

# De *Pureza* (1937) a *Pureza* (1940) – José Lins do Rego e o cinema de Chianca de Garcia

[From “*Pureza*” (1937) to “*Pureza*” (1940) – José Lins do Rego and the cinema of Chianca de Garcia]

César Braga-Pinto<sup>1</sup>

**RESUMO** · O artigo contrasta o pouquíssimo estudado romance *Pureza*, de José Lins do Rego, publicado em 1937, com sua praticamente desconhecida adaptação para o cinema, três anos mais tarde, pela Cinédia, sob direção do português Chianca de Garcia. Busca-se assim iluminar alguns aspectos centrais da política cultural do Estado Novo, em particular o momento de transição entre o regionalismo na literatura e o novo ideal nacionalista da era Vargas. · **PALAVRAS-CHAVE** · José Lins do Rego; Chianca de Garcia; Estado Novo; nacio-

nalismo. · **ABSTRACT** · The article contrasts the little studied novel *Pureza*, by José Lins do Rego, published in 1937, with its practically unknown film adaptation three years later by Cinedia, under the direction of the Portuguese Chianca de Garcia. It aims to illuminate some central aspects of the cultural politics of the Estado Novo, in particular the transition from literary regionalism to new ideals of nationalism proposed in the Vargas era. · **KEYWORDS** · José Lins do Rego; Chianca de Garcia; Estado Novo; nacionalismo.

Recebido em 5 de novembro de 2017

Aprovado em 7 de agosto de 2018

BRAGA-PINTO, César. De *Pureza* (1937) a *Pureza* (1940) – José Lins do Rego e o cinema de Chianca de Garcia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 249-269, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p249-269>

1 Universidade Northwestern (Evanston, Illinois, EUA).

Se durante a maior parte do século XX o nome de José Lins do Rego aparece na dianteira do “regionalismo tradicionalista do Nordeste” e do chamado “romance de 30”, o mesmo já não se pode dizer em relação às décadas mais recentes, sobretudo depois de Luís Bueno, em seu monumental *Uma história do romance de 30*, tê-lo de certo modo deslocado para as margens do cânone literário da década de 1930. É bem verdade que o crítico não deixa de considerar *Menino de engenho* “um passo importante da moderna ficção Brasileira” (BUENO, 2006, p. 152) sobretudo por ter substituído “a observação pelo depoimento” e por ter diminuído a distância entre narrador de elite e personagens pobres, “misturando-se a elas, de uma forma ou de outra, e renovando sua língua” (BUENO, 2006, p. 156); ainda assim, o livro de Bueno dedica-lhe relativamente poucas páginas. E se é fato que hoje, com exceção de *Fogo morto*, a obra de José Lins é pouco estudada e estimada pela crítica (comparada com a de Graciliano Ramos, por exemplo), seu romance *Pureza* (1937), por sua vez, é um de seus livros menos lidos, apesar de ter sido relativamente bem recebido na época em que foi lançado. Seja como for, não se pode ignorar o fato de que a despeito do desprezo da crítica, toda a obra de José Lins continua a ser reeditada, vendida, e amplamente apreciada: *Menino de engenho*, por exemplo, já ultrapassa a 100ª edição, e mesmo o pouco mencionado *Pureza* se encontra pelo menos na 13ª edição pela Livraria José Olympio. Curiosamente, este livro, considerado menor, ou pouco representativo de sua obra (e talvez por isso mesmo) foi o primeiro a ser traduzido para o inglês, em 1947 (REGO, 1947)<sup>2</sup>, e também o primeiro a ser adaptado para o cinema, tendo sido lançado pelos estúdios da Cinédia já em 1940. Levaria 25 anos até que o Cinema Novo resgatasse o *Menino de engenho* para as telas, em adaptação de Walter Lima Júnior.

Não é minha intenção propriamente defender a revalorização da obra de José Lins como um todo, muito menos da muito esquecida adaptação para o cinema feita pelo português Chianca de Garcia, já na época um estrondoso fracasso de público e de crítica, cujos originais, depositados na Cinemateca Brasileira, muitos ainda acreditam estarem perdidos (ver, por exemplo, HOLLANDA, 2012, p. 211). Mas proponho, sim,

---

2 Anteriormente, os únicos romances de José Lins traduzidos para língua estrangeira foram *Moleque Ricardo* (para o russo), em 1937, e *Menino de engenho*, *Banguê* e *Fogo morto* (para o espanhol), todos os três simultaneamente em 1946.

chamar a atenção, primeiramente, para o significado do romance de 1937 – que ainda guarda, além do elemento psicológico e memorialista, algo do regionalismo tradicionalista, e também alguma preocupação em representar os problemas sociais do meio rural nordestino – enquanto obra de transição, não só em relação à produção de José Lins, mas também na redefinição de cultura nacional que então se promovia no final da década de 1930. Além disso, sua quase imediata adaptação para o cinema, da qual o próprio José Lins participou, revela uma nova direção na produção do período, de cunho mais homogeneizante do que particularista, produção que anuncia um movimento de exacerbada exaltação nacionalista, típica do projeto cultural do Estado Novo. Nesse sentido, a discrepância entre filme e romance se deve menos à especificidade da linguagem cinematográfica em relação à literatura do que à transformação político-ideológica pela qual passa o Brasil no final da década de 1930, da qual José Lins foi um dos notórios protagonistas.

## **REGIONALISMO E NACIONALISMO**

O crítico que mais se preocupou com o lugar do regionalismo na literatura brasileira, ou pelo menos que melhor articulou seu desenvolvimento foi, sem dúvida, Antonio Candido. Já em *Formação da literatura brasileira*, quando Candido procura fazer um panorama do “nacionalismo literário” no Brasil, o regionalismo aparece estreitamente associado ao nascimento do romance no país. Segundo o crítico, mesmo no romantismo o romance brasileiro nascia como uma experiência realista, tentativa de retratar o real e o local de forma quase documental: “Nacionalismo, na literatura, brasileira, consistiu basicamente [...] em escrever sobre coisas locais; no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil” (CANDIDO, 1969, p. 112). Logo, completa: “Quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos” (CANDIDO, 1969, p. 113). Assim, para Candido a principal herança do romance brasileiro teria sido o que ele chama de “regiões tornadas literárias”. Por outro lado, o crítico mostra como um dos aspectos desse processo de diversificação regional através da literatura é a construção de um certo olhar exótico: “exotismo do Ceará para o homem do sul; exotismo da própria Itaboraí para os leitores cariocas de Macedo” (CANDIDO, 1969, p. 114). Assim, o realismo na literatura brasileira parece sempre ter estado submetido ao projeto nacionalista: “o desenvolvimento do romance brasileiro, de Macedo a Jorge Amado, mostra quanto a nossa literatura tem sido consciente da sua aplicação social e responsabilidade na construção de uma cultura” (CANDIDO, 1969, p. 115).

Alfredo Bosi por sua vez admite a existência de dois tipos de regionalismo: “um ‘sério’, que implica pesquisa e íntimo sentimento da terra e do homem”; e um regionalismo “de fachada”, “pitoresco e elegante” (BOSI, 1969, p. 55 – grifos meus). Bosi se refere sobretudo àquele regionalismo em que, a partir de Távora, o escritor regionalista escreve sobre – e em nome dela – a própria região. Assim, Bosi definiu esse regionalismo anterior ao modernismo como “descrição precisa da paisagem” e

como retrato do homem “em função da paisagem física de uma determinada região” (BOSI, 1969, p. 56); segundo Bosi, “o projeto explícito dos regionalistas era a *fidelidade ao meio a descrever*” (BOSI, 1983, p. 232), sendo que seu melhor resultado teria sido atingido com, “para além do pitoresco, a pesquisa de uma possível poética da oralidade” (BOSI, 1983, p. 234); segundo ele, “os regionalistas típicos esquivaram-se aos problemas universais, concentrando-se na estilização de seus pequenos mundos de província, cujo passado continuava virgem para a literatura brasileira” (BOSI, 1969, p. 56). Logo, repete a divisão do regionalismo em duas categorias que se opõem em termos de valor artístico ou ideológico, assim como a definição do “melhor” regionalismo a partir de expressões como “íntimo sentimento” – que mesmo remetendo ao “instinto de nacionalidade” de Machado de Assis, no fundo explicam muito pouco. Além disso, nota-se que se para Bosi todo regionalismo é no fundo *realista*, o “bom” regionalismo deve associar-se aos problemas chamados “universais” e expressar-se através de uma linguagem “natural”, próxima ao oral e, com frequência, identificada à linguagem popular<sup>3</sup>.

Afrânio Coutinho (1986) é outro crítico que procura distinguir duas qualidades de regionalismo: para ele, há um regionalismo que se confunde com “provincianismo de mau sentido, que é deformante tanto quanto o cosmopolitismo é uma contrafação do universalismo”; segundo ele, há um regionalismo que é essencialmente “sinônimo de localismo literário” em que se enfatiza a cor local e o pitoresco. Finalmente, Coutinho propõe, a partir de George Stewart, uma definição que tem sido por vezes reproduzida ou parafraseada como explicação para o conceito de regionalismo na literatura, em que “região” parece se opor a ambiente urbano:

Num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região ou parece germinar intimamente desse fundo. Neste sentido, um romance pode ser localizado numa cidade e tratar de problema universal, de sorte que a localização é incidental. Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Esse último é o sentido do regionalismo autêntico. (COUTINHO, 1986, p. 235).

José Maurício Gomes de Almeida (entre outros críticos), em seu *A tradição regionalista no romance brasileiro*, aceita e repete a definição proposta por Coutinho, reformulando-a de uma maneira que lembra também a definição proposta por Bosi: “A única exigência de validade geral para que uma obra possa ser considerada a justo título regionalista é a da existência de uma *relação íntima e substantiva* entre sua realidade ficcional e a realidade física, humana e cultural da região focalizada” (ALMEIDA, 1999, p. 314). Ou seja, os teóricos do regionalismo com frequência se veem

---

3 André Tessaro Pelinser (2010, p. 110) aponta para a falta de rigor no uso que Bosi faz de termos como “regionalismo típico” e “problemas universais”.

obrigados a lançar mão de explicações não só abstratas como metafísicas para definir a literatura regionalista, sobretudo quando procuram especificar as qualidades daquela que é considerada mais autêntica; ao falar de “íntimo sentimento com a terra” ou de literatura que “retira sua substância” real da região que descreve, ou ainda daquela que estabelece “relação íntima e substantiva” entre realidade e ficção, esses críticos muitas vezes parecem assumir uma essência (uma substância, uma alma mesmo) que definiria o regional para além dos limites da representação. Não raro, tal essência, além de exterior aos centros urbanos do sul do país, parece estar escondida na terra, na tradição, na oralidade e, finalmente, no “povo”, sendo que o escritor é capaz de tirar tal essência do mundo e revelá-la ao homem culto por meio da escrita. Mais tarde, inclusive o próprio Antonio Candido lançaria mão de uma noção de “estrutura” que iria tomar o lugar do realismo, reintroduzindo uma nova espécie de *mimesis*, mas deixando o problema tão obscuro quanto antes: “Graciliano soube transpor o ritmo mesológico para a própria estrutura da narrativa” (CANDIDO, 1956, p. 56). Aqui a estrutura da narrativa aparece como transposição, quase mesmo um espelhamento de um suposto “ritmo mesológico”, ou seja, de uma qualidade inefável.

Assim, a questão do realismo e da observação, resolvida provisoriamente com a noção um tanto romântica de “sentimento íntimo”, continua insuficiente para o entendimento da melhor linhagem regionalista do romance brasileiro. Por outro lado, aqueles mesmos críticos que tentaram definir o regionalismo em termos representacionais, não deixaram de tentar defini-lo também em seu sentido histórico e ideológico, ou em relação a noções de universalismo e cosmopolitismo. Gomes de Almeida, por exemplo, mostra como desde o romantismo o regionalismo surge como valorização das características específicas de cada região em oposição ao “perigo de descaracterização ou mesmo de desaparecimento das formas locais de cultura pelo impacto de novas realidades que se vão a cada dia tornando dominantes” (ALMEIDA, 1999, p. 315). Segundo ele,

Regionalismo coloca-se no polo oposto a cosmopolitismo – que encerra uma conotação de desenraizamento cultural –, nunca a universalismo. Uma obra torna-se universal pelo seu significado e o fato de mostrar-se presa, em sua matéria narrativa, a um contexto cultural específico, que se propõe a retratar e onde vai haurir a sua substância, não a impede de adquirir sentido universal. (ALMEIDA, 1999, p. 311).

Assim, o “bom regionalismo”, ao contrário do provincianismo, define-se, primeiramente, como uma reação ao cosmopolitismo (sendo este definido, às vezes, como um mau universalismo, uma forma de estrangeirismo); além disso, o “bom regionalismo” é sempre caracterizado como universal ou universalista. Em todo caso, reconhece-se que o regionalismo se distingue da literatura de viagens e da ficção de caráter predominantemente exótico ou etnográfico pelo seu caráter nacionalista – seja quando o autor romântico descreve uma região do país que não é a sua, com o objetivo de afirmar a diversidade e a originalidade da nação brasileira como um todo, seja quando outros, sobretudo realistas e naturalistas, expressam a intenção de reivindicar a importância da história ou dos costumes de “sua própria” região.

Em artigo de 1950, Antonio Candido propõe a sua hoje conhecida hipótese da

evolução de todo o pensamento brasileiro segundo a dialética entre localismo e cosmopolitismo, de modo que, conforme esse âmbito de oscilação entre os dois polos se reduz, mais a obra se aproxima do que ele chama de um “padrão universal” (CANDIDO, 1965, p. 131). Assim, para Candido, o regionalismo, que durante o romantismo teria tido o mérito de afirmar e redefinir a consciência local, torna-se “gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e de fácil condescendência em relação ao país” que, “a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus nossas realidades mais típicas” (CANDIDO, 1965, p. 136).

Candido introduz aqui um argumento de certo modo surpreendente: o sentimento do pitoresco seria menos resultado da intenção localista propriamente dita do que de uma ambição dita cosmopolita. Ou melhor, o “mau regionalismo” desse período anterior ao modernismo seria reflexo de uma distância mal percorrida entre o desejo de cosmopolitismo e o de localismo, distância que se traduz em termos de estrangeirismo condescendente ou localismo provinciano. Bosi, por sua vez, em “O regionalismo como programa”, situa o regionalismo do início do século XX como “o lado brasileiro da oscilação pendular nacional-cosmopolita, que marca as culturas de extração colonial” (BOSI, 1983, p. 232-234). Ou seja, imagina-se que a literatura brasileira em sua melhor manifestação, se não encontra a síntese entre o cosmopolita e o local, pelo menos deve tornar explícita a tensão que, no fundo, expressa a própria condição periférica do país. Enfim, parafraseando Antonio Candido, pode-se dizer que o “sentimento íntimo” necessário ao “bom regionalismo” (isto é, não pitoresco) se traduz em um meio de o homem letrado encarar com olhos brasileiros “nossas” realidades mais típicas. Se por um lado o que define o regionalismo em geral é o assunto local, seu valor se estabelece pela construção de uma perspectiva especificamente nacional que não seja nem subalterna ao olhar europeu, nem condescendente à realidade local. O pensamento de Candido por vezes parece estar submetido à perspectiva do nacional, sem diferenciações de classe, raça, gênero, sexualidade, ou mesmo sem levar em conta hierarquias regionais na definição de nação.

Em análise inspirada pela obra de Michel Foucault e Edward Said, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. analisa como foi que se inventou a “Região Nordeste” enquanto “um objeto de saber e um espaço de saber” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 22). Albuquerque procura rastrear o modo pelo qual o próprio nordeste foi constituído discursivamente e como é que surge ao mesmo tempo um novo objeto e uma nova maneira de se ver que viria a ser chamada de regionalista. O Nordeste (e, no fundo, qualquer “região”), nesse caso, não deve ser entendido como uma realidade geográfica e cultural que se oferece ao conhecimento, mas sim em sua oposição a tudo aquilo que se entende como a realidade de São Paulo ou Rio de Janeiro, e dentro de uma batalha pela hegemonia na representação da nação. Tal regionalismo nordestino se consolida durante os anos 1920 enquanto reação às “mudanças que estavam destruindo as espacialidades regionais” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 47), e certos elementos são particularmente enfatizados no estabelecimento dessa narrativa: em particular a seca, o cangaço, o banditismo, o messianismo, o coronelismo etc. Já com Euclides da Cunha surgira a ideia do sertão nordestino a partir do ponto de vista urbano e sobretudo paulista, enquanto “o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das

influências estrangeiras” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 54). Além disso, o historiador mostra como o discurso da seca (sobretudo a partir da seca de 1877) contribuiu em grande parte para unificar a constituição de discursos geográficos, climáticos, econômicos e culturais sobre o Nordeste: “Este discurso das secas vai traçando assim uma zona de solidariedade entre todos aqueles que se colocam como porta-vozes deste espaço sofredor” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 59).

Albuquerque (como outros estudiosos antes dele) define o regionalismo nordestino que surge na década de 1920 como eminentemente nostálgico e mostra como o Nordeste que foi inventado nas primeiras décadas do século XX e em substituição à antiga divisão Norte/Sul, fundava-se na saudade e na tradição (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 65) – mesmo que os termos norte e sul continuem a ser usados metonimicamente, o primeiro para significar nordeste, ou simplesmente Pernambuco, e o segundo para se referir a São Paulo. Por um lado, o regionalismo nordestino aparece como uma reação dos intelectuais (em sua maioria reunidos em Recife) à ameaça modernizadora do Sul, reação que quase sempre se manifesta como idealização do passado senhorial e, ao mesmo tempo, da tradição popular e folclórica. Assim, a oposição entre “modernistas” e “regionalistas” em Pernambuco reflete rivalidades econômicas, políticas e inclusive disputas entre facções oligárquicas. O conceito de regionalismo nordestino se delinea dentro de tal contexto de disputas e rivalidades. Assim, os interesses comuns, políticos e econômicos, das “elites regionais” se configuram enquanto tradições e culturas (e até mesmo origens históricas e raciais) *compartilhadas*, de modo que uma série de “práticas regionalizantes” sedimentam a ideia de uma regionalidade nordestina (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 305). Por outro lado, como se viu, o Nordeste aparece também no discurso do Sul, sempre em contraste com o urbano, o cosmopolita, o moderno e o transgressor representado pelas grandes capitais. Além disso, nos dois polos o Nordeste vai se definindo também como *problema* (veja-se o ensaio de José Américo de Almeida (1980), *A Paraíba e seus problemas*, que teve sua primeira edição em 1923) e, com Gilberto Freyre, ele se torna uma questão e um objeto de estudo para a sociologia e, com o romance de 1930, para o realismo social.

De fato, a questão em torno do regionalismo, nacionalismo e cosmopolitismo se consolida como programa na década de 1920, dando origem a intensos e prolongados debates. Enquanto em São Paulo o movimento modernista se configura a partir de um projeto que se declara ao mesmo tempo nacionalista e cosmopolita, no ambiente intelectual de Recife e, sobretudo, com os primeiros escritos de Gilberto Freyre, o regionalismo se manifesta como um programa tradicionalista, a princípio mais sociológico do que propriamente literário. Um dos marcos desse novo momento regionalista é a publicação a partir de 1923 da *Revista do Norte* – que passa a incluir, em 1925, o subtítulo “Aspectos da vida regional”. Neroaldo Pontes de Azevedo classifica a proposta da revista como uma forma de “localismo, mais do que propriamente regionalismo” (AZEVEDO, 1996, p. 113). É nessa revista que Gilberto Freyre publica, em 10 de agosto de 1924, um ensaio-manifesto intitulado “Do bom e do mau regionalismo”, em que se opõe ao que ele chama de “a tirania mística do exótico, em prejuízo ou com sacrifício, às vezes, de tão boas tradições locais” (apud AZEVEDO, 1996, p. 221). Segundo ele, o bom regionalismo (ou “patriotismo local”, como ele mesmo chama), define-se pelo desejo de se defender as tradições locais

contra “o furor imitativo” dos falsos cosmopolitas. Os dois regionalismos seriam reflexos da divisão política e econômica que se manifestava então no país; ou seja, o separatismo e a “imposição dos interesses locais [do sul do país] sobre os gerais”. Freyre termina seu artigo em tom profundamente nostálgico: “é possível que também o Recife volte ao espírito e às sugestões do seu passado” (apud AZEVEDO, 1996, p. 222).

Assim, Freyre nem sempre opõe regionalismo a cosmopolitismo, mas sim a um “mau” cosmopolitismo paulista, sinônimo de imitação da cultura europeia. Para ele, o regionalismo se manifesta em sua forma mais perfeita não no sertão, nem mesmo no engenho, mas na (sua) *cidade* do Recife, onde se consolida e se traduz a síntese entre a vitalidade do local e a abertura cosmopolita. Assim, para Freyre, Recife (ao contrário de São Paulo) é ao mesmo tempo a mais moderna (sem ser modernista) e a mais brasileira (sem ser provinciana) “região” do Brasil. Com o regionalismo de Freyre, o conceito de região deixa de ser diretamente identificado à cultura rural ou da província, mas se torna expressão de uma suposta força aglutinadora dos centros urbanos do Nordeste, em particular Recife – no fundo, ele mesmo, Freyre, encarnaria melhor do que ninguém essa força – ou seja, ponto ideal de intersecção e tradução entre o provinciano e o estrangeiro, entre o tradicional e o moderno, entre o rural e o urbano.

O romance regionalista da década de 1930 não abandona o aspecto realista e etnográfico, mas se constrói a partir de tipos e de algumas daquelas mencionadas temáticas canonizadas pelo regionalismo das décadas anteriores que se tornaram definidoras da realidade do Nordeste: a fome, a seca, o banditismo, o cangaço. Pode-se dizer que aqui é onde se destaca o papel do escritor como testemunha, o texto como documento e a literatura como testemunho ou denúncia. Gilberto Mendonça Telles, em “A crítica e o romance de 30”, lembra o crítico Sérgio Milliet, para quem o romance do Nordeste ofereceu “a prova palpável de que somos com efeito um vasto hospital, e um hospital sem médicos, nem enfermeiros”; segundo Milliet, o romance do Nordeste revelou “exploração impiedosa do homem pelo homem e a importância do homem dentro da natureza hostil” (apud TELES, 1983, p. 61). Porém, ao mesmo tempo que se constitui como retrato mais ou menos realista ou etnográfico de grupos subalternos, o romance de 1930 se torna também, cada vez mais explicitamente, uma espécie de autobiografia da elite. Em *Ficção e confissão*, Antonio Candido discute a importância da memória na obra de Graciliano Ramos e conclui que tanto os textos escritos em terceira como os escritos em primeira pessoa revelam a voz de alguém que testemunha: “no âmago da sua arte há um desejo intenso de testemunhar sobre o homem, e que tanto os personagens criados quanto, em seguida, ele próprio, são projeções desse impulso fundamental, que constitui a unidade profunda de seus livros” (CANDIDO, 1956, p. 98). Já em José Lins, Candido aponta uma trajetória oposta à que identifica em Graciliano Ramos. Segundo ele:

Enquanto certos escritores se tornam grandes engolfando na subjetividade, José Lins do Rego se realizou integralmente à medida que delas se libertou, destacando uma visão objetiva do mundo dentre as penumbras do tateio autobiográfico. Por isso, seria o caso de arriscar o paradoxo e dizer que apenas aparentemente a memória constitui o elemento fundamental na sua arte, pois ele cresceu à medida que foi se libertando dela (CANDIDO, 1959, p. 34).



No prefácio de sua primeira coletânea de ensaios (1942), José Lins comenta o período de nove anos que viveu em Maceió (1925-1934) e aproveita para recordar o teor de alguns dos artigos que escreveu para o *Jornal de Alagoas*: “Debati o modernismo. Fui muitas vezes injusto com os autores do movimento. Acertei em muitos lances” (REGO, 1942, p. xiii). Mas é no prefácio a *Região e tradição*, de Gilberto Freyre, publicado um ano antes, que José Lins contrapõe diretamente o movimento modernista ao projeto regionalista de Freyre:

Gilberto criticava a campanha como se fosse de uma outra geração. O rumor da Semana de Arte Moderna lhe parecia muito de movimento de comédia, sem importância real. O Brasil não precisava do dinamismo de Graça Aranha, e nem da gritaria dos rapazes do Sul; o Brasil precisava era de se olhar, de se apalpar, de ir às suas fontes de vida, às profundidades de sua consciência. (REGO, 1968, p. 24).

Com a mesma intenção de relativizar a importância do movimento modernista deflagrado em 1922, José Lins escreve a partir de 29 agosto de 1953, no jornal *O Globo*, uma série de textos quase que exclusivamente dedicados a demonstrar a primazia do Nordeste na cultura brasileira, publicada em livro no ano de sua morte. José Lins volta a tratar da obra de seu amigo e mestre Gilberto Freyre, com quem teria concebido um movimento “paralelo ao desencadeado em São Paulo e Rio”; segundo ele, Freyre, com seu tradicionalismo, pretendia “transformar o chão do Nordeste: de Pernambuco num pedaço do mundo” (REGO, 1957, p. 23). O livro termina com um longo capítulo em que o autor narra a história do cangaço, confundindo assim a literatura com a realidade, ou fazendo da realidade tradicional nordestina (que ele procura resgatar) a mais autêntica matéria para a literatura brasileira. Mas a postura patriótico-regionalista em última análise serve também para legitimar o intelectual de uma elite como representante de todo o povo “nordestino”, inclusive e principalmente as classes subalternas.

Ao identificar realismo a regionalismo, inventavam-se realidades e paisagens que em obras de ficção apresentavam-se como se fossem de fato acessíveis em toda a sua transparência ao escritor regional, e comprováveis pela autoridade daquele que se apresenta como testemunha local. Tal intenção não desaparece nem mesmo quando o objetivo declarado dessa literatura era menos de espelhamento do que de denúncia social. Por isso, a ideia de que cabe a um o grupo articular os problema de todas as regiões – geográficas, econômicas, culturais ou ideológicas – continuaria encontrando certo respaldo. Ou seja, se o regionalismo etnográfico sobrevive na literatura brasileira, este é um fenômeno que não pode ser dissociado da europeização do mundo. Como nota Lígia Chiappini Moraes Leite, uma das chaves para se compreender a persistência do “regionalismo” pode estar na seguinte questão: “Até que ponto a manutenção das nossas desigualdades regionais, como reflexo das desigualdades econômicas e sociais internacionais, dá margem a uma produção literária enformada por essa luta?” (LEITE, 1994, p. 700). Mas, se de fato as desigualdades sociais e mesmo a divisão de trabalho são nacional e internacionalmente definidas em termos geográficos, o regional no Brasil e no mundo globalizado já não pode ser entendido em termos estritamente geográficos, mas sim em termos étnicos.

Vale lembrar um dado fundamental já indicado por Antonio Candido em relação à vida literária no Brasil durante todo o período discutido aqui sob o ponto de vista do regionalismo: “Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%” (CANDIDO, 1965, p. 164). Assim, a responsabilidade (nem sempre desprovida do sentimento de culpa) de representar o país ou a região na maioria das vezes acabava ficando nas mãos de uma pequena elite letrada, com seus próprios interesses econômicos, políticos e ideológicos. Por isso, Candido por sua vez vê o regionalismo como “uma etapa necessária”: “Ele existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana” (CANDIDO, 2002, p. 87). O paradoxo latente nesse processo de representação é que a elite intelectual muitas vezes transformava a crítica à modernização e ao progresso em nostalgia por um passado aristocrático inserido numa paisagem tradicional e por uma cultura popular autêntica com a qual muitas vezes queriam se identificar. De modo que o desejo de se enfatizar a especificidade do “local” em relação ao nacional (ou mesmo ao global) acabava mascarando a heterogeneidade que é própria não só de toda região, mas também do próprio centro em relação ao qual o regional se define. Apesar dos romancistas nordestinos da década de 1930 terem reivindicado para si a posição de sujeitos do discurso regionalista, retomando de certo modo o proposta identitária de Franklin Távora (1842-1888), a distância entre o homem letrado e o objeto da representação regionalista reproduz a do regionalismo das décadas passadas. A principal novidade introduzida pelo regionalismo tradicionalista do Nordeste, sobretudo na versão desenvolvida por José Lins do Rego, é seu aspecto psicológico e autorreflexivo, que muitas vezes expressa a culpa do protagonista (ou do autor) em relação ao seu próprio privilégio de classe.

### **PUREZA, O ROMANCE (1937)**

Ao ser publicado em 1937, logo depois de *Usina* (volume que encerra o chamado ciclo da cana-de-açúcar), *Pureza* foi então considerado o menos regional dos romances de José Lins do Rego (que a essas alturas já vivia no Rio de Janeiro havia três anos). Lúcia Miguel Pereira chegou a sugerir que esse seria um romance “sem o açúcar, sem as recordações da infância”, que poderia se passar em qualquer outro lugar, e “que não está escravizado à literatura regionalista” (PEREIRA, 1990, p. 321-322). Mais tarde, em seu clássico estudo sobre o autor paraibano, José Aderaldo Castello classifica-o entre os chamados “romances independentes”, sem no entanto deixar de relacioná-lo com o universo do engenho das obras anteriores (CASTELLO, 2001, p. 149). Entre os críticos mais recentes, Luís Bueno dedica-lhe menos de uma página que, no entanto, não deixa de ser esclarecedora. Segundo ele, ao contrário do que alguns críticos afirmaram (e, lembra, Graciliano já havia notado), o romance é “tão regionalista quanto *Menino de Engenho* ou *Usina*”. Por outro lado, acrescenta, a reputação alcançada pelo regionalismo tende a ocultar o lado “essencialmente introspectivo e psicológico” dessa e de outras obras de José Lins do Rego (BUENO, 2006, p. 415).

De fato, além de se passar em uma cidadezinha na divisa de Pernambuco com a Paraíba, ao lado de uma estação ferroviária da Great Western, não há como não reconhecer todo o ambiente rural, os nomes de engenhos paraibanos (como o Gameleira e o Maravalha), os nomes e sobrenomes de membros da família do próprio José Lins, assim como de alguns dos personagens dos seus romances anteriores, como os Melo e os Cavalcanti. E, apesar de relativamente menos pitoresco e menos autobiográfico, nota-se que os temas centrais do romance permanecem praticamente os mesmos dos anteriores: a nostalgia, a impotência moral e sexual, o fracasso, a hipocondria, o medo da morte, a visão romântica da natureza restauradora, o sentimento de culpa do bacharel diante da miséria alheia e do próprio privilégio de classe<sup>4</sup>:

Pouco antes, em casa, pensara no meu palacete da Madalena. Na alegria que poderia criar pelas suas salas, pelas suas roseiras, pelas suas árvores. E, andando, à toa, fui me sentindo muito só, muito incapaz de tudo. Invejava os casebres, os pobres do alto. Invejava tudo. Podia parecer uma safadeza minha confessar semelhante coisa, eu que era rico, que dispunha do que desejava. (REGO, 1987, p. 1.021).

No fundo, é como se dessa vez o autor paraibano quisesse levar suas antigas obsessões à exaustão; é como se agora, pode-se dizer, já quase sem fôlego, a voz do seu narrador, retomando a narrativa em primeira pessoa abandonada nos dois romances anteriores, soasse um tanto exaurida, como um suspiro asmático, ou como o testamento do último herdeiro de uma família de aristocratas moribundos. Ao mesmo tempo, José Lins exacerba e reelabora o que já anteriormente se manifestava de decadente e pós-romântico em toda sua obra<sup>5</sup>. Não por acaso, *Pureza* é dedicado a Manuel Bandeira, tuberculoso de vocação e autor do conhecido poema “Pneumotórax”, de 1930, cujo eco melancólico reverbera em todo o romance, e sobretudo em suas últimas linhas, como se verá adiante.

O início de *Pureza* é notavelmente parecido com o de *Menino de Engenho*, retomando também alguns dos temas centrais de *Banguê*. Cercado de mortes na família desde os oito anos de idade, o jovem Lourenço de Melo, bacharel de 24 anos, conhecido como Lola, vive em um casarão no Recife, obcecado com a morte e o medo de ter herdado uma doença que na verdade não é hereditária, mas sim contagiosa. Sem diagnosticar nada além de uma “predisposição de família”, seu médico o aconselha a ir viver no campo, onde ele buscará se reabilitar no contato direto com a natureza. Lola decide então passar uma temporada em um vilarejo chamado Pureza, tornando-se assim ele mesmo a corporificação da doença, a fonte do contágio e a origem da corrupção.

Ao se encontrar com Antônio Cavalcanti, o chefe da estação ferroviária, Lola se comove pelo drama da decadência da aristocracia nordestina. Tratando-se de um projeto literário mais idealizado (ou reprimido) do que assumidamente almejado, o interesse do escritor pela decadência do patriarca é uma constante em grande parte obra de José Lins, atravessando todo o ciclo da cana-de-açúcar, até se realizar

4 Sobre a figura do fracassado no romance de 1930, sobretudo sob o prisma de Mário de Andrade, ver: Marques, 2015.

5 Nesse sentido, os textos de juventude, anteriores à carreira de romancista. Ver: Rego, 2007.

por completo em *Fogo morto*, de 1943. Mas, para os protagonistas dessas obras, isso não passa de um vago interesse, já que eles nunca chegam a realizar seus projetos literários, e o ciclo trata, paradoxalmente, de um romance que nunca seria escrito. Aliás, ao ser perguntado, em 1936, sobre o novo livro, o próprio José Lins duvidou de sua capacidade de escrevê-lo: “Será um livro difícil porque com ele pretendo ir além de tudo o que já fiz até hoje. Um romance que pelo assunto talvez esteja acima de minhas forças” (REGO, 1936). Em todo caso, em *Pureza*, o aspecto heroico do tema da decadência apenas se anuncia. E se de fato há um esgotamento temático nesse regionalismo, com suas raízes tênues e a cor local já meio desbotada, ele por vezes revela certo desejo de se desregionalizar, e até mesmo de se universalizar para além do local e pitoresco, tendo Thomas Hardy como seu ideal, sempre inalcançável<sup>6</sup>:

A história do chefe da estação Antônio Cavalcanti dava um romance de fôlego, compacto, cheio de sopro poético, como os ingleses sabem fazer. Um Thomas Hardy faria da vida do chefe da estação de Pureza qualquer coisa de grande. A tragédia de um fim de raça, com toda a poesia da desolação. Um dia os Antônio Cavalcanti encontrariam intérprete na altura de suas dores. (REGO, 1987, p. 940).

Assim como não fora o asmático Carlos de Melo das primeiras obras, não seria este seu parente distante, Lourenço de Melo, tuberculoso por antecipação, quem escreveria o verdadeiro romance da decadência do patriarca, já que seu maior interesse é, para não dizer o próprio umbigo, o seu mundo mais imediato dos traumas sexuais e familiares; e longe da chamada “erotolepsia” de Thomas Hardy, o emasculado Lola (e o gênero do nome já o indica) de José Lins vive em um estado de passividade melancólica, oriundo não somente da angústia hipocondríaca, mas também de um trauma sexual na adolescência, que chegara inclusive a levantar suspeitas sobre sua (hetero)sexualidade. Tal feminização do bacharel, em si mesmo um tema literário recorrente no início do século, explica-se no romance como o resultado do excesso de autocrítica daquele que não se adapta à nova ordem, drama que se torna ainda mais contundente no confronto do letrado que supostamente se vulnerabiliza perante a virilidade espontânea e natural do homem do povo: “Quando ele [Chico Bembém] parava no meu alpendre, me sentia como se estivesse com uma vergonha exposta” (REGO, 1987, p. 1.022).

Lutando contra sua debilidade física e moral, o jovem Lola, meio parasita, meio vampiro, passa a se alimentar da narrativa do outro, perversamente criando situações para que eles, ou mais frequentemente, elas, contem-lhe as histórias de suas vidas. Finalmente, seu alheamento e passividade chegam a atingir níveis patológicos, a ponto de seu médico prescrever-lhe uma solução que oscila entre a linguagem da psicologia, da política e do teatro: “O Senhor é um espectador. É o seu mal. Intervenha, seja alguma coisa, mesmo um comparsa. Entre na vida” (REGO, 1987, p. 952).

Apesar de participar como figurante em uma vida que não é propriamente a sua, para Lola o contato com a natureza e com o povo (ou seja, a “vida”) tem um efeito restaurador, mas apenas temporário, convertendo-se logo em fonte de pânico de

---

6 Sobre a presença de Hardy em *Banguê*, ver: Camilo, 2004.

contágio e de corrupção. Assim, se o ator secundário ou espectador por um momento acredita ter se tornado protagonista das vidas com as quais se depara, logo sua generosidade se deixa denunciar como mero disfarce. O próprio romance chega a assumir um ar quase gótico, beirando o terror de Jekyll e Hyde, quando a posição de privilégio daquele que explora e se apropria da narrativa alheia o faz se sentir ao mesmo tempo arrogante e culpado, e a vulnerabilidade confessada não consegue esconder sua hipocrisia: “Eu estava feliz como se fosse dono do mundo. Vidas alheias dependiam de mim. Podia mudar a vida dos outros. Surpreendi-me como se houvesse cometido um crime e um olhar impiedoso me perseguisse. Aquilo era um prazer de monstro” (REGO, 1987, p. 1.036).

Assim, Lola vê-se repetidamente confrontado com o próprio privilégio de classe, revelando sob a máscara da simpatia pelo outro a marca indisfarçável (e monstruosa) de um vampiro; a antecipação de seu desmascaramento o leva repetidamente de volta à inércia e à melancolia, invertendo os signos da miséria e, finalmente, justificando a própria condição psíquica como sendo mais trágica do que o sofrimento material do outro que – conforme ele quer acreditar –, apesar de tudo, confia no futuro. O pobre bacharel considera a sua tristeza (justamente por ser injustificada) a maior do mundo, maior inclusive do que a dos “pobres das casas que tinham um chiqueiro de porco fedendo, do que o senhor de engenho Resplendor, do que Antonio Cavalcanti, do que o cego, do que Felismina, que chorava” (REGO, 1987, p. 968). Finalmente Lola reconhece pesarosamente que buscava nas histórias dos pobres e dos vizinhos nada além de consolo e a confirmação do próprio privilégio: “O meu caso era este: eu vivia dos outros. Do que meu pai me deixara, de Felismina, de Margarida (REGO, 1987, p. 1.004). A culpa de classe, diga-se, é uma das faces do próprio romance social do Nordeste. Graciliano Ramos chega a confessá-la ao amigo Portinari:

Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e a miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram [...]. Desejaremos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças?. (Carta a Candido Portinari, 13 fev. 1946)<sup>7</sup>.

Mesmo ao comparar-se a vampiros e parasitas, Lola cultiva a culpa melancólica de uma elite que, numa tradição que persistiria nas letras nacionais e na música popular, “sente inveja desta gente que vai em frente sem nem ter com que contar”. Assim, o narrador também confessa:

Invejava os casebres, os pobres do alto. Invejava tudo. Podia parecer uma safadeza minha confessar semelhante coisa, eu que era rico, que dispunha do que desejava. Muito bom um sujeito qualquer, cheio de conforto, cheio de todas as vantagens, desejar a felicidade dos pobres, que viviam como porcos. Puro disfarce, malandragem. (REGO, 1987, p. 1.021).

No final, enquanto a miséria idealizada do outro se apresenta em sua realidade subalterna, a fraqueza e a covardia do bacharel se revelam como uma “máscara”

---

7 Série Correspondência Ativa, Fundo Graciliano Ramos, Arquivo IEB/USP.

(REGO, 1987, p. 1.058) que esconde a natureza do monstro. Mas o germe do sentimento de responsabilidade social do protagonista acaba não vingando, pois é inibido por um excesso de autocrítica doentia que afasta o aristocrata da essência da “vida”, idealizadamente representada pelo povo que, ao contrário dele, não parece ter nenhuma consciência do tempo e da história. Mas, se a confessada idealização romântica e a falsa autopiedade denunciam a inautenticidade do seu ímpeto generoso, ao expor o que ele chama de “máscara de covarde”, ou aquele seu mais “puro disfarce”, o monstro se converte novamente em médico, e o horror gótico se transforma em registro memorialista. O que enfim redime o narrador cristão é a presumida sinceridade da confissão, que faz da reminiscência o verdadeiro e salutar trabalho de purificação.

Logo, o contato excessivo com a natureza começa por corromper e desorientar o protagonista desse neorealismo sempre em crise, mas, em última análise, reaparece enquanto remédio quando associado à voz autêntica e supostamente desprovida de autorreflexão do poeta popular. Quando no final do romance o protagonista abandona Pureza, acompanhado da negra fiel e servil, é a arte do poeta popular que vai dar o tom (mas não o conteúdo) do drama universal, numa revisão sentimental, nostálgica e romântica daquele fatalismo afirmativo reminiscente do tango argentino de Bandeira: “E no trem das duas abandonei Pureza, com Felismina. Ainda guardo nos ouvidos a rabeca de Ladislau, que naquele dia caprichou mais na tristeza” (REGO, 1987, p. 1.060).

Removido do mundo e removido de si mesmo, o narrador melancólico de *Pureza* (que nunca revela nada sobre sua vida presente ou sobre o tempo da enunciação), finalmente encontra a cura da doença de bacharel na cultura popular: torna-se assim testemunha exclusiva da obra do povo, que toca só para ele, e cuja fonte se preserva em algum lugar do passado. Como se tivesse, com *Pureza*, finalmente expiado a culpa do romance social, José Lins testaria a seguir, com *Pedra bonita* (1938), um novo projeto de inspiração verdadeiramente popular e removido do memorialismo dos romances anteriores. No entanto, no romance seguinte, *Riacho doce* (1939), o narrador culpado e melancólico permanece ausente, mas o contato do homem do povo e da terra com, no caso, a mulher europeia, vai trazer o desgaste da força vital do mestiço, sem verdadeiramente reabilitar a saúde da raça europeia. A atração da mulher estrangeira pelo outro – seja pela professora judia, seja pela boneca espanhola, ou pelo brasileiro afrodescendente –, o desejo pelo outro, cuja diferença racial representa as forças telúricas e a espontaneidade da cultura popular dos trópicos, carrega um nova ameaça de destruição e desagregação, frustrando toda promessa de saúde, salvação ou liberdade. Parece frustrar-se a prefigurada possibilidade de uma fraternidade nacional multiétnica nesse enredo em que o contato entre as raças continua a levar à esterilidade, deixando apenas marcas na paisagem cultural e na literatura que ainda se alimenta de fontes populares. Porém, o projeto de um Brasil múltiplo, harmoniosamente multiétnico, sem divergências políticas, sem contaminações, viria a se manifestar um ano depois da publicação de *Riacho doce*, com toda a sua virilidade (e contradições), na literatura, mas no cinema de Chianca de Garcia, com quem José Lins colaborou no roteiro e diálogos<sup>8</sup>.

---

8 Para uma discussão recente sobre o regionalismo no cinema, ver: Autran, 2010.

## PUREZA, O FILME (1940)



**Figura 1** – Joca (Jaime Pedro Silva) e Felismina (Conchita de Moraes) no filme *Pureza*, direção Chianca de Garcia, 1940. Produção Cinédia. Fonte: Arquivo Alice Gonzaga/Cinédia

Em sua versão cinematográfica, *Pureza* (1940) perde qualquer especificidade regional, psicológica ou memorialista, para se tornar, bem ao gosto estado-novista das bandeiras queimadas, um mosaico que se quer representativo de toda a cultura e política brasileiras. A ação é transferida do Nordeste para um interior da Região Sudeste que nada tem de característico, com locações em municípios dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (CINÉDIA, s/d). Aliás, a própria estação que dá nome ao filme deixa de ser um referente concreto, pois no romance, *Pureza*, apesar do seu evidente significado metafórico, era de fato o nome de uma estação da Great Western do Brasil, no município de Timbaúba, próximo à divisa entre Pernambuco e a Paraíba, na linha que ligava o Recife a Pilar, a cidade onde nasceu José Lins (BRASIL, 2017). Já o título do filme tem como referente, antes de mais nada, a obra literária do escritor nacional, José Lins do Rego. E a estação de *Pureza*, por sua vez, inteiramente construída nos estúdios da Cinédia, estaria supostamente situada na Leopoldina Railway, que cobre os estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais, em um interior do Brasil antes mítico do que geograficamente identificável.

Lançado durante um dos períodos mais magros da cinematografia nacional, o filme foi uma grande aposta da Cinédia, que anteriormente havia produzido musicais como *Alô Alô Carnaval* (1935) e *Bonequinha de seda* (1936), e foi amplamente

divulgado na imprensa. Seu produtor, como se sabe, era um deslumbrado pelo cinema norte-americano, a favor da importação e do livre-comércio, e contra o controle do Estado sobre a importação de filmes estrangeiros (ver BERNADET, 2009, P. 54-58). Com *Pureza*, pretendia-se elevar o nível da produção nacional aos patamares hollywoodianos, com cenários caríssimos e equipamento importados dos Estados Unidos (anunciava-se, por exemplo, o uso inédito de equipamento pesado Superparvo com equipamentos leves Eyemo). O diretor português Chianca de Garcia, que havia acabado de dirigir, com enorme sucesso, *Aldeia de roupa branca* (1938), é trazido de Portugal especialmente para realizar a superprodução. Dados seu esquecimento e a enorme importância de sua carreira, vale a pena fazer, a seguir, uma breve retrospectiva da trajetória do cineasta português.

Hoje praticamente ignorado na historiografia da cultura brasileira e portuguesa, Eduardo Chianca de Garcia (1898-1983) foi, além de cineasta de renome, também um prolífico diretor de grandes espetáculos de revista e pioneiro da TV no Brasil. Chianca fundara em 1928 a importante revista *Imagem*, em que defendia a introdução do cinema sonoro. Seu primeiro filme silencioso, *Ver e amar* (1930), ainda em Portugal, inspirava-se no teatro de revistas e fora idealizado como pano de fundo para o carnaval. Mais tarde, dirige *O trevo de quatro folhas* (1936), com a estreia de Procópio Ferreira no cinema (que a seguir atuaria em *Pureza*), além de *A rosa do adro* (1938) e o sucesso regional-folclórico *Aldeia de roupa branca* (1939), filme com números musicais e a participação da fadista Hermínia Silva. *Aldeia* e *Pureza* compartilham do mesmo estilo de filmagem, com algumas cenas consideradas antológicas, tributárias do cinema russo de Sergei Eisenstein. Convidado pelo empresário teatral José Loureiro, partiu para o Brasil em junho de 1939, com a intenção de passar 15 dias, mas acabaria por permanecer por mais de 40 anos, sem nunca ter voltado à terra natal. No Rio de Janeiro, depois de *Pureza*, dirigiu ainda *24 horas de sonho* (1941), também da Cinédia. Assumiu então a direção artística do Cassino da Urca, tendo produzido inúmeros espetáculos (vários com Luís Peixoto), tais como *Os três ébrios* (1943), *Ruas que cantam* (1945), *Sonho de circo* (1945) e *Sonhos cariocas* (1946), até o jogo ser proibido no Brasil, em 1946. A seguir deslocou-se para o Teatro Carlos Gomes, onde produziu inúmeras revistas e espetáculos de teatro ligeiro, como *A velha atriz* (1946), *Um milhão de mulheres* (1947), *O rei do samba* (1947), *Beijos, abraços e amor* (1948), *Escândalos de 1950* (de 1950, com Bibi Ferreira, Mara Rúbia e Jardel Filho), *Mulher, espelho das cidades* (1952), a comédia musicada *Paris 1900* (1952) e *A túnica de Vênus* (1952). Consta que o show *Essa nega fulô*, baseado no poema de Jorge de Lima (com Fernanda Montenegro e Dalva de Oliveira), foi apresentado mais de mil vezes. Entrou para a TV Tupi já em 1951, onde dirigiu, além de revistas, programas de teleteatro, como *O cordão*, de Artur Azevedo, e *Antígona*, de Sófocles (1952, ambos com Fernanda Montenegro), *Cyrano de Bergerac* (1951), de Edmond Rostand, *O avaro*, de Molière, (1952), *El Cid* (1952), de Corneille, *A comédia dos erros* e *Otelo* (1952), de Shakespeare, *Coração delator* (1953), baseado em um conto de Edgard Allan Poe, e *Os três mosqueteiros* (1954), de Dumas. Na celebração do IV Centenário de Salvador, em abril de 1949, produziu um grandioso desfile histórico retratando a história da cidade, com 1.200 atores amadores nos papéis de figuras como Manuel da Nóbrega, Padre Antônio Vieira e Castro Alves. Em 1960, Chianca produz, para o Festival Rio, o que se considerou o



maior espetáculo teatral da história nacional até então, com 1.800 artistas no palco ocupando um terço do Maracanãzinho. Produziu ainda a igualmente grandiosa *Alegoria das três capitais* (escrita por Josué Montello), espetáculo encenado no alto do palácio do Congresso, por ocasião da inauguração de Brasília, na noite de 23 de abril de 1960. Mais tarde viria a ocupar o cargo de diretor da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT) e redator de sua revista. Apaixonado pela Bahia, o português Chianca de Garcia compôs alguns sambas clássicos, como “Exaltação à Bahia” (em parceria com Vicente de Paiva, gravado por Heleninha Costa em 1943) e “A Bahia te espera”, em parceria com Herivelto Martins, para o espetáculo *Vem, a Bahia te espera* (1945), com Grande Otelo e Linda Batista (PINA, 1983; GARCIA, 2004). Segundo a revista *O Cruzeiro* (1947, p. 18), Chianca teria também revelado o ator e dramaturgo Abdias do Nascimento. Mais recentemente foi homenageado pela Portela, no carnaval de 1985. Enfim, a impressionante trajetória do artista português revela um raro compromisso com a cultura brasileira e, em especial, afro-brasileira. Se sua relação com Getúlio Vargas não parece ter sido particularmente estreita, sua colaboração com o projeto de exaltação nacionalista do Estado Novo é inegável, como se vê nos versos de um de seus sambas: “Salve a baiana/ Com sandália e balangandã/ Vai mostrar ao mundo inteiro/ Nosso samba brasileiro” (“Exaltação à Bahia”).

Com diálogos do próprio José Lins<sup>9</sup> (que escreveria, um ano depois, também os diálogos de *O dia é nosso*, de Milton Rodrigues), *Pureza* anuncia, já nos créditos iniciais, o projeto do Estado Novo de adaptar obras literárias nacionais para o cinema, ao mesmo tempo que dá continuidade ao gênero musical e carnavalesco da Cinédia que, anteriormente havia produzido filmes como *Alô, Alô, Brasil* (1934), *Alô Alô, Carnaval* (1936) e *Bonequinha de seda* (1936). Mas, apesar do investimento em um elenco de peso e nos equipamentos importados dos EUA, do prêmio oferecido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, e de ter sido eleito melhor filme do ano pelo Clube de Fãs, o fato é que o filme foi um verdadeiro fracasso. A crítica da época condenou o filme em vários níveis, mas uma das constantes é que ele teria destruído a obra de José Lins com regionalismos inverossímeis. Sem querer julgar o valor estético do filme, o que interessa notar é que, financiado e premiado pelo recém-criado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), *Pureza* é um marco do projeto cultural e político do Estado Novo, em particular em seu propósito de assimilar diferenças regionais e na formulação de uma identidade nacional ao mesmo tempo diversificada e sem raízes.

Ao contrário do romance, a história já não se passa no Nordeste, mas provavelmente na Baixada Fluminense, em uma estação da Leopoldina Railway. A trilha sonora, orquestrada por Radamés Gnattali, é do baiano Dorival Caymmi, que havia chegado ao Rio de Janeiro em 1938, e inclui canções hoje clássicas, tais como “O samba da minha terra” (que, segundo consta, foi composta especialmente para o filme), “Cantiga” e “O que é que a baiana tem”. Além da ostensiva fusão das culturas regionais, o filme reforça a crítica ao jogo e à boêmia que, apenas sugerida no romance, aqui se torna central, sobretudo na figura cômico-caricata do chefe da estação, Antônio Cavalcanti (Procópio Ferreira), que já não traz qualquer marca do

---

9 Segundo o próprio José Lins, “muitas vezes os personagens se distanciam da fonte original, mas ainda são da mesma carne e do mesmo espírito” (*O CRUZEIRO*, 1940, p. 8).

passado aristocrático da família do engenho que se via no romance. Ao contrário de Lola, o personagem molengão do romance de José Lins, o protagonista do filme, inicialmente apresentado como doutor Jorge (Sérgio Serrano), assume ares de malandro sedutor; e, em vez da doença pulmonar, ele convalesce de um ferimento físico, a princípio tomado como resultado de um acidente de automóvel. Como no romance, ao chegar em Pureza, o bacharel mobiliza os cuidados das duas filhas do chefe da estação. Primeiramente, atrai Margarida (Nilza Magrassi), a loira cosmopolita que sonhava com a capital ou, segundo uma de suas falas, que sentia desejos “de fugir, de vencer, de triunfar!”. A exaltação do progresso e do Brasil moderno fica evidente no momento em que Margarida sobe no trem em sua fuga para a capital do país: a dianteira da locomotiva está coberta com a bandeira do Brasil. Isolado em Pureza, jovem doutor decide então seduzir a simplória Maria Paula (Sônia Oiticica) que, mesmo prometida ao pobretão Chico Bembém (Roberto Acácio), não consegue resistir a seu charme.

Particularmente representativa do projeto cultural estado-novista é a cena na primeira metade do filme, em que os personagens todos, ricos e pobres, cantando e dançando “Mamãe eu quero”, partem do vilarejo para a usina local, onde ocorre um baile de carnaval. O espetáculo que ali encontram inclui apresentações variadas da cultura do país: samba, frevo, maracatu, bumba meu boi, caboclinho, baianas, candomblé e modas caipiras, todas elas confortável e entusiasmadamente assistidas por espectadores sentados em uma espécie de mezanino ou camarote, como se estivessem no teatro ou no Cassino da Urca. O filme converte-se assim em uma verdadeira “Aquarela do Brasil”, incluindo desde uma seresta sob a “merencória luz da lua”, até o “rei congo no congado” ou a “mãe preta no cerrado”. Além disso, a negra Felismina, que no romance representa a memória viva da escravidão, fiel ao patrão branco a quem acompanha até o fim, no filme torna-se mais uma figura do folclore nacional, permanecendo na província depois da partida do protagonista. Interpretada pela atriz cubano-brasileira Conchita de Moraes, em *blackface*, e vestida como uma verdadeira *mammy* dos filmes norte-americanos, Felismina é o retrato da “mãe preta no cerrado”, espécie de Tia Anastácia transformada em figura decorativa na paisagem cultural brasileira –, ou seja, apenas na tintura da epiderme, já que esta nação desregionalizada oculta as diferenças no exato no momento em que as exhibe.

Outro aspecto importante da transposição do romance para a tela é a figura do “moleque” Joca (Jaime Pedro Silva). Na obra de José Lins, o menino, chamado Luís, havia fugido do engenho Juçara, propriedade do coronel José Joaquim, tendo sido tomado como criado por Lola, no qual despertaria constantes e profundos sentimentos de culpa social. No filme, Joca é uma espécie de *trickster* que, logo nas primeiras cenas, prega peças e se aproveita do cego Ladislau (Sadi Cabral). Quando se descobre que está sendo perseguido pelo antigo patrão, que o mantinha cativo para pagar as dívidas deixadas pelo pai, todos os moradores do vilarejo se comovem, protestando contra a injustiça e lembrando que já não se vive nos tempos da escravidão. Apesar desse discurso pretensamente modernizante e igualitário, o destino da criança negra é trágico. Ao tentar escapar descendo o rio em uma canoa, acaba despencando e desaparecendo em uma cachoeira. Vale dizer que a longa sequência se tornou antológica, tanto pela montagem frenética, de estilo eisensteiniano, como pela

*performance* do menino Jaime Silva, unanimemente considerado a verdadeira estrela do filme. De fato, o personagem canta, dança e parece ser a única figura espontânea no meio de atuações artificiais e pomposas. Mesmo assim, tanto o moleque como a negra Felismina apenas confirmam estereótipos nacionais, agora reforçados pelos tipos introduzidos pelo cinema norte-americano<sup>10</sup>.

Finalmente, tão significativo quanto o desenraizamento espacial da cultura regional, há também uma curiosa recontextualização histórica, com o objetivo explícito de reescrever e oficializar o passado recente do país. Pois, enquanto o romance se passa durante os primeiros anos (1914-1915) da Primeira Guerra Mundial, descobrimos, lá pelo final do filme, que a narrativa se passa durante o início dos anos 1930; que afinal o verdadeiro nome do protagonista não é Jorge, mas sim Lourenço Silveira; e que ele teria sido o chefe da chamada “revolução fracassada” (provavelmente, a constitucionalista de 1932), tendo vindo à vila de Pureza, não para se recuperar de um acidente de automóvel, como fora apresentado no início, mas sim foragido, depois de ter sido ferido em combate. Ao ter sua identidade descoberta, Lourenço tenta fugir, mas logo em seguida se revela que ele acabara de ser anistiado por um decreto do governo<sup>11</sup>. No final, todos o perdoam, e o ex-revolucionário parte para o Rio de Janeiro, onde poderá finalmente se juntar com Margarida; enquanto isso, Maria Paula, resignada, aceita o matuto Bembém como esposo. Assim, com o duplo casamento, o filme confirma o projeto de unificação nacional e a resolução do contraste entre a província e a capital, nação e região, ou entre o arcaico e o moderno.

## CONCLUSÃO

O contraste entre o romance de 1937 e o filme de 1940 aponta para uma evolução da narrativa regionalista – sobretudo em sua veia eminentemente sentimental e passadista – na direção de um renovado discurso nacionalista, triunfante, heroico e homogeneizante, associado à figura de Getúlio Vargas, do qual José Lins não deixou de participar mais ou menos diretamente. É nesse contexto que devem ser lidas as outras obras do romancista publicadas no período, tais como o praieiro *Riacho doce* (1939), ou o carioca *Água mãe* (1941). Mais importante, porém, é considerar o fato de que o prestígio atingido pela sua obra a tornara objeto ideal para o projeto de renovação do cinema nacional de ambições internacionais na virada para a década de 1940. Além disso, devido ao seu caráter, digamos, “independente”, ou seja, menos preso à paisagem e história regional do que os livros anteriores do autor, o romance *Pureza* parece ter sido a obra que mais se prestava ao projeto nacionalista. Acrescente-se a isso o fato de que, enquanto estrangeiro, e particularmente por ser português, Chianca de Garcia não denotava uma imediata identificação, cultural ou genética, com qualquer parte específica do país. Ou seja, o filme *Pureza* tinha tudo para se

10 Sobre a assimilação de estereótipos do cinema norte-americano pela cultura brasileira, ver: Braga-Pinto, 2018.

11 Em 28 de maio de 1934, concedia-se, através do Decreto 24.297, a anistia a todos os participantes do movimento revolucionário de 1932.

tornar um emblema da cultura nacional estado-novista, não fossem as inegáveis deficiências de roteiro e de direção. Mesmo assim, ainda hoje alguém poderá se comover com algumas cenas, como a mencionada fuga do moleque Joca, ou com muitos de seus números musicais, com a trilha sonora de Caymmi, ou com o desfile de danças regionais nacionalizadas. Nesse sentido, o filme e também o romance que o inspirou permanecem objetos privilegiados, porém heterogêneos, para a reflexão em torno de um período fundamental na definição da cultura brasileira.

## SOBRE O AUTOR

**CÉSAR BRAGA-PINTO** é doutor em Literatura Comparada pela Universidade da Califórnia, Berkeley, e professor de Literatura Brasileira, Lusófona e Comparada da Universidade Northwestern. E-mail: c-braga-pinto@northwestern.edu

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Massangama; São Paulo: Cortez, 1999.
- ALMEIDA, José Américo. *A Paraíba e seus problemas*. 3. ed. João Pessoa: A União, 1980.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *Alceu* v. 10, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 116-125.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2. ed. João Pessoa: UFPB; Recife: FUPE, 1996.
- BERNADET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. revisada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira: pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- \_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BRAGA-PINTO, César. From abolitionism to black face: the vicissitudes of Uncle Tom in Brazil. In: DAVIS, Tracy; MIHAYLOVA, Stefka (Ed.). *Uncle Tom's Cabin: the transnational history of America's most mutable book*. U. of Michigan P., 2018, p. 225-257.
- BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. Embassy of Brazil in London. 2017 – Celebrating the love of reading Brazilian literature The year of #lovetoreadBrazil. Special edition of the Brazilian bilingual book club at the Embassy of Brazil in London & Think Brazil, 2017.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CAMILO, Vagner. Um banguê na fronteira de Wessex e da Beira: Lins, leitor de Hardy e Eça. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, set.-nov. 2004, p. 175-185.

- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- \_\_\_\_\_. *O observador literário*. São Paulo: Conselho Estado de Cultura – Comissão de Literatura, 1959. (Ensaio).
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade* – estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. v. I. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.
- \_\_\_\_\_. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, Vinícius (Org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2002.
- CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. João Pessoa: UFPB, 2001.
- CINÉDIA. Filmografia. Pureza. Disponível em: <<http://www.cinedia.com.br/Pureza.html>>. Acesso em: jun. 2018.
- COUTINHO, Afrânio et al. O regionalismo na ficção. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). v. 4. *A literatura no Brasil*. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: EDUFF, 1986.
- GARCIA, Chianca de. *Cartas do Brasil, seguidas de Os Verdes Anos da República de 1910*. Lisboa: O Independente, 2004.
- HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. *ABC de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina, palavra, literatura e cultura*. v. 2. São Paulo: Memorial da América Latina/Unicamp, 1994, p. 665-702.
- MARQUES, Ivan. Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30. *Teresa: revista de literatura brasileira*, v. 16, 2015, p. 55-74.
- O CRUZEIRO, n. 25, 12 abril 1947, p. 18.
- O CRUZEIRO, n. 44, 31 ago, 1940, p. 7-8.
- PELINSER, André Tessaro. Olhares sobre o regionalismo literário brasileiro: uma perspectiva de estudo. *Antares*, n. 4, jul.-dez. 2010, p. 106-120.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. In: COUTINHO, Eduardo; CASTRO, Angela Bezerra de (Org.). *José Lins do Rego: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, pp. 321-322.
- PINA, Luís de (Org.). *Chianca de Garcia*. Edição da Cinemateca Portuguesa, 1983.
- PIZARRO, A. (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. v. 2. São Paulo: Memorial; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- PUREZA. Direção de Chianca de Garcia. Prod. Adhemar Gonzaga, Cinédia, 1940. Elenco: Procópio Ferreira (Cavalcanti), Sarah Nobre (Francisquinha), Conchita de Moraes (Felismina), Sônia Oiticica (Maria Paula) Nilza Magrassi (Margarida), Sérgio Serrano (protagonista, o foragido político). (102 min.)
- REGO, José Lins do. O escriptor José Lins do Rego recorda o Recife do seu tempo. Entrevista ao *Diário de Pernambuco*, Recife, 8 de novembro de 1936, p. 3.
- \_\_\_\_\_. *Gordos e magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- \_\_\_\_\_. *Pureza: a Brazilian Novel*. Trad. Lucie Marion. London: Hutchinson International Authors, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Presença do Nordeste na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura, Departamento de Imprensa Nacional, 1957.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*. 2. ed. Gráfica Record Editora: Rio de Janeiro, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Ficção completa*. v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Ligeiros traços: escritos de juventude*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- TELES, Gilberto Mendonça. A crítica e o romance de 30 no Nordeste. In: PORTELLA, Eduardo. *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: PROED, 1983.