for mais velho, tenderá a compreender as ações do homem.

São, de fato, nesses momentos quando o leitor é mais solicitado. Após uma conversa com tia Bem, que pedira ao narrador que fosse sempre amigo de sua esposa, tal sentimento pesou, tanto que não conseguia dormir: “Por que *somos* assim, meu Deus? Por que as duas não eram uma só?¹⁴⁸” e lembra que não conseguia encarar a esposa por culpa “Virei-me para o canto. Era melhor não ver Rosinha. Há momentos que *emprestamos* intenções a tudo e *nosso* sofrimento fica maior. Mentir. As mulheres talvez tenham um outro sentido com que *nos* leem os pensamentos¹⁴⁹”. Por mais sutil que fosse, ao usar a primeira pessoa do plural para fazer suas lamentações, o problema e os sentimentos são tratados como se não fossem mais exclusivos do narrador.

O desejo de transformar as duas em uma só pessoa ressurgiu quando o narrador decide que era preciso terminar seu relacionamento com a amante. E, ao fazer uma comparação entre as duas – na qual Rosinha ganhava –, dizia acreditar ser, naquele momento, o homem mais infeliz do mundo: “Se às vezes eu era feliz como nunca fora, de outras era o mais desgraçado dos homens. Sentia que Badu tomava um lugar roubado. Uma luz mais forte matando a luz mais fraca. Por que não poderia eu fazer das duas uma só?¹⁵⁰”. Para não ter que lidar com a culpa de ter terminado com a moça sem que ela tenha feito nada, resolve maltratá-la até que ela decida deixá-lo. O narrador faz uso de chantagens emocionais que, a princípio, seriam feitas para que a mulher não quisesse mais vê-lo, mas depois, como ele mesmo admite, fazia-as também porque gostava de sentir poder sobre a mulher. Mais uma vez, transforma suas atitudes em coisas mundanas, às quais todo mundo está submetido: “*É insaciável o amor. Quer tudo. Quando eu esbarrava no impossível, ameaçava deixá-la, fazendo o generoso de mentira*¹⁵¹”. Dessa maneira, ao começar o capítulo XXVIII, o protagonista está colocando o amor como o responsável pelas atitudes com Badu, e pede frequentemente

¹⁴⁸ TABAYÁ, 1932, p. 80, grifos meus.

¹⁴⁹ Idem, 1932, p. 81, grifos meus.

¹⁵⁰ Idem, 1932, p. 99.

¹⁵¹ Idem, 1932, p. 118, grifos meus.

para que ela “prove” que o ama de verdade. O amor é quem quer tudo e é insaciável, não o narrador.

E, após o término do relacionamento, o narrador conta que insistiu para continuar se encontrando com Badu, que havia deixado o quarto que ele tinha alugado para ela e voltado para o morro, onde morava antes. Em certa ocasião, ao ir vê-la, abriu-se, confessando o quanto era difícil considerá-la apenas como amiga:

– Badu, bem que eu quero ser bom. Bem que eu quero ser o amigo só. É difícil. Você foi feita pra mim; sei o gosto da sua pele e o cheiro de você acorda-me todos os sentidos. Parece um toque de alvorada. É fácil ser tudo que se quer, longe, quando não há desejo, quando não há amor de verdade... Entre nós dois, perdoa, é impossível. E abracei-me com ela escondendo o rosto com vergonha da nossa miserável condição humana¹⁵².

Para o narrador, o desejo de tê-la perto romanticamente era a consequência de sua humanidade, algo que estava fora de seu controle e que não era, necessariamente, sua culpa. Na verdade, a condição humana o submetia àqueles sentimentos, que eram os verdadeiros responsáveis por suas ações e atitudes. O hábito de sempre tentar “terceirizar” sua culpa ou compartilhá-la mostra que o narrador ainda tem o mesmo pensamento tanto na ocorrência dos eventos quanto no momento em que ele os narra – nestes, não há indícios de que ele sentisse vergonha ou arrependimento sobre a história que passou.

A verdade é que o protagonista se mostra bastante vaidoso, sempre buscando expor ao leitor as boas intenções de suas ações e se esquivando da posição de culpado. Também é por conta desse traço de sua personalidade que ele deixa transparecer, em diversos momentos, que o seu descontentamento com a própria idade e, por consequência, com o inevitável envelhecimento. Após se encontrar e, pela primeira vez, conversar com Badu, volta para casa, lugar onde Rosinha o espera. Ao conversar com a esposa, pensa, vaidoso:

Lembrei-me dos meus vinte anos, tão longe!... Afinal eu já não era mais moço... E ela sempre junto de mim... Dez anos juntos, lado a lado... Olhei-me no espelho redondo da parede e abaixei os olhos humilhado. Um velho... Um velho metido a D. João. E depois mais generoso: só o coração é igual¹⁵³.

¹⁵² TABAYÁ, 1932, p. 128-129.

¹⁵³ Idem, 1932, p. 20.

Aqui, mais do que convencer o leitor, quer se convencer de que sua velhice não o diminuía tanto, afinal, ainda possuía o mesmo coração, a mesma essência. Sentindo-se culpado pela atração por outra mulher, tentava afastar os pensamentos ruins abraçando sua esposa.

Em outro momento, após a morte de Badu, o narrador se encontra em sua casa, com Rosinha deitada com a cabeça em seu colo. Ao encontrar três fios de cabelo branco na esposa, então, começa a ver que a velhice havia chegado para ela também.

Outra vez no ar parado eu ouvia o canto da cigarra com Rosinha em meu colo, os cabelos soltos, cheirosos e negros em minha mão. Foi quando vi o primeiro fio branco como um rio de sabedoria correndo melancólico nas trevas de seus cabelos. Arranquei-o. Rosinha deu um grito¹⁵⁴.

Para cada um dos três fios, faz uma pergunta referente ao que ela sabia sobre a amante. Após tirar o primeiro, pergunta se ela havia descoberto sobre Badu por ter encontrado a aliança em seu casaco. Ela diz que não e desconversa, pedindo para que a deixe dormir. Ao arrancar o segundo, pergunta como ela soubera do caso extraconjugal, e ela responde que ele mesmo havia sido o delator do adultério, pedindo apenas para dormir novamente. Na extração do terceiro fio branco, ainda revela ter sentido tristeza por ver Rosinha envelhecer, perguntando por que o perdoara, mas ela revela não saber o motivo¹⁵⁵.

Entretanto, a relação problemática que o narrador tem com as personagens femininas do romance não se restringe apenas às duas mulheres com quem ele se relaciona. Na verdade, demonstra não compreender as particularidades de nenhuma das mulheres ao seu redor. Para ele, as personagens não têm profundidade, são extremamente previsíveis e, a elas, só cabe cumprir os papéis que lhes foram designados e impostos pela sociedade. O leitor, no entanto, pode ver além disso. O caso é que, ao contar sua história e descrever suas atitudes e as pessoas que se fazem presente nela, o narrador realmente não consegue compreender que existe uma intimidade a ser explorada, tendo, nesse sentido, sua perspectiva do passado muito semelhante – ou igual – a do momento em que narra. É uma parte da narrativa que merece ser bastante explorada, pois o romance conta apenas com dois personagens homens: o narrador (que sequer tem um nome) e Ferrão, seu amigo.

¹⁵⁴ TABAYÁ, 1932, p. 157.

¹⁵⁵ Idem, 1932, p. 157-160.

Primeiramente, não é por acaso que o narrador não tem nome e todas as outras personagens femininas têm. Segundo Luís Bueno, o homem, ao não revelar como se chama, acaba se tornando um representante generalizado do sexo masculino: é apenas um olhar masculino sobre o universo feminino. O fato de lhe ser incumbido o dever de narrar sua história é o único fator que o individualiza. Em diversas passagens do romance é possível constatar que o narrador tem uma visão bem demarcada sobre as mulheres no geral: ela pode ser prostituta ou esposa. Todas as personagens, na visão do narrador, encaixam-se ou em um desses papéis ou em outro.

Luís Bueno ainda analisa e comenta esse estereótipo presente nos romances de 1930. Para o crítico, no romance de 1930, “não há nenhum meio-termo: ou é o amor recatado das moças que casam ou o amor degradado das prostitutas¹⁵⁶”, ou seja, qualquer personagem feminina que aparecesse nos romances da época, aos olhos masculinos, iria resumir-se a esses dois tipos, por mais que pudessem ser abordadas das mais variadas formas, tratando-se das mais distintas mulheres. Dessa visão completamente redutora do papel feminino vem a incompreensão masculina.

No romance em questão, em certo momento, Rosinha está conversando com o marido e conta que uma gata preta tivera quatro filhotes no porão, sendo um deles branco. Ela não entende como isso se deu, e o narrador revela ter sentido pena dela:

– Por que seria? Mesmo que o pai fosse branco era pra nascer pintado...

Eu também não sabia por que fora. Lembrei-me é verdade das leis da hereditariedade com que me haviam aborrecido na escola e *tive pena de Rosinha*.

– Poderia dizer a você muita coisa para explicar o que ninguém sabe. Não é uma realidade o gatinho branco? Você não o viu? Então conta como você me contou, achando graça e sem compreender. *Na vida há muita coisa que não se compreende*.

Ela estava numa cadeira mais baixa olhando-me com seus olhos enormes como se eu estivesse dizendo as últimas verdades.

– *Olha, Rosinha, eu gosto muito de você, muito, muito, e não sei por quê¹⁵⁷*.

A maneira como o narrador trata sua esposa revela um ar de superioridade, mesmo que nem consiga explicar a ela o porquê de um gato branco nascer de uma gata preta. É possível também saber, pelas suas próprias palavras, que ele crê que muita coisa na vida não se compreende e parece estar conformado com essa condição, além de revelar não saber o motivo de gostar tanto da esposa. A última frase do diálogo anterior

¹⁵⁶ BUENO, 2015, p. 284.

¹⁵⁷ TABAYÁ, 1932, p. 19, grifos meus.

pode ser relacionada ao último diálogo entre os dois, ao final do romance, no qual, ao perguntar sobre o perdão pela traição, faz várias afirmações sobre o amor incondicional que se espera de uma esposa por seu marido:

– Nada, apenas eu pensava que sou bem feliz... Você perdoou. Você esqueceu... Você foi tão boa para mim... Ah! Naturalmente que foi muito amor!... Você me deu o coração inteiro!... Seria isso? Também podia ser amor de menos... Pouco, pouco de mais! Quem sabe? Fala, Rosinha, eu não me zango, por que foi?

E ela fechando os olhos sonhadores e mansos como a noite apagando a mancha azul de um lago encantador:

– Não sei...¹⁵⁸

Ao contrário das várias suposições sobre o perdão, antes mesmo de saber a resposta, a mulher diz que não sabe o que a motivou a fazê-lo. Essa já pode ser considerada como uma resposta que surpreende e foge do esperado, pois, teoricamente, a esposa deveria ser completamente devota ao seu marido e lhe oferecer amor absoluto. Tanto o homem quanto a mulher têm a mesma incompreensão tratando-se do amor de um pelo outro. Vale ressaltar também que, em momento algum do romance, o homem pede perdão à esposa, mas acredita que, por algum motivo, ela o tenha perdoado de fato.

Em um momento de angústia da mulher, por suspeitar da infidelidade do marido, Rosinha recorre à figura católica de São José, enquanto o narrador observa silenciosamente: “Como ela beija o S. José! Coitada, também sofre, mas por quê? Não consigo compreender. Pois eu não sou o mesmo? Não a amo sempre? Que horror! Ao menos se eu pudesse dormir!...¹⁵⁹”. Ele não compreende e, por sinal, não quer compreender. Preferiria dormir e ignorar a angústia da mulher do que lidar com ela ou fazer algo para remediá-la.

Com Badu, a vaidade e o egocentrismo do narrador são mais explícitos, pois ele se mostra ainda mais frio e ignorante com relação aos sentimentos dela. É possível notar, ao ler e analisar as atitudes do narrador com a amante, que nunca existiu interesse em nenhum relacionamento sério com ela – e não necessariamente por conta de seu casamento, mas porque, desde o início do relacionamento da jovem com o homem, ele apenas a via como amante, ou, pelos termos de Luís Bueno, como prostituta¹⁶⁰:

Mas é em Badu, evidentemente, que o peso da visão estereotipada do narrador recai de forma mais evidente. Inicialmente, ele a vê como um

¹⁵⁸ TABAYÁ, 1932, p. 159-160.

¹⁵⁹ Idem, 1932, p. 83.

¹⁶⁰ BUENO, 2015, p. 298.

ideal, alguém que correspondesse a algo que ele trazia dentro de si. Acaba se lembrando de uma lata de biscoitos de sua infância, adornada de coqueiros. É essa a imagem ideal a que a moça corresponderá para ele, e sua condição de mulata tropical, nordestina, refluí para aquilo que o lugar-comum já estabeleceu como tropical, nordestino. E, como ela é mulata, nordestina, pobre, será ou deixará de ser automaticamente uma série de outras coisas¹⁶¹.

No capítulo VIII, no qual o casal se encontra no Morro da Conceição, no dia em que dariam o primeiro beijo, o narrador descreve minuciosamente o cenário que via: era de noite, era possível ver a Ilha de Villegagnon, Niterói e, mais próximo deles, um campo de futebol; atrás deles, encontrava-se o palácio episcopal. Em meio à descrição da cidade, ainda revela que Badu estava triste e, parecendo ignorar esse fato, começa a falar:

– Badu, como a vida é caprichosa e sem sentido. Há dois meses eu não conhecia você, hoje você pesa em minha vida. Sei que ela vai deixar o caminho em que ia, dar uma volta rápida e seguir outra estrada, mas parece que não poderíamos impedir isso.
Seus olhos ficaram baços e na semiescuridão vi uma fita lustrosa correr em seu rosto.
– Você se engana à toa, eu não gosto de você¹⁶².

Depois disso, tenta beijá-la, apesar de, a princípio, ela tentar resistir, inclusive falando “não”, mas acaba cedendo. Não se sabe o motivo da tristeza de Badu e esse fato parece não importar ao narrador, que foca sua atenção em outras coisas. Além disso, ao dizer que não gosta do homem e resistir ao beijo, Badu mostra ter ressalvas quanto ao se relacionar com ele (ou mesmo apenas sentir afeto), provavelmente por se tratar de um homem que já é casado com outra mulher.

O capítulo XXI é quando Badu e o protagonista têm sua primeira relação sexual – sendo que, para ela, era a primeira vez. Eles estavam sozinhos quando aconteceu: “Só me dei por mim quando caímos exaustos, a cabeça dela em meus braços e um farrapo de luar sobre nós. A lua. (ah! não posso me esquecer!) entrava pela bandeira da janela e vinha como um gesto de *perdão...*¹⁶³”. Logo ao fim do ato, sentia como se a luz do luar que entrava pela janela lhe fosse o perdão – talvez por ter consumado fisicamente o adultério. O narrador se encontra feliz, mas logo percebe que Badu chora ao seu lado: “Na cama desfeita a pobrezinha era um animal ferido. Seu rosto mostrava um mal

¹⁶¹ BUENO, 2019, p. 17-18.

¹⁶² TABAYÁ, 1932, p. 38.

¹⁶³ Idem, 1932, p. 55, grifos meus.

profundo e verdadeiro¹⁶⁴”. Então, pergunta se aquela havia sido a primeira vez dela, indagação que ela não precisa responder com palavras para que o narrador – e o leitor – entenda. Numa tentativa totalmente falha e mal pensada, quis dar-lhe uma libra, segundo ele, apenas como uma lembrança, para que ela não se sentisse mais triste. Pensou que, sendo Badu pobre e trabalhando para viver, não se importaria nem se ofenderia, ignorando todo o significado do gesto. Relata ter ido para casa se sentindo mal, porém logo supera os maus sentimentos e o choro de Badu: “As boas intenções... Depressa esqueci as lágrimas de Badu e a minha inquietude e a minha tristeza. Por que não confessar? As lágrimas eram um novo encanto. Passado o primeiro instante de mágoa, ficou um pouco de orgulho e muita gratidão¹⁶⁵”.

Os sentimentos bons de “orgulho” e “gratidão” que sentiu o narrador podem se encaixar como a reação da virilidade, resultada da dominação masculina de Bourdieu. Segundo o autor, o ato sexual está diretamente ligado com a noção de dominação e dominado por dois motivos: o primeiro é que o ato sexual com outra mulher seria uma espécie de autoafirmação do homem para si mesmo e para outros homens com quem ele compartilharia o relato da conquista. O segundo motivo é que a visão entre homens e mulheres sobre ter uma relação sexual com alguém do sexo oposto é bastante divergente. Enquanto as mulheres tendem a ver a experiência sexual como um ato íntimo e carregado de afetividade, até por serem, de modo geral, socialmente preparadas para isso, os homens são propensos a pensar no sexo como uma conquista física, um ato agressivo¹⁶⁶.

Depois, ao encontrá-la, a moça estava tranquila e parecia ter esquecido o que havia se passado na outra noite. Ele ainda não compreendia o que teria acontecido com Badu e se mostra um pouco decepcionado pelo fato de que ela não estava mais chorando por ele como no outro dia:

Por que Badu se consolara tão depressa? Era natural, pois queria eu vê-la sempre chorando? Todos notariam seu constrangimento. Era preciso disfarçar. Sim, mas não comigo. A minha presença lembrar-lhe-ia logo aquele momento de mágoa e aflição. Mocidade, pensei ainda. A juventude apaga tudo. Era forte de espírito, de alma, nada mais. Quem sabe se não se acostumara a esquecer o que é mau? Bom costume, não há dúvida. Esquecer o que é ruim e esquecer depressa. Por fim (por que não confessar?) pensei na pequenina libra de ouro que lhe pus na bolsa. Foi rápido o pensamento, foi como esses ratos

¹⁶⁴ TABAYÁ, 1932, p. 55.

¹⁶⁵ Idem, 1932, p. 59.

¹⁶⁶ BOURDIEU, 2012, p. 29-30.

ariscos que surgem num salão de baile e logo, magicamente, desaparecem. Ficaram as primeiras razões. *Mas quem esquece de todo uma ideia perversa?*¹⁶⁷

Após vê-la, o narrador não entende também o que teria se passado para que ela se consolasse tão depressa, sendo que o último encontro não havia terminado de maneira harmoniosa. Tinha, no entanto, considerado um charme que Badu estava chorando por apenas ter transado com um homem na vida e ser ele. O desapontamento vem carregado de suposições, sendo a pior delas a de que Badu havia se consolado pela moeda que havia deixado – ele sabia que a ideia era errada, mas mesmo assim não deixa de considerá-la. No fundo, está tentando colocar Badu no papel de prostituta a qualquer custo, mesmo em seu subconsciente. Ao mesmo tempo, quer que a moça se sinta totalmente vulnerável e que chore por ele. Nessa passagem, também é possível notar a tentativa de trazer o leitor novamente às suas indagações, ao propor a reflexão de “quem esquece de todo uma ideia perversa?”, fazendo com o que o leitor reflita e, se possível, coloque-se no mesmo patamar do narrador.

Essas suposições – ou teorias – que o autor formula sobre o outro na narrativa são também características da narrativa de memórias prospectiva. Ao fazê-lo, o narrador busca instigar o leitor a pensar sobre suas suposições, porém, sua proximidade com os envolvidos as compromete:

O envolvimento emocional do narrador com os alvos de sua suposta ‘teoria’ – geralmente parentes e conhecidos próximos, mas também instituições como colégios etc. – diminui decisivamente a credibilidade de seu juízo, apontando, se não uma falha argumentativa, ao menos uma pendência existencial, capaz de suscitar questionamentos diversos por parte do leitor¹⁶⁸.

Outra demonstração clara de um homem que quer se mostrar “verdadeiramente homem” através de sua virilidade vê-se mais adiante, quando o narrador aluga um quarto para Badu no centro da cidade e se mostra mais vulnerável em relação à moça. O casal conversava casualmente quando, de repente, o narrador revela sentir vontade de agredi-la: “Fiquei com uma raiva incompreensível por gostar tanto de Badu, por querer-lhe demais. Deu-me uma enorme vontade de bater-lhe, de machucá-la. Ela estava deitada perto de mim. Foi então que eu desmanchei-lhe [sic] os cabelos com brutalidade¹⁶⁹”. O homem não sabe lidar com a mulher nem com seus sentimentos por

¹⁶⁷ TABAYÁ, 1932, p. 63-64, grifo meu.

¹⁶⁸ SANDANELLO, 2015, p. 106.

¹⁶⁹ TABAYÁ, 1932, p. 93.

ela. Também, por tentar incansavelmente encaixá-la no estereótipo de prostituta, sentir amor ou se apaixonar, de fato, não fazia parte de seus planos. A vontade de agredi-la, talvez, fosse por essa recusa involuntária da mulher em se encaixar em papéis predestinados – que, inclusive, só existiam na cabeça do narrador. Após ter seu cabelo bagunçado, Badu pergunta se ele iria vê-la no dia seguinte, ao que ele responde não saber, mas revela ao leitor “No fundo eu sabia que vinha¹⁷⁰”. Nesse momento, o homem, ao se sentir na posição de dominado, sente sua virilidade ameaçada. Dessa forma, sente uma vontade infundada de agredi-la fisicamente, que pode ser relacionada diretamente com sua necessidade de sentir-se novamente na posição de dominador.

Com relação à Catarina, sua empregada doméstica, o narrador também demonstra descaso e insensibilidade. A história da moça é semelhante à de Badu e vai ser explorada de maneira mais profunda mais adiante, porém o que se precisa saber agora é que ela era amante de um homem chamado Nicolau, que era casado com uma mulher paraplégica. Um dia, o narrador descobre que Catarina havia deixado a casa de sua família e fugido com Nicolau.

Numa das únicas vezes que o narrador conversa com Badu sobre assuntos relacionados à sua casa, conta sobre a história da empregada. Badu ouve atentamente e pergunta: “Chamava-se Catarina a empregada que fugiu?...” e a resposta que ela recebe é que “Todo dia foge uma mulher...¹⁷¹”. Aqui, é possível perceber a generalização que a mulher sofre na cabeça do narrador em contraste com a mulher na cabeça de uma semelhante. Para ele, o nome não era de importância, pois se tratava de uma situação banal e recorrente. Quando Catarina volta para casa, a reação do narrador é conflitante, de quem acha graça e sente pena ao mesmo tempo:

Outra imagem triste desses dias de calma era Catarina. Ela voltara pelo Carnaval vestida de bailarina e toda ensanguentada. [...] Dava vontade de rir e vontade de chorar. Mais de rir quando a mandei entrar. De costas as pernas esguias ficaram mais finas e o vestido num bamboleio de arames balançava-se em torno dela. E dizer-se que era aquilo a imagem da vaidade e do fracasso¹⁷².

O homem só sente vergonha quando percebe que Tia Bem, que também recebeu Catarina, acolheu-a com um olhar cheio de pena, comiseração e consolo. Com o tempo, e a já indisfarçável gravidez da moça, o narrador a considera como um “símbolo

¹⁷⁰ TABAYÁ, 1932, p. 94.

¹⁷¹ Idem, 1932, p. 47.

¹⁷² Idem, 1932, p. 133-134.

humano e miserável¹⁷³”. Para Luís Bueno, a reação do narrador ao receber Catarina de volta mostra que não há surpresa por parte dele, sendo esse um fim esperado para uma história como a dela:

E quando Catarina volta, grávida e abandonada, para ele é como se o conto repetitivo simplesmente chegasse a seu desfecho natural, enquanto as tias e a mulher recebem a moça de volta em casa de maneira compreensiva porque a veem como um indivíduo, alguém específico e próximo em situação de grande fragilidade que convinha mitigar¹⁷⁴.

Nesse sentido, conforma-se também o narrador ao saber do suicídio de Badu. Quando Marta atende a porta e conta sobre a morte da moça, ele logo aceita: “Morrer queimada... Como toda menina desgraçada do Brasil¹⁷⁵”. Mesmo depois de morta, o narrador ainda acha uma maneira de encaixá-la em algum tipo de papel que vá de acordo com seu próprio entendimento. A generalização é feita da mesma forma que compreendeu a situação da volta de Catarina: como se não houvesse maneira de suas histórias acabarem de modo diferente. Para ele, no final das contas, as duas podem muito bem ter o mesmo papel: “de mais uma suburbana, mais uma mulatinha¹⁷⁶”.

O narrador reconhece sua dificuldade em compreender o próximo, ao mesmo tempo em que não parece fazer esforços para aceitar que as pessoas possam fugir de seus estereótipos preestabelecidos. Ao conversar com D. Mariana, que reclama de problemas particulares, termina suas queixas dizendo “Sou tão infeliz!... O senhor nem sabe!...”, e ele concorda, dizendo: “Como posso saber, D. Mariana? *É tão difícil conhecer os outros...*¹⁷⁷”. Enquanto personagem do romance, essa é a grande questão do narrador, a incompreensão do que não lhe é esperado e a dificuldade de conhecer profundamente as outras personagens.

¹⁷³ TABAYÁ, 1932, p. 134.

¹⁷⁴ BUENO, 2019, p. 17.

¹⁷⁵ TABAYÁ, 1932, p. 143.

¹⁷⁶ BUENO, 2015, p. 300.

¹⁷⁷ TABAYÁ, 1932, p. 110, grifos meus.

2. As personagens femininas

Badu

No romance, Badu é, talvez, a personagem mais enigmática a ser analisada. Apesar de ser de suma importância para a história, é descrita ao leitor por um narrador que a vê de maneira superficial, ignorando por muitas vezes seus sentimentos e sendo alheio às suas atitudes. Mesmo assim, é possível sua análise tendo em mente as limitações que lhe são impostas e, por ser uma personagem que dificilmente – ou em momento nenhum do livro – verbaliza de maneira clara e direta suas emoções, há suposições que podem ser feitas a partir de suas atitudes perante as situações descritas, às quais ela é submetida.

Como se disse, o narrador não conta sua história de maneira cronológica. Assim, a história de Badu, desde a sua mudança para o Rio de Janeiro, encontra-se em passagens distintas do romance. Para começar a falar da personagem que dá nome à obra, façamos primeiro uma síntese de quem ela é.

Badu é de Aracaju, no Sergipe. Algumas vezes, a personagem se refere ao Nordeste, observando que a região é a “gata borralheira, a filha maltratada”, e que, além dos coqueiros e da beleza, há também a desgraça: “há a seca, a miséria, a casa que a chuva abate, o milharal que o sol queima¹⁷⁸”, mas sempre reafirma ter saudades de sua terra. Ela conta ao narrador que não conheceu a mãe, que morreu no parto, e que fora criada pela avó. Também contou sobre seus familiares e como foi parar na capital carioca:

Quem me criou foi minha avozinha. Também durou pouco, eu tinha dez anos quando ela morreu. Fui para casa de tio Gubé. [...] Quando minha madrinha embarcou eu pedi, pedi que me trouxesse: Ela não queria... Esquecia... Mas eu lembrava: Dindinha me leva!... E ela

¹⁷⁸ TABAYÁ, 1932, p. 51.

trouxe. Tio Gubé não queria deixar, não queria, mas deixou. Aqui eu cosia para ela e para as meninas até que eu soube que seu Silveira que ia sempre lá, era gerente da Casa Elegante. – Seu Silveira, me arranje um lugar. Fui para lá. [...] ¹⁷⁹.

Badu relata que quando arranjou o emprego na Casa Elegante – inclusive, onde ela ainda trabalhava – foi morar com Marta na Rua do Jogo da Bola, no Morro da Conceição. Revela, também, que procurou a madrinha depois, mas ela já não morava mais no mesmo lugar e nem escreveu para a afilhada. Assim, constata-se que a moça não tinha mais nenhum tipo de relacionamento com sua família – uma vez que havia se mudado de Aracaju, onde nasceu e foi criada, e havia perdido contato com a madrinha que a abrigou quando ela se mudou para o Rio de Janeiro. A moça, no momento em que contava a história, estava morando com sua colega do serviço, dividia o quarto e trabalhava para se sustentar. Por essas condições, já sofria julgamentos da sociedade, que ainda condenava mulheres que eram solteiras e não moravam com a família:

[...] A dona de casa, que tentava escapar à miséria por seu próprio trabalho, arriscava sofrer o pejo da ‘mulher pública’. Em vez de ser admirada por ser ‘boa trabalhadora’, como o homem em situação parecida, a mulher com trabalho assalariado tinha de defender sua reputação contra a poluição moral, uma vez que o assédio sexual era lendário ¹⁸⁰.

A mulher que trabalhava, na época, era vista com maus olhos mesmo se fosse casada, pois a esposa deveria se ocupar exclusivamente com as tarefas domésticas e ser responsável pela criação dos filhos, enquanto o homem trabalharia e seria o sustento da casa – e é justamente esse cenário que se vê na casa do narrador e de Rosinha.

Os outros fatores que contradiriam o papel de prostituta para o qual ela já estava “destinada” são revelados aos poucos. O fato da existência da família de Badu, por mais que ela não mantivesse mais contato com eles, acaba criando, para o narrador, uma contrariedade quanto ao que se esperava dela. Além disso, ela causa espanto no homem também quando conta que já havia amado um homem em sua vida, chamado Camerino – ou “Meu”, como apenas ela o chamava:

Então ela me contou que já havia amado.
– Mas amor de verdade, Badu?
– Sei lá...
Seus olhos ficaram tão longos e tristes que eu me espantei ¹⁸¹.

¹⁷⁹ TABAYÁ, 1932, p. 90-93.

¹⁸⁰ FONSECA, 2004, 516.

¹⁸¹ TABAYÁ, 1932, p. 26, grifos meus.

Ela revela ao narrador que havia conhecido Camerino ainda na infância e que ele era artista. Acometido por uma grave doença, acabou morrendo nos braços de Badu, que revela ainda amá-lo, mesmo após seu falecimento. A moça ainda guardava as obras de arte que Camerino havia feito para ela numa caixa, a qual hesitou em abrir para mostrar ao narrador, mas após insistência dele, acabou cedendo. Dentro, encontravam-se três esculturas de barro: a representação da preguiça (uma mulher deitada numa rede presa em dois coqueiros); o desinteresse (um amor sem cálculo, um amor que nada pede e dá até a vida, representado por um moço de joelhos oferecendo a própria cabeça à sua noiva); e a sensualidade (representada pela escultura de uma mulher nua sobre uma pedra, cabelos soltos, com a cabeça e os braços para trás)¹⁸². Tais esculturas podem ser vistas pelo narrador – e, talvez, até mesmo pela sociedade – como a essência de Badu: ela é essa inocência sensual, é a convergência das representações feitas por Camerino¹⁸³. Além disso, Badu carrega consigo, numa pulseira, uma mistura de crenças e religiões: pingentes de Santo Antônio e uma figa de coral, o português e o escravo:

Sentei-me junto dela, puxei-lhe o braço e a pulseira bateu sacudindo os berloques.

– *Badu, como você mistura tudo*. Na pulseira de você há um santo e uma figa de coral. Religião é uma coisa, superstição...

– Nós somos assim... Você vai dizer que é tolice, mas deixa – eu tenho a figa há tanto tempo quanto o Santo Antônio...¹⁸⁴.

Na religião católica, Santo Antônio é conhecido como o “santo casamenteiro”, para quem são feitas preces e simpatias visando o matrimônio; já a figa é nativa de regiões da Ásia e do Norte da África. Na crença popular, ela é usada para trazer sorte e afastar o mau olhado, porém, em algumas culturas também pode ser relacionada ao prazer sexual e à fertilidade¹⁸⁵. Essa mistura de crenças e seus significados dizem muito sobre a moça. A sensualidade que Badu exalava também vinha acompanhada da vontade de se casar da moça, fazendo com que, assim, ela não se encaixasse mais uma vez nos padrões que o homem impôs a ela em sua cabeça – tanto que ele nunca considera tal coisa. O fato de a moça perder a virgindade com o narrador também causa espanto, pensando que não se trata do estereótipo do que seria uma “mulher para casar”, mas sim de uma moça mulata e pobre – teoricamente, a prostituta. Dessa forma, não passa por sua cabeça que ela nunca tivesse tido relações sexuais com ninguém antes –

¹⁸² TABAYÁ, 1932, p. 31-32.

¹⁸³ BUENO, 2015, p. 298.

¹⁸⁴ TABAYÁ, 1932, p. 54, grifos meus.

¹⁸⁵ OXALÁ, 2013.

isso, no entanto, é um pensamento que só lhe ocorre após a consumação do ato. A moça, iludida com o homem, acaba se entregando ao seu desejo. Casos assim eram muito comuns no começo do século XX, nos quais as mulheres solteiras acabavam idealizando um relacionamento que não necessariamente teria continuidade: “Bastava a moça acreditar na seriedade das intenções de seu pretendente para lhe entregar o dote de sua virgindade. Porém, os homens nem sempre eram sinceros¹⁸⁶”.

Os papéis de esposa e de prostituta, por mais redutores que fossem, existiam e não eram apenas para o narrador, mas sim para a sociedade em geral – e Badu sabia disso. Ela, ao perder a virgindade, teoricamente perde também sua chance de ocupar o papel de esposa, a menos que se casasse com ele. Tal vontade fica explícita no mafuá de Madureira, quando tem seu número sorteado e escolhe um par de alianças de ouro falso. Uma, naturalmente, fica com ela e a outra ela dá para o narrador, depois de gravar seu nome nela com um alfinete de maneira muito sutil. Ao entregá-la, Badu ainda pergunta: “Nós já somos casados, não é?¹⁸⁷”, questão para a qual não recebe uma resposta. Em outro momento, ela tenta esconder do narrador um papel que tinha uma prece chamada “Oração para ter-se um amor toda a vida”, que era uma reza para que o homem sempre gostasse da mulher¹⁸⁸. Embora tais acontecimentos sejam mencionados na narrativa como parte da história, o narrador não faz reflexão nenhuma sobre as atitudes e vontades da moça, isso porque ela não passava de uma amante, de uma “vagabunda” aos olhos do homem, e em nenhum momento do romance ele se refere a ela como namorada, pois nem esse lugar ela estava apta a ocupar.

Os estereótipos femininos que eram impostos tinham sido construídos há muito tempo, assim como a mentalidade do narrador com relação às mulheres. Como se não bastasse, Badu ainda fora idealizada pelo narrador em termos físicos também, os quais foram sendo construídos desde sua infância. Na primeira vez que a vê, o narrador observa e reconhece que ela tinha alguma coisa diferente das outras mulheres: “Era qualquer coisa de particular, uma beleza igual a que trago na imaginação, beleza a meu jeito, fruto de muitos anos e de longos pensamentos¹⁸⁹”. Logo, o narrador se lembra de uma lata muito antiga, na qual sua falecida Tia Bruneilde guardava suas roscas de leite na infância. Tratava-se de uma lata com quatro faces, cada lado trazia um desenho diferente: em uma, havia um rei sentado em um elefante; na outra, uma tourada

¹⁸⁶ FONSECA, 2004, p. 529.

¹⁸⁷ TABAYÁ, 1932, p. 76.

¹⁸⁸ Idem, 1932, p. 97-98.

¹⁸⁹ Idem, 1932, p. 8.

espanhola; em outra, uma paisagem brasileira de morros muito altos; e, na última face da lata, estava a face de uma mulher. Badu, segundo ele, era essa mulher. De fato, é a imagem de uma linda mulher que fora idealizada por anos pelo narrador e assim, por sempre ter essa imagem intacta em sua mente, quando a conheceu, esperava que ela correspondesse às suas expectativas, que foram alimentadas por anos, juntamente com sua concepção do papel previamente estabelecido pela sociedade, segundo o qual ela deveria agir “de acordo” com o que se espera de uma mulata tropical e nordestina.

A divergência de pensamento entre os dois personagens está presente na recorrência de menção a objetos quebrados durante toda a narrativa. Quando o narrador quase derruba uma jarra de Badu, ela explica “Essa jarra minha avó me deu quando nasci e eu sei, no dia que ela se quebrar, eu morro¹⁹⁰”. Nesse caso, Badu demonstra bastante zelo e carinho pelo presente familiar: seria a inocência de perder algo que ganhou quando criança que iria se quebrar, algo que ela teve consigo desde pequena. Em outra situação, ao chegar na casa do Gonzaga, o narrador observa que está tudo novo, não há objetos velhos ou colados. Espantada, Badu pergunta se ele gosta de coisas quebradas, e ele responde:

- Não, Badu, mas quando visito alguém e vejo um boneco colado e guardado, eu olho para esse alguém como quem passa pela vida devagar, sem pressa, amando as coisas pelas coisas e achando beleza dentro de si na mesma sobra esquiva de um sentimento. Um objeto quebrado diz tanta coisa, mesmo a quem não lhe sabe a história... Imagina se caísse no chão e quebrasse um daqueles bonecos que o Camerino deu a você...
- Eu colava e guardava... Como poderia achar outro igual?...
- Ah... Fiz eu satisfeito... É isso mesmo... Pois nesta casa tudo é igual...¹⁹¹.

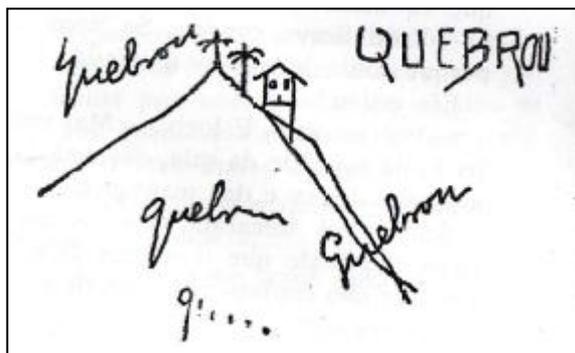
Isso mostra a diferença de visão dos dois. Badu tenta ao máximo tomar cuidado com os objetos que mais têm valor sentimental e revela que, mesmo se algum desses quebrasse, ou iria morrer, no caso da jarra, ou colaria os pedaços, se fosse uma das esculturas dadas por Camerino, pois seria impossível achar outro objeto igual. Já o narrador não parece se importar – até mesmo se incomoda com a casa do Gonzaga, onde não encontra nenhum objeto quebrado ou velho. Segundo ele, um objeto quebrado tem história e diz muito sobre seu dono.

O que se quebra, no entanto, não se limita apenas a objetos. A partir do momento em que o narrador decide tratar mal a moça, para que ela termine com ele, é

¹⁹⁰ TABAYÁ, 1932, p. 33.

¹⁹¹ Idem, 1932, p. 53-54.

como se Badu tivesse se quebrado, de alguma forma. Um dia após o homem chamá-la de “vagabunda¹⁹²”, ela diz que o havia perdoado, mas algo havia mudado: “Eu já perdoei, mas você me fez sofrer muito, acima do possível e de um mal sem remédio. Já não sou a mesma. *Qualquer coisa se quebrou dentro de meu coração*¹⁹³”. Ainda no processo, o narrador admite ter *quebrado-lhe* a personalidade¹⁹⁴. Além disso, ele também encontra no quarto de Badu um papel rabiscado da seguinte forma:



Fonte: TABAYÁ, 1932, p. 116.

O narrador faz suposições do que pode ser o desenho e o que pode ter quebrado: “Talvez fosse o antigo quarto do morro que voltava. Talvez a casa dela em Aracaju. Os coqueiros eram do Norte. No morro da Conceição não há coqueiros. [...] E aquele ‘quebrou, quebrou’? Talvez o presente. Talvez o amor. Talvez a ilusão¹⁹⁵”. E, por fim, ao terminar de vez com o narrador, a moça diz que não há como voltar atrás e que finalmente entende o que está tão claro: “agora, ‘quebrou’¹⁹⁶”.

Fazendo uso da analogia dos objetos quebrados, Badu, de fato, quebra-se ao se relacionar com o narrador, que não se importa em quebrá-la, pois isso demonstra que ele vive a vida devagar, aproveitando a beleza das coisas ao seu redor, como ele mesmo diz. Já Badu, que é “quebrada” ou tem qualquer coisa “quebrada”, tenta se recompor como pode: aos pedaços, tenta se refazer após várias atitudes condenáveis do narrador para com ela, pois acredita que não vai achar outro amor igual; e, ao não conseguir, decide tirar a própria vida. É possível também relacionar a lata de tia Bruneilde e as esculturas feitas por Camerino, comentadas anteriormente. Enquanto a lata, na qual, supostamente, o narrador via a imagem de Badu era feita de um material firme, que não se danificava

¹⁹² TABAYÁ, 1932, p. 100.

¹⁹³ Idem, 1932, p. 105, grifos meus.

¹⁹⁴ Idem, 1932, p. 112.

¹⁹⁵ Idem, 1932, p. 117.

¹⁹⁶ Idem, 1932, p. 122.

facilmente, as esculturas de Camerino eram de barro, que poderiam quebrar rapidamente.

A morte de Badu não representa apenas a morte da personagem. Isso é um mistério deixado aos leitores, uma vez que o narrador não procura investigar ou saber os motivos que contribuíram para que tal decisão fosse tomada. O que resta é que sejam feitas suposições acerca da decisão que Badu teve. O evento ocorre após ela pedir para que o narrador, que ia sempre visitá-la aos sábados, não fosse mais vê-la. Ele, por vingança, realmente não vai. No lugar, manda um mensageiro levar ao morro todos os retratos e pertences dela que ele ainda tinha. Pouco tempo depois, o narrador já não consegue mais evitar a vontade de ver a amante e sobe até sua casa, só para descobrir, chegando lá, o triste fim que levaria: Badu havia se suicidado no domingo. Ateou fogo em seus vestidos no quarto fechado e foi encontrada em cima da cama, toda queimada. Marta, que é quem dá a notícia a ele, ainda entrega alguns pertences da moça: a caixa de Camerino e um diário que Badu deixara com o nome dele em cima. Não se sabe que fim levaram esses objetos, nem ao menos o narrador revela se leu tal diário. Ele apenas se conforma, como se o fim já fosse esperado para ela, mais uma menina desgraçada do Brasil¹⁹⁷.

O suicídio é muito significativo. A moça pode ter optado pelo suicídio por saber que nunca mais seria a mesma depois de tudo que o narrador lhe causou. Além dos danos psicológicos, também teria que lidar com o fato de não ser mais virgem e nem mesmo ter a chance de se casar com o único homem com quem se relacionou sexualmente: “Enquanto, *depois* de ‘desvirginada’, a menina arca quase sozinha com as consequências de sua ‘culpa’, *antes* da ‘perda’ sua proteção é vista como responsabilidade de outras pessoas, para justificar a autoridade destas sobre ela¹⁹⁸”. Como a moça não tinha ninguém para “zelar” pela sua “pureza”, seria julgada e, assim, taxada como prostituta: “O descompasso entre a moralidade oficial e a realidade agia ainda de outra forma para fazer vítimas entre mulheres mais pobres: promovia, entre as mais ingênuas, a convicção de que se não podiam ser santas, só lhes restava ser putas¹⁹⁹”. Badu, talvez, não conseguisse lidar com esse papel que, agora, estaria fadada a cumprir aos olhos da sociedade.

¹⁹⁷ TABAYÁ, 1932, p. 143.

¹⁹⁸ FONSECA, 2004, p. 530.

¹⁹⁹ Idem, 2004, p. 532.

Outra possibilidade é a de que, ao se matar, está dando a última palavra no relacionamento com o narrador. Após ser humilhada e ter seus sentimentos e vontades relativizadas, ela consegue achar uma maneira de fazer com que sua vontade seja a última e seja realizada, de forma que o narrador não consiga rebater. Segundo Luís Bueno, a causa do suicídio pode muito bem ser esta, pois:

[...] pode ser o único jeito que ela encontra para deixar muito claro que não pertence ao narrador. De uma forma ou de outra, o que o suicídio de Badu deixa entrever é a única via possível para a mulher que, não sendo esposa, tampouco aceita a marginalização da prostituta: a morte. O fundamental é que o suicídio é um ato de vontade e, com ele, Badu escapa definitivamente da vontade do narrador, que naturalmente entrará numa nova crise de consciência, logo superada²⁰⁰.

O suicídio de Badu está diretamente relacionado à não aceitação do papel que lhe foi imposto. É uma forma de fugir de julgamentos e parâmetros da sociedade da época e ter sua vontade como um ponto final, sem que haja possibilidade de contestação de sua decisão e sua vontade.

Badu e Rosinha: opostos

A dualidade que representa as personagens Rosinha e Badu é, a princípio, exposta de maneira bem clara: a primeira é a legítima esposa, enquanto a segunda é a amante. Porém, por se tratar do romance de 1930, essa oposição vai além do narrador enquanto parâmetro. Badu, até agora, teve seu papel mais explorado, mas é importante que façamos um resgate para fins de comparação. As duas personagens são clássicas representações das figuras femininas do romance de 1930 – e, também, da sociedade.

Rosinha representa bem o papel de esposa: além de ser, de fato, casada com o narrador, ela também se ocupa de tarefas domésticas e cuida da casa, da filha do casal e de suas tias. É uma mulher bondosa e que sofre calada, mesmo quando suspeita – e descobre – que o marido tem um caso com outra mulher. Badu, por outro lado, é uma mulher solteira, mais jovem, nordestina, pobre e mulata. Mora no morro e não tem contato com sua família. Segundo a sociedade, não haveria meio-termo: “A receita para a mulher ideal envolvia uma mistura de imagens, a mãe piedosa da Igreja, a mãe educadora do Estado positivista, a ‘esposa companheira’ do aparato médico higienista. Mas todas elas convergiam para a pureza sexual – virgindade da moça, castidade da

²⁰⁰ BUENO, 2015, p. 300-301.

mulher. Para a mulher ser ‘honesta’, devia se casar; não havia alternativa²⁰¹’. Assim, a mulher apenas tinha uma opção se não quisesse cair na vida – no entanto, se ela não fosse mais virgem, essa opção deixava de existir.

Até mesmo o modo como o narrador descreve os lugares onde cada uma delas mora explicita os extremos que ele tem demarcado em sua cabeça para as mulheres. Um dia, ao conversar com a esposa, descreve de maneira cuidadosa a cena que estava à sua frente:

A nossa salinha de jantar era tão confortável quanto o espírito de Rosa. A mesa-redonda, o abajur grande, do tamanho da mesa, de onde caía uma luz azul, mansa e convidativa. Os bules de prata, o jarro de cristal da Boemia, até os quadros tão antigos em nossa família davam a tudo uma cor de sossego e bondade²⁰².

O narrador sente, ao estar perto de Rosinha, um ambiente aconchegante, familiar, que reflete o espírito da esposa. Por outro lado, ao descrever o quarto de Badu, não se atenta muito aos detalhes, e os que chamam sua atenção é por conta da moça: “E levantou-se. Foi à janela, endireitou as cortininhas de cassa, depois sem me dar importância, mudamente, olhou para o quadro que pendia da parede. Só então eu reparei nele. Pintado a óleo toscamente, parecia uma *decoreação de bar*²⁰³”. Os bares, na época, supostamente não eram lugares que “moças direitas” deveriam frequentar. Ao relacionar o quarto de Badu com o bar, já está “encontrando” mais um motivo para vê-la como prostituta.

Também são feitas, ao longo da narrativa, relações entre Rosinha e Badu à sua mãe e sua filha, respectivamente. Isso não estaria ligado à imagem de esposa e prostituta, mas ainda assim são papéis extremos nos quais elas são colocadas, sendo ainda um elo muito problemático. Primeiro, via Badu como filha, não apenas pelo fato de esta ser mais nova do que ele, mas também porque acreditava que, assim como fazia para sua filha, também providenciava o que Badu queria e de que precisava:

Houve um momento que pensei em casa, minha filha era mulher como Badu, mas (por que não confessar?) o pensamento se diluiu como gota de sangue numa bacia de água. Afinal eu era um bom pai, bom chefe de família. Dava-lhes ternura, cuidado, conforto e ilusão²⁰⁴.

²⁰¹ FONSECA, 2004, p. 528.

²⁰² TABAYÁ, 1932, p. 15.

²⁰³ Idem, 1932, p. 27, grifos nossos.

²⁰⁴ Idem, 1932, p. 77.

Esse pensamento logo passou por também provocar uma humanização da moça que o narrador não estava pronto para fazer. Ao compará-la com sua filha, é quase como se estivesse se colocando no lugar de algum familiar dela, que não aprovaria suas atitudes. “Ternura, cuidado, conforto e ilusão” era o que o narrador provia às mulheres que o esperavam em casa e, também, para Badu. Já a relação que o narrador faz de Rosinha com uma figura materna é mais simples: o que ele espera dela é que, não importa o que ele faça, ela sempre o amará e o perdoará – como um amor incondicional de mãe: “Rosinha, o maior encanto de você é esse amor grande, bom, *um pouco maternal* que você sempre teve por mim²⁰⁵”. Algumas ações de Rosinha se assemelham, de fato, com o cuidado que uma mãe tem com seu filho, como quando, uma vez, o narrador chorou em seu colo: “Não, ela não perguntou porque eu chorava. Ela não perguntou. Suas mãos mais macias, arrumaram meus cabelos, sua voz triste esboçou baixinho uma cantiga de ninar. Eu não disse nada. Ela nada disse²⁰⁶”.

Na época, era comum e até mesmo perdoável que homens traíssem suas esposas – e estas deveriam ser coniventes com a escolha de seus maridos, sem causar grandes escândalos, pois assim poderia manchar o nome da família e “causar” o divórcio:

Se o marido infiel mantivesse minimamente as aparências e continuasse provendo sua família com bens materiais, as esposas não deveriam se queixar. Afinal, a infidelidade masculina justificava-se pelo *temperamento poligâmico* dos homens – um fator *natural* que, mesmo quando considerado uma *fraqueza*, merecia a condescendência social e a compreensão das mulheres²⁰⁷.

Logo, diante da esposa e da sociedade, a única “culpada” pela situação seria a própria amante. A mulher que fosse traída deveria, então, criar uma rivalidade com *a outra*, mesmo que silenciosa, para provar ao seu marido que poderia ser melhor companheira do que a amante.

Catarina e Badu: semelhantes

Se Badu e Rosinha são representações de papéis opostos, Catarina e Badu são semelhantes. Primeiramente, por estarem ambas inseridas no mercado de trabalho, elas tendem mais ao papel de prostituta, sendo pouco provável que ocupem o papel de

²⁰⁵ TABAYÁ, 1932, p. 83, grifos meus.

²⁰⁶ Idem, 1932, p. 150.

²⁰⁷ BASSANEZI, 2004, p. 667, grifos do autor.

esposa – isso não é nem somente de acordo com o narrador, mas com toda a sociedade da época.

As trabalhadoras pobres eram consideradas profundamente ignorantes, irresponsáveis e incapazes, tidas como mais irracionais que as mulheres das camadas médias e altas, as quais, por sua vez, eram consideradas menos racionais que os homens. [...] Desde a famosa ‘*costureirinha*’, a operária, a lavadeira, a doceira, a *empregada doméstica*, até a florista e a artista, várias profissões femininas eram estigmatizadas e associadas a imagens de perdição moral, de degradação e de prostituição²⁰⁸.

Catarina era empregada doméstica da casa do narrador e de Rosinha, enquanto trabalhava na Casa Elegante, onde costurava²⁰⁹. Ao ter que trabalhar, a mulher solteira já deixava clara sua condição financeira e, muitas vezes, seu estado civil, pois a esposa deveria ficar em casa cuidando da família e dos afazeres domésticos e, geralmente, o homem ocupava a função de trabalhar para providenciar o sustento da família: “A vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica seriam marcas de feminilidade, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade²¹⁰”.

Por conta de seus estados civis, situações trabalhistas e condições financeiras semelhantes, o tratamento que elas recebem dos homens com quem se relacionam também é semelhante. A situação de Catarina é que ela está envolvida com um homem, Nicolau, o qual era casado com uma mulher paralítica. Segundo a moça, o homem havia prometido casar com ela assim que sua esposa morresse. Ela, por sua vez, resolve fugir com ele. No entanto, ao final do romance, o leitor conhece o desfecho que teve a história da moça: voltar para a casa do narrador, numa noite, vestida de bailarina (era época de Carnaval) e toda ensanguentada, o que pode significar que talvez a moça tenha sido agredida. Foi Tia Bem quem a acolheu e cuidou dela. Depois de alguns dias, não havia mais dúvida: Catarina estava grávida – provavelmente do mesmo homem com quem ela havia fugido²¹¹.

Catarina era, assim como Badu, vista apenas como mera amante por Nicolau que, após a concepção da criança, decide abandoná-la – ou ele sequer sabia da gravidez da moça. Nicolau ainda havia feito promessas de que se casaria com Catarina após o

²⁰⁸ RAGO, 2004, p. 589, grifos meus.

²⁰⁹ TABAYÁ, 1932, p. 92.

²¹⁰ BASSANEZI, 2004, p. 609.

²¹¹ TABAYÁ, 1932, p. 134. A verdade é que a história do retorno de Catarina não fica muito bem esclarecida, pois o narrador não questiona sobre nada.

ocasional falecimento de sua esposa, provavelmente para que a empregada aceitasse ter relações sexuais com ele. São histórias diferentes com mulheres colocadas forçadamente na mesma posição.

A infidelidade masculina foi, por muito tempo, naturalizada como sendo um comportamento compreensível do homem, e era sabido que, geralmente, os casos extraconjugais não significavam nada muito sério para o marido: “Em geral, as *aventuras masculinas* eram tidas como irrelevantes e passageiras, nada que chegasse a abalar um casamento²¹²”.

As tias: representações do Bem e do Mal

Tia Bemvinda e Tia Malvina eram, ambas, parentes de sangue do narrador, sendo a primeira irmã de sua mãe, e a segunda, do lado paterno de sua família. Tia Bem morava, de fato, com o narrador e sua esposa; Tia Mal passou a morar com eles de favor, pois o sobrinho de seu finado ex-marido havia a colocado para fora da casa em que viviam – e o dia de sua chegada foi justamente o dia que Badu e o narrador se conheceram. Elas representam valores morais completamente opostos, principalmente em se tratando de assuntos amorosos e matrimoniais.

Tia Bem era como um “termômetro” que indicava a situação do casamento entre o narrador e Rosinha. Quando o homem começa a se envolver romanticamente com Badu, logo após o primeiro beijo do casal, Bemvinda adoece: “Um reumatismo da idade, disse o médico, mas eu não me conformo. Ela sofre muito. O menor movimento acorda-lhe dores horríveis. Não se queixa, coitada. Apenas geme devagar, tímida, como se o gemido doesse também²¹³”. Ela piora após o narrador passar o fim de semana com Badu: “Tia Bem passou pior. A febre subiu e uma tosse impertinente maltratou-a toda a noite. Ela está bem magrinha, coitada²¹⁴”. Já depois do término do relacionamento extraconjugal, rapidamente Tia Bem melhora: “Está fraca mas já se levanta e devagar vai até a janela onde fica longas horas sentadas, olhando os pombos alegres em torno do pombal [...]”²¹⁵.

Tia Mal, por outro lado, parece contribuir com a infelicidade do casal. Em certa ocasião, quando ele se atrasa para encontrar Rosinha, ele vê a esposa e Malvina à espera

²¹² BASSANEZI, 2004, p. 668.

²¹³ TABAYÁ, 1932, p. 40.

²¹⁴ Idem, 1932, p. 79.

²¹⁵ Idem, 1932, p. 130.

e percebe que elas haviam conversado sobre o atraso e possivelmente sobre outras atitudes do narrador que pudessem ser suspeitas:

– Meu amor, me des...
 Não pude acabar. Senti a mão de tia Malvina apertar-lhe o braço. Era um sinal maldoso. Naturalmente ela estivera a conversar, fizera conjeturas e aquele sinal... No olhar de Rosinha, tão claro, tão sincero sempre, vi passar no fundo, fugitiva e indecisa a primeira nuvem de uma tempestade próxima²¹⁶.

Além disso, quando Catarina compartilha com as tias seu dilema amoroso, sobre fugir ou não com seu Nicolau, ouve dois conselhos completamente opostos, que revelam suas visões de moralidade. O primeiro que ouve é o de Tia Bem, que incentiva a moça a pensar de maneira racional e cuidadosa, afinal, se algo não saísse como planejado, Catarina era quem iria sofrer as maiores consequências:

– Filha, já que me constaste tudo, acho que devo te aconselhar. Não és tão pobre que não tenhas o que vestir. Não és tão só que não tenha onde guardar o teu recato. Para que vais fazer essa mulher padecer? Ela está paralítica, mas pode viver muito tempo. Virá a saber e sofrerá mais que sofre agora. Quem sabe se tu não morrerás antes dela? Que será de ti se não tiveres tempo para o arrependimento? Depois, tu não sabes o que o futuro te reserva. Talvez venha um rapaz melhor, solteiro, de quem gostes de verdade e que te deixe por não te encontrar pura, não é?²¹⁷

O conselho de Tia Bem ilustra o que deveria fazer uma mulher no papel de esposa: guardar a si e a sua “pureza” para um homem solteiro, que ela conheceria no futuro. Também tenta mostrar o lado racional, dizendo que a moça não deveria deixar tudo o que tem de lado apenas para viver um romance incerto e defende que ela deveria resistir à tentação, pois pode ser que a esposa do homem talvez viva por muito mais tempo.

Tia Mal, por outro lado, espera Tia Bem sair do recinto para expor a Catarina seus verdadeiros pensamentos e a aconselha a fazer o que tem vontade no momento:

– Não, Catarina. Bemvinda não tem razão. A vida deve ser vivida no momento e o vinho que não se bebe, será vinagre mais tarde. Esperar o que? Tu és pobre, ele gosta de ti, que diabo... Pensas que vem esse rapaz – milagre que ela promete? Pergunta-lhe se o traz no bolso... Fala franco, não achas que tenho razão?²¹⁸

²¹⁶ TABAYÁ, 1932, p. 61-62.

²¹⁷ Idem, 1932, p. 22.

²¹⁸ Idem, 1932, p. 23.

Malvina mostra à Catarina o outro lado, que é, em outras palavras, o de aceitação do papel de prostituta. Ela pontua que, sendo a moça pobre, deveria aproveitar a chance de fugir com o homem – mas em momento nenhum menciona a possibilidade de casamento entre os dois. Dessa forma, incentiva a moça a agir de maneira emocional e não desperdiçar a chance de seguir o romance com o homem que gosta dela – e é esse o conselho que Catarina decide seguir. O que acontece é que, seguindo o conselho de Tia Mal, a moça retorna à casa machucada, grávida e abandonada.

Dessa forma, é possível ter um esclarecimento de uma inquietação que só estava crescendo na década de 1930. O romance, se lido de maneira superficial, ou seja, sem olhar crítico sobre as personagens e o enredo, não cumpre seu papel enquanto representação da sociedade. Talvez pelo enredo simples, os intelectuais que o receberam em 1932 não haviam se sentido provocados a fazer uma leitura mais minuciosa de *Badu*. Além disso, sabe-se que o Tabayá não tinha como desejo que seu romance fosse estudado de maneira muito detalhada. A verdade é que o romance foi tratado pela crítica como as personagens femininas que estão presentes nele: de maneira rasa e rápida, dificultando, assim, o reconhecimento e valorização que deveriam ter tido. Há muitos fatores que fazem com que esse romance seja passível de uma análise mais crítica, que explore muitos aspectos da maneira que eles merecem ser explorados – e com o tom de revolta e inconformidade em que foi escrito.

Considerações finais

O autor Arnaldo Tabayá, embora não seja muito reconhecido no Brasil, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, não deixa de ser bastante importante para a literatura brasileira e para o romance de 1930. A partir de sua história, já é possível traçar uma hipótese de sua breve presença no meio intelectual e, a partir de seu romance mais conhecido, compreender parte da sociedade carioca da época – na qual, inclusive, ele se inseria. O Arnaldo Tabayá, médico, foi capaz de enxergar equívocos e defeitos da população masculina da classe média alta e retratar isso de maneira ímpar, já no início do movimento literário que se dava em 1930, antes mesmo de romances célebres, como *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), ambos de Graciliano Ramos: “Foram raros os textos que tentaram algo mais ou menos no nível do que fez Tabayá²¹⁹”.

Ao revisitar o romance, mais uma face da população de 1930 é revelada e pode levar o leitor ao seu contexto. Serve também como comparação com os dias atuais, se é possível relacionar valores e episódios da época com acontecimentos contemporâneos. Nesse sentido, o romance, enquanto parte do movimento da literatura de 1930, não decepciona: ao retratar a relação e os sentimentos dos homens perante as mulheres, o autor não procura suavizar os fatos. Ao contar com um narrador egocêntrico, que narra sua própria história, o autor faz, assim, uma dura crítica ao papel que as mulheres tinham na literatura e na sociedade. Enquanto autor, Tabayá foi um dos primeiros homens a analisar de maneira tão acentuada a problemática envolvida nas personagens femininas.

As produções de Tabayá anteriores ao romance, tanto como poeta (como em *A mulher de cabelos azuis*, 1924) quanto como contista (contribuições publicadas em jornais e revistas), são capazes de esboçar sua evolução enquanto autor, até chegar no romance, em que ele realmente encontra sua melhor obra. Após seu lançamento, ele passa a publicar (nos periódicos) apenas contos, os quais se assemelham muito mais com *Badu* (1932) do que os anteriores. No ano seguinte, o autor faz uma contribuição para o jornal *A nação* (RJ) com o conto “A dama de negro²²⁰”, no qual retomou a questão feminina mais uma vez, de forma mais breve, mas ainda relevante. É a

²¹⁹ BUENO, 2015, p. 302.

²²⁰ TABAYÁ, 1933, p. 13.

incompreensão e a redução da mulher pela sociedade que parece tanto incomodar Tabayá, a ponto de ser incisivo e enfático em suas produções acerca desse assunto.

As relações, amorosas ou não, que o narrador mantém com todas as personagens femininas do romance revelam a perspectiva limitada do homem, além do desejo e da necessidade constante de provar sua dominação sobre cada uma delas, à sua maneira. Seria essa uma forma de não ferir sua virilidade, que é o que prova sua posição de “homem verdadeiramente homem” na sociedade – seria esta também uma “antifeminilidade”, que o colocaria numa posição de passividade e demonstraria fraqueza²²¹. A partir desse desejo e ideia de dominação, vem a ideia de que a mulher só ocupa dois lugares opostos na sociedade – de prostituição, que de qualquer forma satisfaria os desejos sexuais do homem, e o matrimonial, no qual a esposa viveria para cuidar dos filhos e da casa. Em ambos os casos, forçadamente a mulher é colocada num cenário de passividade, em que sua existência só serviria para suprir as necessidades carnis e ideológicas de acordo com o desejo do homem.

A imagem do “fracassado”, tão comum nos romances da década de 1930, pode ser identificada na incapacidade do narrador de compreender as mulheres e se limitar apenas ao que quer ver, da maneira mais confortável e superficial. Ao falhar em entender e aceitar as personagens femininas – que são maioria no romance e em seu convívio –, o homem está fadado a ficar sozinho, mesmo que não se dê conta disso.

Sendo isso retratado em *Badu*, é importante relembrar que a década de 1930 foi um momento muito importante para a população feminina do Brasil. A reivindicação dos direitos de voto das mulheres indicou a inquietação que se dava: elas não estavam mais satisfeitas com o fato de que os homens estariam tomando a decisão democrática por elas.

Badu é a personagem que representa o romance de 1930: o desejo de independência e a não aceitação aos padrões que lhe é imposto, mesmo que isso lhe custe a própria vida. No fim, Arnaldo Tabayá conseguiu dizer muito com ela, mesmo submetendo-a a um relacionamento no qual não tivesse voz. Conforme o autor revela em sua entrevista ao jornal *Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme* (RJ), em abril de 1932, ela é o Nordeste do Brasil, a inocência, a preguiça, é o resultado da mistura de diversos sangues. Ela representa também, segundo o autor, a devastação trazida com a modernização e industrialização das cidades:

²²¹ BOURDIEU, 2012, p. 78.

Mas não fique triste, Badu é um símbolo, ainda não morreu; mas... vai morrer quando for maior a civilização. É uma figura romântica como ainda na no Norte, onde há luar e frevo, e moringa de barros tão lindas como esta... Depois virão jarros de vidro, radio, luz elétrica e... outras mulheres...²²²

As outras personagens do romance, no entanto, são cariocas, sem misturar sangues ou outras regiões do país, cada uma com sua personalidade e representatividade: Rosinha seria como uma filha das Sinhás da fazenda, tudo nela é bondade e perdão. As duas tias, Bem e Mal, também contam com particularidades, e cada uma ama o seu Deus, à sua maneira “uma o Deus da Natureza, o dia de hoje, a outra o Deus do céu, e o dia de amanhã. Mas tudo isso vem diluído e manso. São umas dez figuras diferentes, e mesmo as que estão mais apagadas, mas longe, têm personalidade²²³”.

E, embora o autor admita seu desejo de que o romance seja lido de maneira superficial, apenas como um passatempo, não se deve virar as costas para uma literatura tão cheia de significados e importante para sua época.

²²² TABAYÁ, 1932, n. 312, p. 1.

²²³ Idem, 1932, n. 312, p. 1.

Referências

- A GAZETA. São Paulo, 19 abr. 1932, n. 7862, p. 7.
- A NOITE. Rio de Janeiro, 20 fev. 1924, n. 4395, p-.
- _____ . Rio de Janeiro, 5 mai. 1932, n. 7342, p. 6.
- A NOITE – Ilustrada. Rio de Janeiro, 4 de julho de 1934, n. 228, p. 26.
- BASSANEZI, C. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, M; BASSANEZI, C. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.
- BEIRA-MAR: Copacabana, Ipanema, Leme. Rio de Janeiro, 23 abr. de 1932, n. 315, p. 2.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2015.
- _____ . Um segredo bem guardado. In: TABAYÁ, A. **Badu**. São Paulo: Edusp, 2019, p. 9-20.
- CANDIDO, A. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo: abr. 1984, v. 2, 4, p. 27-36.
- _____ . **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CELSO, A. **Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme**, Rio de Janeiro, 7 mai. 1932, n. 317, p. 4.
- CELSO, M. E. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 1º jul. 1932, n. 740, p. 8.
- COSTA, A. Dois escritores de emoção. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 9 fev. 1933, n. 958, p. 2.
- CRULS, G. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, mai. 1932, n. 8, p. 20.
- DE BARROS, J. **Diário carioca**, Rio de Janeiro, 2ª seção, 2 jul. 1933, n. 1505, p. 1.
- DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 24 abr. 1932, n. 1142, p. 7.
- _____ . Rio de Janeiro, 1º jul. 1934, n. 1818, p. 1.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 5 abr. 1932, n. 653, p. 8.
- _____ . Rio de Janeiro, 21 abr. 1932, n. 669, p. 8.
- _____ . Rio de Janeiro, 27 out. 1932, n. 852, p. 8.

- DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Pernambuco, 2. ed., 16 ago. 1936, n. 193, p. 1.
- DOS SANTOS, C. **Romance (a)político e crítica literária nos anos 30 e 40.** Letras, n. 49, Curitiba: Editora da UFPR. p. 107-124. 1998.
- DUQUE-ESTRADA, O. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 15 abr. 1925, n. 90, p. 8.
- FONSECA, C. Ser mulher, mãe e pobre. In: DEL PRIORE, M; BASSANEZI, C. **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2004.
- GRIECO, A. **Diário de Pernambuco.** Pernambuco, 29 de dezembro de 1935, n. 304, p. 2.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 24 jun. 1937, n. 146, p. 11.
- JORNAL DO COMÉRCIO. Rio de Janeiro, 19 jun. 1932, n. 145, p. 7.
- LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o modernismo.** São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.
- _____ . **A dimensão da noite.** São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2004.
- LENTZ, H. **Fon-fon:** Seminário alegre, político, crítico e esfuziante, Rio de Janeiro, 11 jun. 1932, n. 24, p. 12.
- LOPES, O. **O imparcial.** Rio de Janeiro, 18 jul. 1925, n. 4590, p. 4.
- MARÇAL, H. **Diário de notícias.** Rio de Janeiro, 30 de abril de 1933, n. 1038, p. 18.
- MURAT, T. **Boletim de Ariel,** Rio de Janeiro, ago. 1932, n. 11, p. 7.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, 27 mar. 1932, n. 4108, p. 14.
- _____ . Rio de Janeiro, 12 abr. 1932, n. 4121, p. 13.
- _____ . Rio de Janeiro, 26 out. 1932, p. 9.
- _____ . Rio de Janeiro, 23 mai. 1937, n. 5502, p. 3.
- OLIVEIRA, L. L. O romance e o pensamento político nos anos 30. **Revista de Ciências Sociais.** Fortaleza, 1981/1982, n. 12/13, p. 147-163.
- PARA TODOS, Rio de Janeiro, 1932, n. 697, p. 52.
- PEIXOTO, A. Prefácio. In: TABAYÁ, A. **Badu.** Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1932.
- PELLEGRINI, T. **Realismo e realidade na literatura:** um modo de ver o Brasil. São Paulo: Alameda, 2018.

- RAGO, M. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, M; BASSANEZI, C. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.
- RAMOS, G. Norte e Sul. In: _____. **Linhas tortas**. São Paulo: Martins, 1972. p. 163-165.
- REBELLO, M. Depoimento. **Vamos ler!**, Rio de Janeiro, 17 jun. 1937. n. 46, p. 23.
- _____. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 14 nov. 1937, n. 3617, p. 1.
- REVISTA BRASILEIRA, out./nov./dez. 1974, n. 1.
- REZENDE, S. G. **Vida Capixaba**. Espírito Santo, 30 abr. 1925, n. 44, p. 23.
- SANDANELLO, F. B. **O escorpião e o jaguar: o memorialismo prospectivo d'O Ateneu, de Raul Pompeia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.
- TABAYÁ, A. A dama de negro. **A Nação – Suplemento**. Rio de Janeiro, 2 abr. 1933, n. 67, p. 13.
- _____. A experiência da cerveja. **Correio do Paraná: órgão do Partido Liberal Paranaense**. Curitiba, 11 ago. 1932, n. 72, p. 3.
- _____. A exposição Candido Portinari. **Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme**. Rio de Janeiro, 27 ago. 1932, n. 333, p. 2.
- _____. A menina que vai morrer. **Vida**. Rio de Janeiro, jul. 1934, n. 4, p. 11.
- _____. **A mulher dos cabelos azuis**. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1924.
- _____. **Badú**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1932.
- _____. Com o autor de Badú: Arnaldo Tabayá fala ao Beira-mar. **Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme**. Rio de Janeiro, 2 abr. 1932. n. 312, p. 1.
- _____. Como sinto, **Vida Capixaba**. Espírito Santo, 30 out. 1927, n. 102, p. 30.
- _____. Esquina. **Nação Brasileira**. Rio de Janeiro, dez. 1933, n. 124, p. 30.
- _____. Fronteiras. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 18 jan. 1936, n. 11, p. 4.

- _____ . O fim do mundo. **A Nação – Suplemento**. Rio de Janeiro, 22 jan. 1933, n. 8, p. 13.
- _____ . O polichinelo. **Vida Capixaba**. Espírito Santo, 23 mai. 1927, n. 92.
- _____ . O rapazinho do arranha-céu. **Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme**. Rio de Janeiro, 27 out. 1934, n. 434, p. 31.
- _____ . Os contos de Marques Rebello. **Boletim de Ariel**. Rio de Janeiro, set. 1933, n. 12, p. 327.
- _____ . Rimario – Aloysio de Castro. **Vida Capixaba**. Espírito Santo, 15 jul. 1927, n. 95, p. 27.
- _____ . Rio de Janeiro – Ciudad de hechiceria, Gaston Figueira. **Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme**. Rio de Janeiro, 26 nov. 1932, n. 346, p. 2.
- _____ . Um romance proletário. **Boletim de Ariel**. Rio de Janeiro, out. 1933 – set. 1934, n-, p. 20.
- _____ . Uma noite horrível. **Vida Capixaba**. Espírito Santo, 30 ago. 1927, n. 98, p. 30.
- _____ . **Vida Capixaba**. Espírito Santo, 31 mai. 1932, n. 317, p.-.
- _____ . **Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme**. Rio de Janeiro, 9 jul. 1932, n. 326, p. 2.
- VAMOS LER!. 10 dez. 1936, n. 19, p. 23
- _____ . Rio de Janeiro, 17 de junho de 1937, n. 46, p. 23.
- _____ . Rio de Janeiro, 26 fev. 1942, n. 291, p. 17.
- VIDA DOMÉSTICA. Jul. 1934, n. 195, p.-.

Sites:

- BUENO, L. **Romance de 30**: variedade a ser descoberta. Especial | Romance de 1930. Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, ago. 2014. Disponível em:
<<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=708>>. Acesso em: dez. 2019.
- DIÁRIO carioca. In: CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: **Fundação Getúlio Vargas**.

- Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/DI%C3%81RIO%20CARIOCA.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2019.
- DIÁRIO de notícias. In: CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: **Fundação Getúlio Vargas**. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 21 jan. 2019.
 - FON fon. In: CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: **Fundação Getúlio Vargas**. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/FON%20FON.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2019.
 - GONÇALVES, A. **O pobre na literatura brasileira**: o romance de 30. Revista Bula, 19 set. 2009. Disponível em: <<https://acervo.revistabula.com/posts/livros/-o-pobre-na-literatura-brasileira-o-romance-de-30>>. Acesso em: dez. 2019.
 - JORGE AMADO. **Estreia como profissional da palavra**. Disponível em: <<http://www.jorgeamado.com.br/vida.php3>>. Acesso em: dez. 2019.
 - OXALÁ, P. **Figa, seu uso no dia a dia**. Extra, 30 ago. 2013. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/religiao-e-fe/pai-paulo-de-oxala/figa-seu-uso-no-dia-dia-9753291.html>>. Acesso em: 13 ago. 2020.