



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Vanessa Costa dos Santos

É PRECISO LER (OS ROMANCES) DE NOVO:
UM ESTUDO SOBRE A FORMAÇÃO DO REGIONALISMO NO
ROMANCE BRASILEIRO A PARTIR DE FERDINAND DENIS E SÍLVIO
ROMERO

São José do Rio Preto
2019

Vanessa Costa dos Santos

É PRECISO LER (OS ROMANCES) DE NOVO:
UM ESTUDO SOBRE A FORMAÇÃO DO REGIONALISMO NO
ROMANCE BRASILEIRO A PARTIR DE FERDINAND DENIS E SÍLVIO
ROMERO

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Ulisses Infante

São José do Rio Preto
2019

S237p

Santos, Vanessa Costa dos

É preciso ler (os romances) de novo : um estudo sobre a formação do regionalismo no romance brasileiro a partir de Ferdinand Denis e Sílvio Romero / Vanessa Costa dos Santos. -- São José do Rio Preto, 2019

128 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Ulisses Infante

1. Literatura brasileira História e crítica. 2. Regionalismo na literatura. 3. Romances. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Vanessa Costa dos Santos

É PRECISO LER (OS ROMANCES) DE NOVO:
UM ESTUDO SOBRE A FORMAÇÃO DO REGIONALISMO NO
ROMANCE BRASILEIRO A PARTIR DE FERDINAND DENIS E SÍLVIO
ROMERO

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Ulisses Infante
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Profa. Dra. Lúcia Granja
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva
UFC – Fortaleza

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio
UFC – Fortaleza

Profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
11 de junho de 2019

*Para minha mãe,
“veludo escondido na pele enrugada”;
para Flavinha,
que desabrochou em coragem.*

AGRADECIMENTOS

Às mulheres da minha vida, Mãe, Vilma, Valdirene e Flavinha, por me dar forças para continuar, chorando e se alegrando comigo;

Ao meu pai (em memória), por estar sempre perto, como uma doce e silenciosa presença;

Ao meu orientador, Prof. Ulisses Infante, que me ajudou a construir este trabalho de modo muito generoso, tanto como professor, na disciplina ministrada e voltada à temática deste trabalho, quanto como orientador, com valiosas conversas, orientações teóricas, leitura atenta e disponibilidade. Certamente, este trabalho foi realizado a quatro mãos;

Aos professores Claudicélio Rodrigues (UFC) e Lúcia Granja (UNESP/IBILCE), pela leitura respeitosa e atenta do trabalho e pelas valiosas contribuições, na ocasião do Exame de Qualificação;

Às professoras Giséle Manganelli Fernandes (UNESP/IBILCE) e Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP/IBILCE), pelas disciplinas ministradas e carinhosa acolhida no início da minha trajetória neste Programa de Pós-Graduação;

Ao Edson, que chegou como “o ganho não previsto”, pela compreensão e companheirismo já no final deste trabalho;

Aos amigos de perto, Gê e Leo, que tornaram agradável a estadia na pequena Porangatu durante o período de escrita;

Aos amigos de Instituição, os professores Lucas (UEG), Meiriane, Tati (UEG) e Leo Carrer (UEG), pela troca de ideias e compartilhamento de referenciais teóricos;

À Universidade Estadual de Goiás – UEG, por ter possibilitado, de certo modo, a minha permanência neste Programa de Pós-Graduação.

*Sem querer contestá-los, – pois nessa matéria tudo
depende do ponto de vista – espero mostrar a
viabilidade do meu.*

Antonio Candido (2013)

RESUMO

Este trabalho se destina a verificar de que modo se constituiu uma vertente regionalista na literatura brasileira. Os resultados do mapeamento inicial na historiografia literária do século XX, a partir de onze *Histórias* da literatura brasileira, nas seções dedicadas ao tratamento da literatura regionalista, nos fizeram entender que havia uma elaboração discursiva aliada a propósitos políticos para a construção do Estado nacional brasileiro ainda no século XIX. Assim, recorreremos à leitura das *Histórias* publicadas no século XIX, a partir das quais julgamos encontrar as bases para a formação do pensamento sobre a vertente regionalista na literatura brasileira em Ferdinand Denis, no seu *Resumo da história literária do Brasil*, de 1826 e na *História da Literatura Brasileira*, em cinco volumes, de Sílvio Romero, publicada em 1888. Deste modo, passamos a verificar como Denis e Romero ajudaram a organizar critérios que levaram à formação de uma categorização da literatura que atendia à função nacionalizante. Essa sistematização foi responsável pela formação da vertente literária regionalista, na medida em que criou um modo de ler e de produzir literatura. Sobre os processos de construção nacional, nos apoiamos nos estudos de Miroslav Hroch (2000) e Eric Hobsbawm (1990), no sentido de observar pontos comuns ao processo que se tentou implantar aqui, via literatura. Assim sendo, este trabalho foi organizado em duas partes. A primeira, que buscou verificar como se constituiu a vertente regionalista no romance brasileiro, composta por dois capítulos: um, sobre os resultados do mapeamento na historiografia do século XX e as contribuições de Ferdinand Denis, a partir de seu *Resumo*; e o segundo capítulo, sobre Sílvio Romero e a guinada do todo nacional para a regionalização, pensada a partir das concepções em torno da raça, cultura e do método etnográfico, além da construção de um método crítico e interpretativo para a literatura. A segunda parte do trabalho, cujo objetivo foi verificar se há incidência dos aparatos críticos em questão na própria literatura rotulada de regional, foi constituída da leitura de três romances que julgamos importantes para pensar a trajetória dessa literatura dita regionalista. Desta maneira, buscamos pensar essas narrativas a partir do aparato crítico que se pretendeu construir através de Denis e Romero no que se refere à representação da paisagem e à constituição de um povo comum, relacionando com as concepções que se inscreveram na historiografia do século XX.

Palavras-chave: Nacional/Regional; Discurso regionalista; Ferdinand Denis; Sílvio Romero; Historiografia literária; Romance brasileiro.

ABSTRACT

This work aims at verifying how a regionalist strand was constituted in the Brazilian literature. The results of an initial mapping in the literary historiography of the 20th century, from eleven Stories of the Brazilian literature, in the sections dedicated to the treatment of regionalist literature, it made us understand that there was a discursive elaboration allied with political purposes for the construction of the Brazilian national State still in the 19th century. Thus, we have resorted to the reading of the Stories published in the 19th century, from which ones we deem to find the basis for the formation of the thinking about the regionalist strand in the Brazilian literature in Ferdinand Denis, in his Summary of the literary history of Brazil, of 1826 and in the History of the Brazilian Literature, in five volumes, by Sílvio Romero, published in 1888. In this way, we have started to verify how Denis and Romero helped to organize criteria that led to the formation of a categorization of the literature that served the nationalizing function. This systematization was responsible for the formation of the regionalist literary strand, inasmuch as it created a way of reading and producing literature. On the processes of national construction, we have based on the studies of Miroslav Hroch (2000) and Eric Hobsbawm (1990), in order to observe common points to the process that was tried to implant here, via literature. Therefore, this work has been organized in two parts. The first one, which sought to verify how the regionalist strand in the Brazilian novel was constituted, consisted of two chapters: one, on the results of the mapping in the historiography of the 20th century and Ferdinand Denis's contributions, from his Summary; and the second chapter, about Sílvio Romero and the turning of the whole national to the regionalization, thought from the conceptions of the race, culture and the ethnographic method, as well as the construction of a critical and interpretative method for the literature. The second part of the work, whose objective was to verify if there is incidence of the critical apparatuses in question in the literature labeled regional, it was constituted of the reading of three novels that we consider important to think the trajectory of this literature called regionalist. In this way, we try to think these narratives from the critical apparatus that was intended to build through Denis and Romero in what refers to the representation of the landscape and the constitution of a common people, relating to the conceptions that were inscribed in the historiography of the 20th century.

Keywords: *National/Regional; Regionalist discourse; Ferdinand Denis; Sílvio Romero; Literary historiography; Brazilian novel.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
DO NACIONAL AO REGIONAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO E MANUTENÇÃO DO DISCURSO REGIONALISTA PARA A LITERATURA BRASILEIRA.....	18
1.1 Uma amostra do discurso regionalista a partir da historiografia literária do século XX.....	19
1.2 Antes do discurso regionalista, a construção de uma literatura nacional.....	30
DE FERDINAND DENIS A SÍLVIO ROMERO, DO NACIONAL AO REGIONAL: AMPLIAÇÃO E CONSTITUIÇÃO DE UM PROJETO PARA A LITERATURA BRASILEIRA.....	42
2.1 Romero e a imposição de um método interpretativo para a literatura.....	43
2.2 Romero e a “modernização” do projeto nacional para a literatura.....	47
2.2.1 Da imagem às imagens, a formação imaginária a partir da literatura nacionalista.....	47
2.2.2 O critério etnográfico como método de interpretação.....	56
UMA LEITURA DE <i>INOCÊNCIA</i>, DE VISCONDE DE TAUNAY.....	69
3.1 <i>Inocência</i> à imagem da literatura regionalista?.....	69
3.2 Uma leitura dos “modos de fazer” na “Casa do mineiro”	79
3.3 Do conflito à fuga.....	90
UMA LEITURA DE <i>DONA GUIDINHA DO POÇO</i>, DE MANOEL DE OLIVEIRA PAIVA.....	93
4.1 <i>Dona Guidinha</i> e uma imagem em segundo plano.....	93
4.2 <i>Dona Guidinha do poço</i> e a recusa aos “modos de fazer”	98
UMA LEITURA DE <i>VIDAS SECAS</i>, DE GRACILIANO RAMOS.....	104
5.1 <i>Vidas secas</i>, a imagem de uma família em movimento.....	104
5.2 Sobre os “modos de fazer” em <i>Vidas Secas</i>.....	106
5.2.1 Dos “modos de fazer”, uma denúncia.....	106
5.2.2 Dos “modos de fazer”, uma exclusão.....	112
5.3 Para quem serve a exploração da imagem da seca?.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120

REFERÊNCIAS	124
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

O percurso trilhado durante a pesquisa e escrita deste texto torna imperativo o convite à releitura das narrativas tradicionalmente lidas sob a convenção do regionalismo. As regras, os parâmetros, os métodos – matéria da crítica literária do século XIX e XX – não fazem sentido sempre e em qualquer circunstância. A disparidade, no entanto, se acentua quando um conjunto de regras fixas pretende servir à leitura de uma grande quantidade de textos literários. Da sua forma peculiar, a literatura também mimetiza a vida, e se podemos entendê-la como uma forma de compreender o mundo e com ele se relacionar, deve ser vista como resultado próprio da existência do escritor, que, pela matéria humana comum, pode levar o leitor a também se (re)conhecer. O espaço, quando aparece na narrativa, torna-se reconstrução imaginária, revivida, recomposta, a geografia é ficcional e, ainda que se assemelhe a determinados lugares físicos e conhecidos de outrora, quando representado no papel, toma outra dimensão a partir do olhar remodelador e interpretativo do escritor. Entender a literatura e sua potência, inclusive a de recriar espaços, nos livra da armadilha de acreditar que a “tarefa” de descrever fielmente os lugares, atribuída à literatura no século XIX, faz sentido.

Em conferência intitulada “Caminhos da crítica: A crítica literária e seus descontentes”¹, o Prof. João Cezar de Castro Rocha afirma que os critérios utilizados pelos nossos teóricos e críticos remetem ao início do século XX, período da revolução modernista e das vanguardas denominadas históricas. Segundo Rocha, tal fato torna necessária uma reinvenção da crítica, pois a literatura contemporânea exige uma nova perspectiva capaz de descobrir a potência da circunstância do agora. Para o conferencista, a crítica de extração universitária não dá conta da potência da literatura contemporânea em tempos de novas mídias e multiplicidades. Tratando-se da literatura que, convencionalmente, foi classificada por regionalista, vemos um recuo ainda maior, uma vez que os critérios que montaram a sua base remetem à primeira metade do século XIX, com as primeiras tentativas de construir uma história para a literatura brasileira. Décadas depois, a literatura que foi sendo classificada como regionalista não encontrou correspondente na crítica que desse conta do seu manancial semântico e de sua leitura. O problema do nosso tempo, sinalizado por Rocha, ocorreu

¹ ROCHA, João Cezar de Castro. Ciclo de Conferências "Caminhos da crítica": "A crítica e seus descontentes". Rio de Janeiro, 18/3/2014.

também no século XIX e XX e as leituras decorrentes desse modo de ver/ler (por isso, reduzidas) ainda ecoam.

Mostra disso é que, não raras vezes, escritores de literatura recusam o rótulo regional. Além disso, na dinâmica “regional *versus* universal”, a crítica, via de regra, determina o lugar subalterno à literatura considerada regionalista. Foi olhando para essas questões, desde o nosso trabalho de Mestrado, concluído em 2013, que passamos a nos inquietar com o modo, ora preconceituoso, ora equivocado, de como essa literatura era concebida e amparada pela crítica. Naquele momento, investigamos uma das cenas mais vitais da literatura chamada regionalista – o Romance de 1930. Já neste curso de doutorado, ampliamos o nosso campo de atenção, nos ocupando da chamada “Tradição regionalista no romance brasileiro”². A partir do componente curricular “A narrativa regionalista das origens à contemporaneidade”, ministrada pelo prof. Dr. Ulisses Infante e orientador desta pesquisa, recuamos o nosso olhar para o século XIX, momento de formação dessa literatura, bem como do seu aparato crítico. Assim, tomamos duas questões para este trabalho: 1) *como se constituiu a vertente regionalista no romance brasileiro?*; e 2) *há incidência do discurso regionalista propagado pela historiografia na literatura rotulada de regional?*

Centrados nessas questões, optamos por recorrer à historiografia do século XX (não aos textos de crítica espaçados que iam sendo publicados periodicamente). A opção por recorrer à parte da historiografia se deu por dois motivos: primeiro, pelo seu caráter recorrente e ainda de uso como material didático nos cursos de formação de professores em Letras³, mesmo após o declínio da historiografia, com o advento de outras correntes críticas; e, segundo, por acreditar que a historiografia cumpre o papel de compilar o que circulava sobre a concepção de literatura naquele momento.

Deste modo, iniciamos o nosso trabalho por um mapeamento na historiografia literária do século XX, a partir de onze *Histórias* da literatura brasileira. As onze *Histórias* foram selecionadas de acordo com a acessibilidade e disponibilidade nas bibliotecas voltadas para os cursos de Letras de nossa circulação. A leitura centrou-se somente nas seções dedicadas ao tratamento da literatura regionalista. Foram mapeadas as *Histórias* de Afrânio Peixoto, Nelson Werneck Sodré, Lúcia Miguel-Pereira e Afrânio Coutinho (publicadas respectivamente em 1931, 1938, 1950 e 1959). Ainda fizemos a leitura e fichamento de

² Fazemos menção ao estudo de José Maurício Gomes de Almeida (1999).

³ Ver: OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. “História Literária e ensino de literatura brasileira: as armadilhas curriculares”. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem11pdf/sm11ss09_07.pdf. Acesso em 3/11/2018.

Antonio Candido (1969), em *Formação da literatura brasileira*, no capítulo “O regionalismo como programa e critério estético”; Alfredo Bosi (1978), em *História Concisa da Literatura Brasileira*; Massaud Moisés (1989; 1971), em *História da literatura brasileira* (Vol. II) e *A literatura brasileira através dos textos*; Dino Fontana (1972), em *Literatura brasileira – síntese histórica*; Wilson Martins (1974), em *A literatura brasileira* e Benjamin Abdala Junior (1986), em *Tempos da literatura brasileira*.

Os resultados desse mapeamento nos fizeram suspeitar de que a base do discurso regionalista remetia ao século XIX, sobretudo ao nacionalismo e ao cientificismo, que circulava naquele momento. Os resultados apontaram para uma elaboração discursiva ancorada em teorias raciais e deterministas aliada a propósitos políticos para a construção do Estado nacional brasileiro, ainda no século XIX. Por isso, recorreremos, inicialmente, à leitura da *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, em cinco volumes, publicada em 1888. As referências ao cientificismo europeu já aparecem no primeiro capítulo do primeiro volume, ao tratar dos “Fatores da literatura brasileira”. A primeira referência é ao *Le Brésil Littéraire*, de Ferdinand Wolf, de 1863, o que nos fez recorrer à sua leitura. Lemos ainda, conduzidos pela indicação de Romero, o *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, de Almeida Garret, publicado em 1826; os três volumes do *Florilégio da poesia brasileira*, de Francisco Adolfo de Varnhagen, publicado em 1850; mas foi no pequeno *Resumo da história literária do Brasil*, de Ferdinand Denis, publicado em 1826, que julgamos encontrar as bases para a formação do pensamento sobre a vertente regionalista na historiografia do século XX. Primeiro, com Denis e o seu olhar sobre as terras brasileiras, como aptas a dar inspiração aos poetas que deveriam criar uma literatura nacional; e depois, com Romero, a partir da organização científica, ampliação e regionalização dessa ideia, esboçadas ao longo de sua *História*.

Assim, passamos a verificar como Denis e Romero ajudaram a organizar critérios, a partir de parâmetros da modernidade europeia tais como o evolucionismo e o positivismo, que levaram à formação de uma categorização da literatura que atendia à função nacionalizante. Acreditamos que essa sistematização teórica foi a responsável pela formação da ideia da vertente literária regionalista, na medida em que criou um modo de ler e de produzir literatura.

O francês Jean Ferdinand Denis desembarcou no Brasil em 1818 e aqui permaneceu até 1821. Em parceria com Hippolyte Taunay, membro da Missão Artística Francesa, enviado ao Rio em 1816, publicaram seis volumes de *Le Brésil, ou Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*, entre 1821-1822. Ocupou o cargo de bibliotecário e

depois curador da Bibliothèque Sainte-Geneviève, em Paris, desde 1838 até a sua morte, em 1890. Mesmo após ter retornado à cidade natal, Denis continuou a se interessar pelos temas brasileiros e lusitanos. Em 1826, publicou o *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal* e em seguida o *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, em volume único, com duas partes. A parte dedicada a Portugal conta com trinta e cinco capítulos; e a segunda parte, sobre a literatura brasileira, apresenta oito capítulos. A versão utilizada para este estudo é o *Resumo da história literária do Brasil*, traduzido e prefaciado por Guilhermino Cesar e publicado em 1968.

Já Sílvio Vasconcelos Silveira Ramos Romero nasceu em Lagarto, estado de Sergipe, em 1851. Seguiu para o Rio de Janeiro em 1863 para fazer os preparatórios no Ateneu Fluminense. Em 1868, matriculou-se na Faculdade de Direito, em Recife. Durante os anos de faculdade, escrevia para jornais e revistas como *A Crença*, *O Americano*, *Correio Pernambucano*, *Diário de Pernambuco*, *O Movimento*, *Jornal de Recife*, *A República* e *O Liberal*. Nesse período, conheceu Tobias Barreto e se aproximou da “Escola do Recife”, quando entrou em contato com as ideias positivistas e evolucionistas. Concluiu o curso em Direito em 1873.

Tornou-se promotor público em Estância - SE, onde fundou o Clube Republicano da cidade. Foi eleito deputado à Assembleia Provincial, cargo a que renunciou em 1875, para ingressar na vida acadêmica. Logo na primeira tentativa, naquele mesmo ano, para ocupar o cargo de professor de filosofia no Colégio das Artes, entrou em acirrado debate com os examinadores, de modo que a banca optou por encerrar a sessão. Além de não ter conseguido o cargo pretendido, Romero teve de responder a um processo por crime de injúria, do qual foi absolvido.

Após esse episódio, foi nomeado juiz municipal e de órfãos, em 1876, na cidade de Parati-RJ, onde exerceu essa função até 1879. De volta ao Rio de Janeiro, colaborou no jornal *O Repórter* e em 1880 consegue uma vaga, via concurso, para lecionar filosofia no Colégio Pedro II. Nesse momento, dedicou-se a escrever a *História da literatura brasileira*, em cinco volumes, obra utilizada para este estudo.

Os pressupostos iniciados por Denis sobre a literatura brasileira estavam embebidos do “modo de fazer nacional” europeu. O início do século XIX foi bastante profícuo para a constituição dos estados nacionais na Europa, o que incide diretamente no modo de conceber os métodos para ler e escrever literatura. Ademais, o pouco tempo que o viajante passou no

Brasil, apenas três anos, só foi suficiente para construir um saudosismo romântico e uma imagem demasiadamente edênica.

Sobre os processos de construção nacional na Europa, tomamos os estudos de Miroslav Hroch (2000) e Eric Hobsbawm (1990) a fim de verificar pontos em comum com o processo que se tentou implantar aqui, via literatura. Coube a Sílvio Romero a tarefa de ampliar o que leu em Denis e continuar o processo de construção nacional. Vemos na *História* de Romero vários pontos de conciliação com o *Resumo* de Denis, especialmente no que se refere à concepção sobre a paisagem brasileira e a ideia de uma suposta potência (quase autônoma) para produzir literatura. Romero fez o trabalho de ampliar e sistematizar cientificamente as acepções sobre a literatura brasileira iniciadas no princípio do século XIX pelos viajantes estrangeiros. Além disso, regionalizou a imagem que antes representava o “todo brasileiro”, constituindo identidades para as regiões de acordo com alguns traços naturais da paisagem.

Nesse trabalho, as ideias científicas europeias que circulavam no início do século XIX, tais como o evolucionismo e o positivismo, foram aplicadas ao estudo da literatura, constituindo um método crítico de ler. Nesse sentido e como afirma Roberto Ventura (1991, p. 11; grifo nosso), “A relação entre **crítica e história** desponta, portanto, como questão fundamental. Sílvio Romero procurou aproximá-las, ao atribuir à crítica a missão de contribuir para a construção da nacionalidade”. Desse modo e amparadas pela ciência positivista, válida naquele momento, crítica e historiografia eram sinônimas e aliadas.

Ferdinand Denis bebe da *História Natural*, que tinha por método descrever todos os elementos do mundo natural com a finalidade de catalogá-los e torná-los conhecidos. Era inerente a esse método a ideia da descrição, “quanto fiel, melhor”; e a ideia do pitoresco, “quanto mais exótico e desconhecido, melhor”. Vale salientar que o “quadro de elementos do mundo natural” incluía seres humanos não europeus, muitos desses, na categoria de exóticos. A fascinação pelo mundo natural, sobretudo pela exuberância das matas brasileiras, que ecoava desde as primeiras cartas do descobrimento, entra no texto de Denis como critério de inspiração por si só apta a criar poetas. E é nesse sentido, aliando matéria (a natureza exuberante) e método (da descrição), que Denis propõe um modo de fazer literatura no Brasil e sobre o Brasil.

Encontramos em Romero os parâmetros estipulados por Denis e uma ampliação teórica disso, amparada pelo cientificismo, que alia o determinismo geográfico ao racial. Inicialmente, com as ideias de raça e meio; e, depois, com a ampliação para o conjunto de

costumes, a partir do método etnográfico, em expansão naquele momento. A junção da observação da natureza e a consequente descrição aliada ao meio, raça e costumes constituíram-se como elementos essenciais que desembocaram na construção identitária ligada às regiões, no sentido de reforçar e ser uma segunda etapa do processo nacional. A literatura, como elemento intrínseco à sociedade (na concepção romeriana), vai servir à formação e constituição de imaginários. Assim, a literatura considerada regionalista ganha papel preponderante, sobretudo, no sentido de representar e reafirmar estereótipos de grupos sociais que ocupam os lugares subalternos na sociedade. Desse modo, as recorrentes leituras que seguem os padrões estipulados por Denis e Romero e leem essas narrativas a partir de traços como o isolamento, tipos fixos, conjunto de costumes sempre imutáveis e caricaturados, escamoteiam o manancial semântico dessas narrativas. Assim, trazem em seu lugar fatores artificiais vinculados a interesses das camadas dirigentes locais ligadas, quase sempre, a um poder central que precisam da criação e manutenção da ideia de uma suposta subalternidade atrelada a esses grupos sociais minoritários.

Essas questões nos fizeram recorrer às próprias narrativas para averiguar se havia contrapartida aos parâmetros historiográficos. Optamos por selecionar textos literários que foram categoricamente associados ao regionalismo, no sentido de perceber se havia abertura para outro tipo de leitura. Assim, selecionamos a obra *Inocência*, de Visconde de Taunay, publicada em 1872, por ser consensualmente considerado precursora da literatura sertaneja, como nas palavras de José Maurício Gomes de Almeida (1999, p. 101), “Efetivamente, *Inocência* inaugura a linhagem propriamente sertaneja no nosso regionalismo”; *Dona Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva, que se torna recorrente exemplo do “naturalismo/realismo regionalista” e como resultado de pensar “homem e meio imbricados”, como Nelson Werneck Sodré (1976) apresenta em sua *História*; e, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, publicado em 1938, recorrentemente colocado como representativo do ciclo de “literatura das retiradas” e, por isso, regionalista.

Após a leitura dos referidos romances, na elaboração dos três últimos capítulos deste trabalho, verificamos que há possibilidades múltiplas de leitura, inclusive, distantes dos ideais propagados pela crítica do século XIX e continuados no século XX. Mesmo numa construção aparentemente dentro dos “padrões regionalistas”, não há margem para pensar os respectivos protagonistas, por exemplo, dentro de uma dinâmica determinista, seja pelo meio ou pela raça. Isso nos obrigou a voltar aos dois primeiros capítulos para readequá-los à nossa leitura dos romances. Assim, onde havia a designação “literatura regionalista”, trocamos por “literatura

dita regionalista” ou “chamada regionalista”. A troca foi imperativa, sobretudo, após a leitura dos romances, por suspeitarmos que não há, a priori, uma literatura categoricamente regionalista, mas o que se constitui como tal é a leitura que se faz de tais textos, a partir de determinados aparatos críticos ligados ao discurso regional e não de outros.

Assim sendo, este trabalho está organizado em duas partes. A primeira, que busca verificar como se constituiu a vertente regionalista no romance brasileiro, composta por dois capítulos: o primeiro, sobre os resultados do nosso mapeamento na historiografia do século XX e as contribuições de Ferdinand Denis, a partir de seu *Resumo*; o segundo, sobre Sílvio Romero e a construção de um método crítico e interpretativo para a literatura, a partir dos conceitos científicos e correntes da época, além da ampliação do todo nacional para a regionalização, junto com as concepções em torno da raça, cultura e do método etnográfico.

A segunda parte, cujo objetivo é verificar se há incidência dos aparatos críticos em questão na literatura rotulada de regional, será constituída da leitura de três romances que julgamos fundamentais para pensar a trajetória da literatura dita regionalista. Buscaremos, na leitura desses romances, não fazer um estudo crítico ou um modelo de leitura, mas pensá-los a partir do aparato teórico que se pretendeu construir por meio de Denis e Romero no que se refere à representação da paisagem e à constituição de um povo comum, relacionando com as concepções que se inscreveram na historiografia do século XX.

O primeiro capítulo, intitulado **Do nacional ao regional: considerações sobre a formação e manutenção do discurso regionalista para a literatura brasileira**, está dividido em duas partes. Uma, que apresenta os resultados do mapeamento nas onze Histórias da literatura brasileira do século XX; e a outra parte, que busca apresentar algumas notas sobre o pensamento de Ferdinand Denis, no que se refere à construção de parâmetros para a nossa literatura, a partir de seu *Resumo*.

O segundo capítulo, cujo título **De Ferdinand Denis a Sílvio Romero, do nacional ao regional: ampliação e constituição de um projeto para a literatura brasileira**, também está organizado em duas partes. A primeira, quando buscamos apresentar as linhas por onde Romero sistematiza o seu método interpretativo; e a segunda parte, que trata da relação entre Romero e seu precursor Denis, quando convergem no projeto de formação de uma literatura nacional. Nesse segundo momento, tratamos do método descritivo como ferramenta de construção de um imaginário ideal para a nação e as ideias de meio, raça e cultura, como elementos de interpretação/enquadramento de determinadas “comunidades imaginadas”.

Na segunda parte do trabalho, que se refere à leitura das obras, buscamos entender até que ponto poderíamos associar a literatura lida aos parâmetros de leitura e escrita da literatura promulgados por Denis e Romero. Por este motivo, optamos por aplicar dois questionamentos aos três romances lidos. Tais questionamentos, a nosso ver, resumem a base de pensamento de Denis/Romero nos respectivos *Resumo/História*, no que se refere à construção de parâmetros para a literatura nacional primeiro, e regionalista depois. Assim, questionamos, “o referido romance constrói uma imagem para o Brasil?” e “o referido escritor toma o critério etnográfico para criar o enredo, com traços como tipos fixos, a ideia do isolamento e/ou costumes exóticos?”.

Assim, o terceiro capítulo, **Uma leitura de *Inocência*, de Visconde de Taunay**, está organizado em três partes. A primeira, quando questionamos qual a imagem que se constrói no romance e se há relação com os parâmetros de Denis, principalmente; a segunda parte, na qual observamos quais são os traços de tipo fixo, ideia de isolamento ou de costumes comuns no romance, a partir das ideias de Romero; e a terceira parte, quando lemos a fuga aos padrões deterministas impostos pela crítica.

O quarto capítulo, intitulado **Uma leitura de *Dona Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva**, lemos o romance escrito em 1891, mas só publicado postumamente por Lúcia Miguel-Pereira. Ao romance de Paiva, aplicamos os dois questionamentos mencionados, sobre a imagem constituída na narrativa e sobre os “modos de fazer” do enredo. A partir disso, recorreremos a relatos jornalísticos, aos quais Paiva parece fazer menção no romance.

No quinto capítulo, **Uma leitura de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos**, aplicamos os mesmos questionamentos dos dois capítulos anteriores. Sobre a imagem em *Vidas Secas*, consideramos o trânsito e a (des)localização, tanto no enredo, quanto no plano da construção narrativa. A partir desse caráter móvel, encontramos uma incompatibilidade com o padrão rígido de atribuição de características relacionadas ao terreno fixo, da segunda questão.

Deste modo, deixamos o convite não propriamente para a leitura deste trabalho, mas para a releitura dessas narrativas e de outras que, sob o rótulo do regionalismo, tiveram as suas potencialidades semânticas escamoteadas.

CAPÍTULO 1

DO NACIONAL AO REGIONAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO E MANUTENÇÃO DO DISCURSO REGIONALISTA PARA A LITERATURA BRASILEIRA

Uma das vertentes mais vitais do romance brasileiro é a chamada regionalista. O famigerado adjetivo, no entanto, não tem dado conta da potência dessa produção e, na prática, tem trazido mais problemas que soluções. Partindo de um mapeamento inicial nas seções dedicadas à literatura regionalista em historiografias literárias do século XX, verificamos que há uma repetição de traços que remontam sempre a historiografias anteriores. Perseguindo as publicações das “Histórias da literatura brasileira”, recuamos a Ferdinand Denis, em seu *Resumo da História Literária do Brasil*, de 1826. A abordagem de Denis, nesse pequeno texto, apresenta um caráter fundador de um sistema para a literatura brasileira com forte teor nacionalista e nacionalizante. Para isso, recorreremos aos estudos de Eric Hobsbawm, em *Nações e nacionalismo desde 1780*, e nos apoiamos em dois pontos elencados pelo historiador acerca da formação do fenômeno nacional.

Optamos por apresentar os resultados do primeiro mapeamento, realizado nas onze *Histórias da Literatura Brasileira* do século XX, apenas na medida em que dialogam diretamente com a nossa discussão teórica, no lugar de fazer uma lista exaustiva e repetitiva dos dados encontrados. Inicialmente, fizemos uma leitura e fichamento das seções que tratam sobre a literatura regionalista; depois, fizemos um quadro comparativo dos dados encontrados. Como as abordagens sobre o regionalismo nas *Histórias* selecionadas se repetem em maior ou menor grau, agrupamos os historiadores que apresentam maior similaridade e extraímos a “palavra-chave” de cada abordagem.

Os resultados desse primeiro mapeamento nos fizeram recorrer à leitura da *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero. A partir de Romero, recuamos à leitura das *Histórias* de Ferdinand Wolf, Almeida Garret, Francisco Adolfo de Varnhagen e Ferdinand Denis. A formação da historiografia literária brasileira está ligada à constituição da literatura como disciplina, que se processou, sobretudo, durante o século XIX. Nesse período, temos recorrentemente estudos historiográficos sobre literatura portuguesa fazendo alusão a autores nascidos no Brasil, estudos sobre a poesia brasileira, além de ensaios mais críticos que

historiográficos. Apesar do variado conjunto de estudos críticos e historiográficos desse processo de construção, ao longo de quase um século, lemos apenas o que foi indicado por Romero em sua *História*. Nessa toada, julgamos encontrar no pequeno texto de Denis, de 1826, um diálogo mais direto com a proposta que foi apresentada, posteriormente, por Romero. Além da importância capital do *Resumo*, por ser o primeiro estudo a pensar a literatura brasileira, de modo autônomo, separada de Portugal (apesar de ser um apêndice à história da literatura portuguesa), Denis propõe um programa para a nacionalização da literatura brasileira, posteriormente, atualizado e ampliado por Romero.

1.1 Uma amostra do discurso regionalista a partir da historiografia literária do século XX

O interesse pelo mapeamento das abordagens sobre a literatura adjetivada de regionalista na historiografia literária surgiu da inquietação oriunda da percepção de que, ainda que seja uma pauta da literatura tão recorrente, é rechaçada por parte da crítica e até por alguns escritores. A partir disso, buscamos entender, através da historiografia, de que modo essa literatura foi organizada enquanto conceito no correr dos anos. Optamos pela historiografia, pois entendemos que a crítica literária brasileira se faz, num primeiro momento, via história literária, ou seja, historicamente, pela nossa herança positivista, o método historiográfico era o modo válido para consolidar e legitimar um conceito.

Em um mapeamento inicial, foram lidas onze *Histórias* da literatura brasileira. A leitura centrou-se nas seções dedicadas ao tratamento da “literatura regionalista”. Acreditamos, com isso, ter uma amostra ou uma imagem do que constitui a concepção de regionalismo na historiografia literária do século XX para a literatura brasileira. Os resultados foram agrupados aqui, ora por ordem cronológica de publicação, ora por similaridade de temas. Procuramos, no mapeamento, respeitar as peculiaridades de tratamento crítico e ler as seções de cada *História* dedicadas à literatura regionalista de modo individual. Apesar disso, os resultados mostraram uma homogeneidade, em maior ou menor grau, no que se refere a essa categoria. Nas *Histórias* de Afrânio Peixoto, Nelson Werneck Sodré, Lúcia Miguel-Pereira e Afrânio Coutinho (publicadas respectivamente em 1931, 1938, 1950 e 1959), foi possível verificar os seguintes resultados: Afrânio Peixoto, em *Noções de História da literatura brasileira*, vincula o regionalismo a um “isolamento” histórico que se deu no sertão do país por um interesse inicial de exploração de minas, que, após o esgotamento das riquezas naturais, vieram a ser abandonadas:

Os sertões, onde ficaram nucleos de povoamento passaram á vida mediana e medíocre, distantes das capitaes, do litoral, esquecidos e desprezados. Ahi, entretanto, a raça brasileira, sem a mescla de continua intrusão estrangeira, como nas capitaes, se fazia, nucleo de resistencia em que subsistem os mananciais da nacionalidade⁴ (PEIXOTO, 1931, p. 205).

A associação do meio ao isolamento vai gerar as marcas diferenciadoras para a produção de uma literatura regionalista, segundo Peixoto. Na sequência, ele vai elencar as obras *O sertanejo*, *O Gaúcho* e *O matuto* como exemplos de literatura regional, por serem produtos desse local isolado e não “influenciado” pelas modas estrangeiras. Tais ideias foram postas em prática em seu último romance, *Sinhazinha*, publicado em 1929, dois anos antes de sua *História*. Em *Sinhazinha*, há mais descrição dos costumes e práticas, ao modo etnográfico, apresentando filiação ao pensamento de Romero (como veremos no próximo capítulo), do que referência ao meio, como descrição de paisagem. O romance, que se passa no interior da Bahia, apresenta o modo de vida do sertão, enfatizado pela ideia de isolamento e se inicia com a simbólica festa de São João, a que se dá destaque como uma típica “festa do interior”.

Já a sua leitura de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, se faz com conotações definitivas para o desenvolvimento do conceito em torno da literatura dita regionalista. Peixoto chama de “acontecimento literário” por, principalmente, trazer a terra, o homem, a luta (divisão ao modo determinista⁵). Nessa concepção, a obra *Os sertões* obedece à dinâmica de literatura regionalista, pois se trata do produto de um meio isolado – o sertão da Bahia naquelas circunstâncias, “Este era um livro forte, que, embora mediocre o assumpto principal – uma guerrilha de fanaticos no interior da Bahia” (Peixoto, 1931, p. 206). Em Peixoto, o isolamento e o determinismo racial e geográfico tornam-se as palavras-chave para pensar a literatura dita regionalista. As concepções de Peixoto serão repetidas por vários críticos posteriores, com a associação ou não a outros elementos.

Quanto à *História* de Nelson Werneck Sodré, *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, publicada em 1938, torna-se necessário fazer uma ressalva pelo caráter peculiar de seu estudo. Como foi dito anteriormente, buscamos compreender a imagem geral da concepção do regionalismo para a literatura brasileira, mas sem obliterar maiores singularidades entre as *Histórias*. O entendimento de Sodré difere das demais *Histórias* por ter no materialismo histórico a base para a compreensão do desenvolvimento da

⁴ Foram preservadas as marcas ortográficas das edições que estamos utilizando para este estudo.

⁵ A nossa leitura de *Os sertões* diverge da proposta por Peixoto, sobretudo, por acreditar que o relato realizado por Euclides da Cunha é extraído de sua vivência, o que não coaduna com uma mera relação de causa e efeito determinista.

literatura brasileira. As obras de cunho marxista eram publicadas sob forte repressão getulista, assim, Sodré opta por trocar o subtítulo de “seus fundamentos materialistas” para “seus fundamentos econômicos”, o que, segundo o autor, pode levar os leitores a uma interpretação equivocada de sua *História*, ao fazer compreender uma relação direta e mecânica entre a economia e a literatura, além de permitir encarar o marxismo reduzido a um simples “economicismo”⁶. O conflituoso subtítulo deixa de integrar o livro em sua sétima edição.

É preciso considerar as sucessivas e substanciais revisões que Sodré realiza em sua *História*, no sentido de sinalizar que a leitura sobre a concepção do regionalismo em Sodré, neste trabalho, se dá a partir da sua sexta edição, de 1976. Sodré toma por base as *Histórias* de Sílvio Romero e José Veríssimo, apesar das divergências entre ambos, e nesse movimento de revisão, Sodré reconsidera alguns posicionamentos sobre Romero, a exemplo da aplicação da etnografia⁷ como método de interpretação para a literatura. Na introdução da oitava edição de sua *História*, Sodré (1988, p. 6-7) afirma que a etnografia “além de falso como base analítica, representava o conhecimento de uma inferioridade – que alguns levavam ao extremo da incapacidade hereditária”.

Sodré enfatiza a leitura de obras, buscando considerar as peculiaridades de cada escritor. No que se refere à literatura dita regionalista, vai distinguir o regionalismo do final do século XIX do regionalismo sertanista, indicando uma diferença de forma e conteúdo. Segundo Sodré (1976), o regionalismo sertanista só passa a existir quando se centra em áreas mais diversas. Há um escape do presente para o passado, que é exemplificado a partir das obras de José de Alencar, Gonçalves Dias e Bernardo Guimarães. Sodré tem a preocupação de trazer o sentido nacional, vale dizer que esse sentido se faz no âmbito rural, que se torna nacional – ou melhor, “genuinamente nacional” – pois o mundo do interior, algumas vezes, distante dos grandes centros, não teria incidências estrangeiras. O autor remete à ideia de que, quanto mais se mostrava o Brasil profundo, mais se aproximava de um país puro, originário, que serviria de modelo para pensar a nação, como se a tradição estivesse sempre num território separado do presente. Apesar disso, Sodré considerava uma contradição a supervalorização do pitoresco e da “cor local”, como construções regionais/nacionais (necessárias à nação), ao passo que esses traços ganhavam valorações pejorativas. Assim, a reconstrução desse “quadro de costumes” cai na simples oralidade narrativa, colocando o ambiente acima da criatura e procurando se construir pelo exótico e o pitoresco.

⁶ Ver SODRÉ, Nelson Werneck. *Em Defesa da Cultura*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

⁷ Em Romero, a etnografia, ao lado do determinismo racial e geográfico, constitui o método de interpretação e concepção da literatura chamada regionalista, como veremos no capítulo a seguir.

Para Sodré (1976), o naturalismo proporcionou um movimento de renovação do pensamento em diversos setores, superando os processos românticos. Isso gerou a transição do sertanismo para o regionalismo, “de um puro e simples processo de idealização transita para um quadro muito mais complexo em que procura traduzir a realidade através da valorização de alguns de seus elementos mais nítidos” (SODRÉ, 1976, p. 405). Apesar de citar as causas – tais como o aprofundamento romântico e o naturalismo como um momento que propiciou um tratamento da literatura em setores complexos e diversos – essa transição do sertanismo para o regionalismo não fica explícita na abordagem. Apesar disso, compreendemos que a associação da ideia de sertão ao regionalismo tornou-se constante antes mesmo da publicação de *Os sertões*, a exemplo do romance *Inocência*, que se passa no “sertão do Leal”. Acreditamos que tal ligação seja providencial no sentido de atender aos interesses do regionalismo, que se assenta na ideia de passado, originalidade e isolamento. O sertão, por sua vez, não se constitui como um lugar específico, mas uma condição sempre a ser superada, que se dá em contraposição (sempre subalterna) a outros lugares, como veremos mais adiante a partir das ideias de Antonio Carlos Robert Moraes (2005). Deste modo, o sertão, enquanto lugar, reúne traços como isolamento, passado, originalidade nacional, ideia de “pureza racial”, tudo isso categorizado de modo negativo e subalterno. Neste sentido, serve para atender aos propósitos políticos da regionalização no país ligados a interesses dos grupos dirigentes locais aliados a um poder político central, como veremos mais adiante também.

O regionalismo continua tendo especialmente no sertão o seu mote principal. Até hoje, continua mantendo o traço peculiar do local pelo conjunto de costumes do grupo social retratado, de modo estereotipado. O ambiente ainda se coloca, em muitos casos, como o próprio protagonista da narrativa, ou seja, esse “puro e simples processo de idealização [que] transita [para] um quadro muito mais complexo em que procura traduzir a realidade” não fica explícito.

No entanto, nos termos de Sodré (1976), o regionalismo surge como um processo de interpretação histórica e social da vida brasileira, que sai da idealização para a representação da realidade social. Assim, após a transição, passou a absorver a paisagem e viver os problemas autênticos da região, tendo interesse pelo humano e tornando-se documento de apresentação do Brasil para os brasileiros. De um modo geral, apresenta as limitações do regionalismo, tais como a exploração do pitoresco ou a distinção dos personagens pelo modo de falar. Sodré (1976) também evoca *Os sertões*, de Euclides da Cunha, como fator que vai proporcionar uma mudança de perspectiva nessa produção literária.

Quanto à Lúcia Miguel-Pereira, em *História da literatura brasileira – prosa de ficção*, publicada em 1957, faz uma crítica à concepção que entende o regionalismo como a “representação da cor local”. Segundo a autora, para ser regionalista, a narrativa deve ter como finalidade primordial a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia o sentido sem esses elementos. Além disso, nos termos de Miguel-Pereira, o regionalismo se vincula às ideias de ruralismo e provincianismo, tendo o pitoresco, a cor local como principal atributo. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, é colocado também como um divisor de águas dessa produção.

As concepções acerca do que vem a ser literatura regionalista nesses três historiógrafos comungam de alguns pontos de vista, em certa medida. De um lado, temos as ideias de Peixoto; de outro, Sodré e Miguel-Pereira. As três abordagens tomam como foco o meio em que se desenvolvem as narrativas. Enquanto Peixoto vê o isolamento como um produtor de sentido que gera autenticidade nacional; Miguel-Pereira e Sodré veem esse espaço marcado pelo isolamento como um fator que limita a narrativa.

Os três historiadores fazem parte de um grupo que começa a atualização do conceito da literatura chamada regionalista para o que concebemos hoje. Isto, considerando que essa vertente literária começa a ser idealizada, a nosso ver, desde os estudos de Ferdinand Denis, em 1826. As ideias de Peixoto acerca do isolamento que produz um local autêntico e diferenciado, capaz de dar bases para a produção da literatura regionalista por ser afastado dos grandes centros, comunga com os estudos do sociólogo Gilberto Freyre, que, por sua vez, recorreu a estudos anteriores, tais como os de Silvio Romero, além de manter grande afinidade com as ideias de Franklin Távora, para promover uma estetização do passado e do atraso a partir dos elementos típicos que se originam do isolamento no sertão. Os elementos apontados por Peixoto acerca do isolamento que determina os modos e as condições de vida dos habitantes do sertão ampliam e atualizam os conceitos de Silvio Romero em sua *História da literatura brasileira*.

Já Sodré (1976), lê uma primeira fase no regionalismo que apresenta “um escape do presente para o passado”, somente sendo superado com o naturalismo, quando passa a contemplar questões mais complexas. Miguel-Pereira, por sua vez, também acredita que se desvinculando do localismo e centrando-se nas questões do homem, o regionalismo pode mexer em questões mais amplas.

Mexer com “questões mais complexas e amplas”, no entanto, não implica, necessariamente, o cenário da narrativa, mas a própria criação estética. Mostra disso é a

construção discursiva que Gilberto Freyre elabora, justamente pelo viés do localismo, do isolamento. Recém-chegado dos EUA, Freyre traz uma proposta de renovação do regionalismo, a partir de encontros e organização de eventos, a exemplo do Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo que se realizou na cidade do Recife, em 1926. Desse Encontro, sai, supostamente, uma versão do Manifesto Regionalista que resume as ideias do movimento. Nesse sentido, Freyre consegue estetizar o passado e o atraso e fazer com que esse traço torne-se marca da identidade artística nordestina. É por esses aspectos, o localismo, o atraso, o passado, a “não-contaminação” pelas modas estrangeiras, por muitos considerados negativamente, que o Mestre de Apipucos modelou o seu pensamento de construção artística, a ponto de torná-lo positivo, construindo assim uma duradoura produção discursiva que é a “brasilidade nordestina”. Em cima dessa construção discursiva e consequente produção identitária, a literatura regionalista de 1930 tornou-se um filão editorial e continuou, em alguns casos, a tocar em questões “amplas e complexas”; e em outros, nem tanto.

Vale salientar que o que ficou conhecido por Romance de 1930, narrativas dispersas e dificilmente categorizadas⁸, foi, consensualmente, colocado pela historiografia do século XX como um conjunto homogêneo e diretamente ligado às ideias do Movimento Regionalista do Nordeste, encabeçado por Freyre. Algumas narrativas, a exemplo de *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, apresentam traços comuns ao ideário freyreano, mas há mais narrativas que divergem desse ideal que o contrário. Os romances da década de 1930 não são apenas sobre o Nordeste e escritos por nordestinos, como Bueno (2006) se encarrega de nos mostrar, sobretudo, quando seleciona como *corpus* de análise romances de escritores oriundos de diversas regiões do país. A explícita divergência política entre Freyre e a maioria dos escritores que despontam nesse período torna essa “ligação ideológica”, sustentada pela historiografia, mais um rótulo estéril e artificial.

Quanto à extensa obra organizada por Afrânio Coutinho, *A literatura no Brasil*, publicada em 1955, conta com a colaboração de estudiosos, como Câmara Cascudo, Antonio Candido, Wilson Martins, José Aderaldo Castelo, Luís Costa Lima, dentre outros. Coutinho propõe uma abordagem baseada na estética e não na linearidade historiográfica. Em sua “Introdução Geral”, o autor apresenta duas concepções de literatura: uma, da literatura como resultado de fatores históricos, sociais e culturais; e a outra, da literatura como manifestação da natureza estética, independente de fatores contextuais. Torna-se explícita a opção de Coutinho pela segunda concepção e, ao fazê-lo, refuta o referencial historiográfico como

⁸ Ver BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

primeiro plano de análise. Nesse sentido, compreende os “períodos literários” como “Eras”, concebidas a partir de uma “unidade tipológica” ligada à estética, não-temporal.

Apesar de trazer em sua abordagem esse diferencial e da recusa ao perfil historiográfico em primeiro plano – como proposto por Sílvio Romero – para o tratamento da literatura, o que estamos analisando, neste trabalho, é somente a seção que se destina a pensar o tema do regionalismo para a literatura brasileira. Compreendemos que, por se tratar de um trabalho extenso e em colaboração com diversos estudiosos, faz-se necessário ressaltar sobre qual ponto específico estamos nos debruçando. A seção sob análise tem por título “O regionalismo na ficção” e foi escrita pelo próprio organizador. Na referida seção, Coutinho busca conceituar o que poderia ser a chamada literatura regionalista e é essa tentativa de conceituação que nos interessa especificamente. Ao final, Coutinho sinaliza para os chamados “ciclos de literatura regional” – ciclo nortista, ciclo nordestino, ciclo baiano, ciclo central, ciclo paulista e ciclo gaúcho – de autoria de outros estudiosos e que não serão lidos neste estudo. Na seção selecionada, Coutinho diferencia o regionalismo romântico do realista. Assim como Sodré, afirma que o regionalismo romântico é uma forma de escape do presente para o passado, um passado idealizado, que apresenta um simples localismo e é limitado. Já o regionalismo realista traz o espírito humano nos seus diversos aspectos em relação com o seu ambiente imediato. Vemos, portanto, nas concepções de Sodré e Coutinho, que o regionalismo precisa do naturalismo ou do realismo para se manter, ou seja, nessas duas abordagens, o regionalismo literário por si só não funciona.

Segundo o conceito de literatura regionalista em Coutinho, o personagem será sempre um produto do meio e as tramas se passarão, preferencialmente, em ambientes rurais. Há, para o autor, também um “sub-regionalismo”, que apresenta apelo ao pitoresco e personagens sem densidade humana. Em Coutinho, verifica-se uma atenção ao elemento humano (como em Miguel-Pereira) e não apenas ao ambiente. O elemento humano deve ser central; as paisagens, costumes, linguagem e tradições devem ser elementos secundários. Tal constatação se descola dos primeiros pontos sinalizados por Peixoto. Ademais, Coutinho amplia a ideia de Miguel-Pereira ao criticar personagens que se mostram apenas como uma figuração de tipos e sem densidade. Até aqui, encontramos uma sistematização do conceito de literatura regionalista em Peixoto que se amplia, com divergências, até Coutinho.

O modo mais comum das historiografias, quando tratam sobre a literatura regionalista, é apresentar a listagem de suas características. Assim, Coutinho demonstra esforço em tentar criar um parâmetro para a literatura regionalista. O autor formula a sua ideia

a partir do empréstimo tomado de George Stewart, em *The regional approach to literature*, texto de 1948, quando Stewart concebe que o regional na literatura se dá “quando tem por pano de fundo alguma região particular **ou** parece germinar intimamente dêsse fundo⁹” (Coutinho, 1969, p. 220; grifo nosso). Ora, ter “por pano de fundo uma região” não é elemento suficiente para a categorização. Grande parte das narrativas são localizadas num lugar, logo, trazem como “pano de fundo” esse lugar específico. Outro problema diz respeito ao que ele chama de “alguma região particular”, pois o que constitui a particularidade de uma região? Essa noção vaga abre margem para, pelo menos, dois questionamentos: primeiro, seriam espaços¹⁰ marcados pelo distanciamento de uma metrópole? (que é uma concepção clássica da geografia – e em dadas situações, já superada – para caracterizar uma periferia); segundo, seriam espaços marcados por costumes ou práticas específicas? (essa noção dá abertura para a compreensão de que essa “região particular” é configurada pelo simples e puro apelo ao exótico, pitoresco).

O que se verifica é que “ter por pano de fundo alguma região particular” não é suficiente para conferir o *status* de regional a uma literatura e se assim o faz, faz-se pelo distanciamento, a partir da representação de um local periférico ou de tipos exóticos, pitorescos, sem maiores complexidades de questões ou de construções estéticas.

A imprecisão permanece na assertiva retirada de Stewart quando se utiliza a conjunção alternativa “ou” em lugar de um “e”, ou seja, basta ter por pano de fundo essa região particular para se tornar “regional” (mais adiante, o próprio Coutinho se encarrega de fazer a ressalva, afirmando que a conjunção aditiva seria mais adequada). Apesar disso, a “correção” não resolve o problema, como se nota nas palavras de Coutinho:

Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte **não somente tem que ser localizada numa região, senão também** deve retirar sua substância real dêsse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Êste último é o sentido do regionalismo autêntico. (COUTINHO, 1969, p. 220; grifo nosso).

Essa “substância real” a que Coutinho se refere é o clima, a fauna, a flora como elementos capazes de “afetar” a vida dos habitantes da região. Tal concepção, em primeira instância, dá a ideia de impossibilidade de o indivíduo agir sobre o local de forma autônoma e

⁹ Foram preservadas as marcas ortográficas da edição que estamos utilizando para este estudo.

¹⁰ Utilizou-se, nesse momento, “espaço” em sentido genérico, como substrato material.

o coloca em condição de submissão ao meio que determina as ações desse indivíduo, remetendo às ideias de Peixoto, que, por sua vez, fazem referência a Romero.

O segundo patamar elencado por Coutinho, fazendo referência ao chamado “regionalismo autêntico”, se dá pela construção de práticas, modos de vida particulares a determinados grupos sociais. Se a compreensão desse fator tivesse passado pelo traço da cultura, da tradição local, a partir de aparatos teóricos adequados para a sua compreensão, talvez aí tivéssemos um acerto para pensar a representação de um povo na literatura. Mas, ainda assim, seria mais adequado tratar tal traço pelo aspecto conceitual da cultura e não da região, pois as marcas culturais se dão pelo povo e pela ação do povo que ressignifica o sentido de região, da terra a partir das próprias vivências e em movimento. Essa noção de cultura que estamos evocando¹¹ se contrapõe à noção de cultura etnográfica utilizada por Sílvio Romero (como veremos adiante). A noção de cultura utilizada por Romero tem em sua base de formação o determinismo geográfico oriundo do cientificismo europeu. Ao tratar sobre a formação do pensamento que deu origem aos estudos sobre as raças, Tzvetan Todorov (1993) atribui ao cientificismo (não à ciência) o início da doutrina racialista. Segundo Todorov, é no cientificismo – que repousa sobre dois postulados: o determinismo integral e a submissão da ética à ciência – que a doutrina racialista se ancora para fundar uma ideologia (tentaremos discorrer sobre essas questões mais adiante). A busca pela promoção de um “regionalismo autêntico”, mais complexo, acaba esbarrando na condição determinista que está na base conceitual dessa produção literária e que se fixa no espaço (quanto mais isolado, mais autêntico) que determina as ações dos homens numa dinâmica simples de fixação de tipos.

Apesar disso, a literatura mostra-se maior que os conceitos que dela se ocupam, de modo que a crítica, quando atribui o caráter regionalista a determinada literatura e quando visa lê-la, não consegue acertar o passo nem dá conta da potência dessa produção. Essas obras não são apenas narrativas ligadas à terra, há mais que isso. Cada narrativa representa uma construção social imbricada de um conjunto de valores específicos, constroem-se códigos econômicos, de conduta, de poder e cada construção remete a um jogo de forças decorrentes de modos de vida a um só tempo específicos e universais. É preciso ler essa literatura fora dos rótulos vagos do regionalismo que a crítica recorrentemente impõe.

¹¹ Compreendemos que os estudos sobre Cultura, sobretudo a partir de Raymond Williams, que entende Cultura como modo de vida, iniciam-se a partir da década de 1970 e as discussões só chegam ao Brasil com fôlego com o advento dos Estudos Culturais, momento posterior ao ápice da crítica sobre a literatura brasileira chamada regionalista. A noção de “cultura como modo de vida”, como proposta por Williams, só pode ser compreendida em movimento e de acordo com as demandas próprias das relações sociais, o que, em primeira instância, refuta a noção de cultura que movimentou os estudos etnográficos desde o século XIX.

Ainda fizemos a leitura e fichamento em Antonio Candido (1969), em *Formação da literatura brasileira*, do capítulo “O regionalismo como programa e critério estético”; Alfredo Bosi (1978), em *História Concisa da Literatura Brasileira*; Massaud Moisés (1989; 1971), em *História da literatura brasileira* (Vol. II) e *A literatura brasileira através dos textos*; Dino Fontana (1972), em *Literatura brasileira – síntese histórica*; Wilson Martins (1974), em *A literatura brasileira* e Benjamin Abdala Junior (1986), em *Tempos da literatura brasileira*.

A partir dos nossos primeiros resultados, verificou-se que os críticos estudados vão repetir os mesmos traços acerca da literatura regional: é uma literatura que expressa o meio rural, prioritariamente; que se diferencia do romance urbano, tomando o pitoresco e o provincianismo como base; que apresenta a linguagem e o tipo desse homem do campo; é uma literatura de expressão nacionalista que se representa pelo dado regional; e tem *Os sertões*, de Euclides da Cunha, como divisor de águas.

Sobre *Os sertões*, temos, pelo menos, em Miguel-Pereira, Candido, Bosi, Sodré e Peixoto o reconhecimento do valor literário e da repercussão que a obra de Cunha causou, sobretudo, a partir da recorrência da reescrita do sertão em outros escritores, tais como Alcides Maya, Roque Calage e Alberto Rangel. Deste modo, vemos, a partir da historiografia, a ideia de sertão tomar força como espaço de sentido para a produção de literatura ao “modo regional” por principalmente, a nosso ver, ser providencial ao atender o programa projetado por Romero, como veremos no próximo capítulo.

Esses primeiros resultados nos fizeram entender que a base de construção da literatura regionalista na historiografia recente é de duas ordens: o determinismo, ligado ao cientificismo europeu; e o projeto político nacionalista, que, em nosso caso e no âmbito literário, tentava construir uma literatura “tipicamente” brasileira.

A ideia de que a literatura regionalista tem base no determinismo, seja geográfico ou racial, pode ser identificada explicitamente na maioria dos críticos que mapeamos. Em Sodré, quando vê nessa literatura valorização do pitoresco e da cor local, mesmo quando ele critica esse aspecto, ainda incorre no determinismo no sentido em que afirma que é preciso “absorver a paisagem e viver os problemas autênticos da região”. Sodré traz Oliveira Paiva e *Dona Guidinha do poço* como exemplo de literatura regionalista porque, segundo ele, apresenta “homem e meio imbricados”, como síntese. Apesar disso, a nossa leitura sobre o romance de Paiva segue em outra direção, como veremos no capítulo sobre o romance, mais adiante.

Miguel-Pereira também apresenta a mesma lógica determinista no momento em que afirma que “para ser regionalista, deve ter como fim primordial a fixação de tipos, costumes e

linguagem locais, cujo conteúdo perderia o sentido sem esses elementos e que os hábitos se passem em locais diferentes da civilização niveladora” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 179). A autora apresenta a mesma ideia processada no século XIX, de que nenhum acontecimento ocorre fora do que está determinado pela “raça”, ou pelo ambiente em que se encontram e que todas as práticas da vida social são fixas e determinadas pelos fatores geográficos ou raciais, ou seja, só seria possível “fixar” tipos, costumes e linguagens, a partir da concepção de que essas são previamente determinadas e imutáveis.

Além de Miguel-Pereira e Sodré, ainda foi possível identificar essa ideia em Afrânio Coutinho, que entende o personagem regionalista como produto do meio. Ou em Afrânio Peixoto, quando vincula a história do sertão a partir do isolamento e isso vai determinar traços para a literatura chamada regionalista (Peixoto não fala explicitamente em literatura regionalista, mas acaba vinculando à produção literária convencionalmente considerada regional).

Já Dino Fontana, fala de “tendências regionalistas”. Segundo Fontana, tais tendências encontra predileção no romance e no conto entre os escritores do século XX. Apesar de mencionar, Fontana não especifica o que seriam essas “tendências”, apenas sinaliza o que não é: “E não se entenda aqui, por regionalismo, todas as obras que de um ou de outro modo fixaram, na descrição do ambiente e na temática, peculiaridades locais...” (FONTANA, 1972, p. 208). Recuando para o período de transição do século XIX para o XX, destaca os traços das obras caracterizadas por regionalistas, “na transição do século XIX para o atual, surgiram alguns escritores que, em suas obras, imprimiriam a “cor local”, fixando tipos, costumes e a linguagem típica de certas regiões” (FONTANA, 1972, p. 208; aspas do autor). Após essas considerações, Fontana segue com uma lista de escritores considerados regionalistas seguindo a estrutura de apresentação, breve biografia e obras consideradas principais. Nessa toada, associa as obras ao regionalismo quando trazem a “cor local”, tipos e costumes, mas a noção de “bom texto” passa, por vezes, pelo que é considerado humano, universal, a exemplo de quando aborda sobre Simões Lopes Neto.

Wilson Martins (1974) aborda sobre o regionalismo no contexto do modernismo brasileiro. Em relação ao modernismo, o autor afirma que “a sua vocação política (no sentido neutro da palavra) estava contida nos dois postulados essenciais de sua configuração espiritual: o Nacionalismo e o Regionalismo” (MARTINS, 1974, p. 137). Segundo Martins, a relação do modernismo com esses dois âmbitos é ambivalente e contraditória. Para o autor, o

regionalismo assume forma de “caboclisto”, além de estar associado a uma produção tipicamente do interior e da fixação de tipos desse local.

Em Abdala Jr. (1986), encontramos a divisão entre o sertanismo romântico e o regionalismo realista. O sertanismo faz um registro das variedades culturais das regiões brasileiras em oposição à literatura produzida nos centros urbanos que trazem incidência das dinâmicas sociais estrangeiras. Segundo o autor, esse regionalismo mostra a vida social e cultural do campo, porém, de modo idealizado e “com excessos decorativos” e acabam caindo na “ideologia romântica europeia, ansiosa pelo pitoresco regional”. Já o regionalismo realista (apesar de se desenvolver do sertanismo romântico), se diferencia do primeiro por não privilegiar o pitoresco e a reprodução exuberante da paisagem, além de se identificar com a corrente de pensamento que procura traços definidores da nacionalidade. Politicamente, corresponde ao ideal federativo da República. Do regionalismo realista, chega-se à literatura social de 1930.

Vale dizer que, no texto de Antonio Candido, que utilizamos para mapeamento neste estudo, a base determinista não se torna o eixo principal de sua leitura crítica. Candido diferencia o contexto social e os tipos de produções literárias. Apresenta o Nordeste como gênese dessa literatura, mas a relação se dá pelos discursos veiculados a partir dos intelectuais nordestinos e não por um simples determinismo local.

Ainda que haja avanço em uma ou outra abordagem pela historiografia, verifica-se ainda a insistência no conceito regionalista sem o questionamento devido de seus problemas. Tais problemas decorrem do projeto político nacionalista identificado desde Ferdinand Denis, em 1826, com a busca por uma marca especificamente nacional. Vemos essa ideia nas *Histórias* do século XX, em maior medida em Benjamin Abdala Júnior e em Peixoto; e em menor grau, em outros, quando afirmam que a produção regionalista procura os traços definidores da nacionalidade através do regionalismo.

As bases do determinismo geográfico e racial foram ampliadas e amadurecidas por Sílvio Romero – como veremos adiante; mas é no projeto político nacionalista, iniciado pelos europeus, que escreveram sobre a nossa literatura, que se constituíram as bases para a literatura que tradicionalmente é chamada de regionalista.

1.2 Antes do discurso regionalista, a construção de uma literatura nacional

A sistematização dos estudos da literatura brasileira inicia-se pela pena dos europeus, que, ao seu próprio modo, tentaram organizar a nossa literatura. Vários europeus escreveram sobre a literatura brasileira, a exemplo de Friedrich Bouterwek, Ferdinand Wolf e Simonde de Sismond, mas foi a obra de Ferdinand Denis que repercutiu entre os estudiosos da literatura que o sucederam. Já o seu contemporâneo, Almeida Garret, que publica também em 1826 a coletânea *Parnaso lusitano ou Poemas dos autores portugueses antigos e modernos*, que foi rebatizada de *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, não pensa a produção dos escritores brasileiros de modo específico, mas ligados à literatura portuguesa.

O pequeno texto de Denis, *Resumo da história literária do Brasil*, de 1826, é um apêndice sobre a literatura brasileira, pensada separadamente da literatura de Portugal. O texto é composto por oito capítulos, que versam sobre parâmetros para a literatura brasileira, poetas do séc. XVII e XVIII, música, geografia e viagens. Além disso, após tradução e adaptação no Brasil, em 1831, por Henrique Luís de Niemeyer Bellegarde, o *Resumo* foi adotado como livro didático oficial para as escolas primárias durante o Segundo Reinado.

Denis se ocupou da vida brasileira, atravessando o país entre 1816-1819, e escreveu obras nas quais catalogava regiões a partir de aspectos geográficos, vegetação, fauna até os costumes de grupos sociais, tais como os sertanejos, os gaúchos, os indígenas. Em 1824, publicou *Scènes de la nature sous les tropiques*. Nessa obra, Denis define as suas linhas de pensamento ao afirmar que a poesia é produto da terra e do clima e que a Europa, por sua vez, deveria recuperar a cor local perdida devido ao longo processo de civilização. Por outro lado, via no Brasil grande possibilidade de produção literária, sobretudo pela exuberância da natureza, como um ente autônomo e capaz de inspirar os poetas nativos. Esse modo de pensar vai repercutir em seu *Resumo* com tom imperativo para produção de uma literatura descritiva.

O repertório teórico de Denis vem da História Natural, campo do saber que buscou dar conta de perceber e classificar as coisas “naturalmente” criadas por Deus, plantas, animais, minerais e homens. Esses estudos não estavam no rol da história política ou eclesiástica nos séculos XVIII e XIX e se desenvolveu para um conjunto de disciplinas científicas distintas que conhecemos hoje como a biologia, a botânica, geografia, dentre outras. Os estudiosos da História Natural ou naturalistas tomavam a natureza como uma experiência empírica, descritível e ordenável. Nesse processo, os naturalistas buscavam simplificar a multiplicidade de elementos da natureza reduzindo a um quadro sucinto e possível de ser assimilado pela memória do leitor. A partir da técnica da descrição,

acreditava-se que era possível levar o conhecimento da fauna e da flora de locais remotos para pessoas que não conheciam.

Um dos exemplos de estudo desse campo do saber é a obra de Alexander Von Humboldt sobre a América. A obra de Humboldt repercutiu diretamente sobre o pensamento de Ferdinand Denis, mostra disso são as várias referências a Humboldt em *Scènes de la nature sous les tropiques*. Humboldt buscava na natureza a ideia de um passado grandioso e esquecido. Em seu *Atlas Pitoresco da Viagem*, fazia uma descrição positiva da América, que serviu de paradigma para os viajantes que o sucederam. Não apenas isso, os seus estudos são recorrentes nas ideias dos líderes políticos da independência americana e dos intelectuais brasileiros.

Ferdinand Denis entra contato com a obra de Humboldt pela amizade que tinha com o seu colaborador, Charles Segismund Kunth. Os parâmetros para a construção desses tipos de estudos, naquele momento, versavam sobre enunciar um discurso letrado, esclarecido e homogêneo sobre a região percorrida. O método da descrição é fator importante e vai repercutir no *Resumo* de Denis. No campo da História Natural, a descrição precisava ser minuciosa, com a finalidade de produzir quadros reais, tal como Denis propõe para a construção da literatura.

Além disso, a História Natural tinha forte tendência nacionalizante. Uma das funções desses estudos era promover a ideia de independência pelas peculiaridades naturais e pelo quadro descritivo que se compunha das regiões. O naturalista José Francisco Correia da Serra, um dos fundadores da Academia de Ciências de Lisboa, afirmou em sua obra, *Memórias econômicas para o adiantamento da agricultura, das artes, e da indústria em Portugal e suas conquistas*, editado entre 1789 e 1791, que,

O primeiro passo de uma nação, para aproveitar suas vantagens, e conhecer perfeitamente as terras que habita, o que em si encerram, o que de si produzem, o de que são capazes. A História Natural é a única ciência que tais luzes pode dar; e sem um conhecimento sólido desta parte, tudo se ficará devendo aos acasos, que raras vezes bastam para fazer a fortuna e riqueza de um povo (SERRA, 1789 *apud* IARA LIS SCHIAVINATTO, 2003, p. 608).

A ideia de um povo comum, de uma nação, já começava a fazer sentido pelo próprio modo de escrever no campo da História Natural. A técnica descritiva – que se mesclava entre descrever todos os detalhes quanto fosse possível e simplificar o elemento natural num grupo ou tipo – tinha por finalidade “fazer a fortuna e a riqueza de um povo”, construindo, assim, um patrimônio comum por meio das especificidades locais. A partir da observação do elemento natural, buscava-se tornar as informações verdadeiras, com o intuito de excluir o

pensamento do senso comum. Essa ideia movimentou várias viagens de pesquisadores em busca dessa “natureza desconhecida” pelo Brasil desde o século XVI. O registro do olhar sobre as nossas terras era, quase sempre, permeado pelo modelo de referência: o europeu. A exuberância da natureza brasileira era assunto recorrente para esses viajantes, que, com grande peso empirista, buscavam transformar os elementos das e nas terras brasileiras em objetos de estudo. Essas descrições tinham alto teor estético, o que promovia efeito imagético pela técnica descritiva que se empregava.

Os métodos de escrever oriundos da História Natural foram repassados para a literatura brasileira por intermédio de Denis. Grande parte das técnicas, típicas desse campo do saber, se transformaram em parâmetros para a nossa literatura, sobretudo, a que foi chamada posteriormente de regionalista. Dentre as técnicas importadas da História Natural para a literatura estavam: a descrição, tão minuciosa, quanto homogênea; a formação de quadros, telas capazes de construir um imaginário no leitor; e a formação de tipos comuns. Essa literatura, altamente descritiva e propagandista das “novas terras”, tinha como primeira finalidade a formação de um imaginário acerca de um povo comum, de uma nação.

Com isso, pudemos observar, após a leitura das outras histórias citadas, que o estudo de Denis é o mais recorrente entre os críticos, escritores e historiadores que o sucederam. Naquele momento, a sua condição de europeu e a serviço do Estado brasileiro tentando emplacar um projeto nacionalista aqui, o faz, inevitavelmente, trazer consigo a experiência de processos nacionalistas da Europa. Desse modo, a formação da literatura brasileira esteve aliada à função nacionalista, e a construção desse imaginário é realizada, inicialmente, por viajantes europeus que tinham condições e espaço para falar. Assim,

...a nossa literatura “autenticamente” nacional e nacionalista se alimenta de um ideário filosófico e político alemão e francês, se serve da língua portuguesa e de formas cunhadas pelo romantismo europeu (CÉLIA PEDROSA, 1992, p. 291; aspas da autora).

Não apenas a literatura, mas a própria ideia de nação teve como modelo a Europa. Por esse motivo, os estudos de Eric Hobsbawm (1990), em *Nações e nacionalismo desde 1780*, tornam-se relevantes por justamente tratar do fenômeno de formação das nacionalidades. Apesar de tratar de países específicos da Europa, resguardadas as singularidades, podemos entender como o processo se transplanta para cá, principalmente porque as bases científicas de formação são as mesmas que aparecem no trabalho dos viajantes europeus que escrevem sobre a nossa literatura, especialmente em Denis, e que são posteriormente ampliadas e atualizadas por Sílvio Romero.

Em sua introdução, Hobsbawm (1990) sumariza alguns pontos sobre a questão da nação. Dentre os seis pontos elencados: o primeiro, do nacionalismo como princípio congruente entre unidade política e nacional; segundo, a nação como produto de um período particular e historicamente recente; terceiro, a questão nacional como estando situada na intersecção da política, da tecnologia e da transformação social; o quarto ponto, da nação como fenômeno dual, construída pelas camadas hegemônicas da sociedade, mas que não pode ser compreendida sem ser analisada pelas camadas populares, pelas pessoas comuns; o quinto ponto, que se refere à ausência de tradição de estudos sobre o desenvolvimento das nações e do nacionalismo em Estados longamente estabelecidos; e o ponto seis, que trata da postura do historiador que deseja se debruçar sobre o estudo do nacionalismo. A dois deles daremos especial atenção: o primeiro, “o termo “nacionalismo”, como um princípio que a unidade política e nacional deve ser congruente”; e o quarto ponto, “a nação como fenômeno dual, construída pelas classes hegemônicas, mas que não pode ser compreendida sem passar pela análise do fenômeno nas classes populares, das pessoas comuns que são o objeto de sua ação e propaganda”.

O primeiro ponto apresentado por Hobsbawm relaciona-se ao modo como a literatura foi, inicialmente, pensada. Entendemos unidade política como organização administrativa ou Estado; e nação, como ideia (imaginário ou o que está subjetivamente no sentimento de pertença ou Comunidade¹²). Antes da Independência, não havia nem Estado, nem nação. Havia um reino e uma ideia de Brasil ainda não sistematizada. Após a Independência, cria-se o Estado brasileiro separado de Portugal e esse Estado, por sua vez, criará a nação, precisará de uma nação. Essa nação deve promover o sentimento ou a ideia de autenticidade e de diferença em relação a Portugal e, dessa forma, a literatura vem cumprir essa função. Quando Hobsbawm apresenta o primeiro ponto, acerca da congruência entre organização política e nação, entendemos que a ideia de nação é necessária à manutenção do Estado, assim, a literatura, uma das vias dessa construção nacional, vai balizar os interesses do então recém-formado Estado brasileiro. A “visão do paraíso”¹³, constituída pelo modo de escrever, tal como se compunha nos textos da História Natural, será reapresentada e alimentada por Ferdinand Denis em seu *Resumo*, como uma espécie de atualização da “Carta do Descobrimento” e como convite à exploração das terras brasileiras por meio da arte.

¹² Fazemos menção aos estudos de Benedict Anderson, em *Comunidades Imaginadas*. Companhia das letras, 2008.

¹³ Termo apresentado por Sérgio Buarque de Hollanda, em *Visão do paraíso*. Brasiliense, 2000.

No quarto ponto, da nação como um fenômeno dual, vemos o processo se repetir. Tratando-se de Ferdinand Denis – representante do Estado, apreciado pelos governantes brasileiros, o que lhe rendeu a condecoração da Imperial Ordem da Rosa e a Imperial Ordem do Cruzeiro, na categoria de oficial – integrante da classe hegemônica que precisa compreender ou explorar a imagem das classes populares como “objeto de sua ação e propaganda”, encontra na literatura, pela possibilidade de criar imagens emblemáticas e permanentes, um forte agente de disseminação de imaginário. Partindo dessa premissa, o imperativo de Denis para a descrição das riquezas brasileiras na literatura, a nosso ver, cumpre pelo menos dois papéis que são importantes para a nossa reflexão: a primeira, serve ao Estado brasileiro como elemento formador do pensamento nacional para a construção da nação, sem o qual o Estado não se constituiria; o segundo, vai delinear, já naquele momento e mesmo sem referência direta, uma tradição que será chamada regionalista para o romance brasileiro, a partir da descrição do local e dos grupos sociais das camadas populares.

Em seu *Resumo*, Denis apresenta um programa para a literatura brasileira: quanto mais fiel à descrição da natureza, mais original e legítima será essa literatura. O primeiro capítulo, “Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo”, apresenta, desde o título, a intenção de estabelecer um padrão, que passa pela exaltação da natureza local e representação desse ambiente como elemento diferenciador da literatura produzida em Portugal:

O Brasil, que sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes das que lhe havia imposto a Europa, o Brasil experimenta já a necessidade de ir beber inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe pertença; e, na sua glória nascente, cedo nos dará as obras-primas desse primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo (DENIS, 1968, p. 30).

Em *Nações e Nacionalismo*, Hobsbawm concebe nação como “corpo de pessoas suficientemente grande, cujos membros se reconhecem como membros de uma nação”, ou seja, torna-se imprescindível construir uma identificação, essa identificação deve vir pela ideia de peculiaridade local, como Denis tenta garantir matéria-prima para a literatura a partir de uma “fonte que verdadeiramente lhe pertença” e assim constituir um “povo”. Uma nação é construída historicamente e se faz pelos âmbitos linguísticos, étnicos, políticos, territoriais e, sobretudo, pela arte (que é um dos agentes mais convincentes na construção de um imaginário coletivo).

Havia uma ideia de Brasil desde o séc. XVIII. Essa ideia tem estreita ligação com a imaginação americana nutrida pelos navegadores no século XVI e que encontra aqui a

materialização desse imaginário edênico. Esse imaginário combinava informações de obras científicas e filosóficas e incitações na literatura clássica, que passavam pela cultura e credences medievais (HOLLANDA, 2000). Denis propõe uma atualização desse imaginário, pela combinação da permanência de traços edênicos e abandono das antigas fábulas gregas. “Se essa parte da América adotou uma língua que a nossa velha Europa aperfeiçoara, deve rejeitar as idéias mitológicas devidas às fábulas da Grécia” (DENIS, 1968, p. 30).

É justamente pela descrição do traço edênico que Denis tentou constituir a literatura nacional. A ideia de Brasil construída pelos viajantes e navegadores desde o século XVI, bem como as muitas referências a Humboldt em seu texto, *Scènes de la nature sous les tropiques*, demonstrava a filiação de Denis ao ideário edênico nas terras americanas. Com isso, reforçava o imaginário coletivo acerca da visão do paraíso aqui e constituía traço peculiar e identificador local:

Que espetáculo, e como não admirá-lo! Nas bordas do mar, no seio das baías profundas, onde as débeis ondas morrem na praia, quase sempre os coqueiros se balançam docemente, a pervinca-rosa ou a ipoméia recobrem as areias nuas do litoral, o mangueiral forma labirintos de verdura; e se os olhos se dirigem para alguma ilha longínqua, ao panorama dessas florestas verdejantes, dessas praias amenas, dessas férteis colinas que se desdobram diante dos olhos, a imaginação colabora com a idéia do mais tranqüilo retiro, da solidão que ninguém viria quebrar. Muitas vezes, juntam-se à brisa do oceano os aromas da terra, e se a rajada fresca dobra o laranjal, espalha-se pelo ar um leve perfume que acaricia o olfato, desfaz-se por momentos, volta a impor-se, e perde-se no espaço. Tudo se reúne para nos encantar, nessa deliciosa paragem; e o estio quebra por alguns meses apenas a beleza da paisagem. Mas, no interior, à margem dos extensos rios que banham a região, a umidade benfazeja assegura quase sempre o esplendor da vegetação (DENIS, 1968, p. 34-35).

O elogio à exuberância da natureza atualiza a máxima sobre a “terra que tudo dá”, mas dessa vez pelo âmbito da arte literária. Para Denis, era impossível viver nesse lugar e não ter sensibilidade poética, a natureza era, em si, elemento suficiente para a produção da literatura. O projeto de Denis para a literatura brasileira se faz pela descrição do local.

O fato de estar a serviço do Estado, o que lhe rendeu condecoração, como já mencionamos, deixa explícito no processo de formação da nação os dois pontos que destacamos dos estudos de Eric Hobsbawm. Vemos a unidade política e a unidade nacional com projeto comum, congruente e isso se dá pelo fato de esse material servir como manual didático para os novos estudiosos e escritores da literatura brasileira.

A descrição da natureza exuberante, com suas “férteis colinas” como um programa, vai servir como propaganda e, como nos alerta Sérgio Buarque de Hollanda (2000, p. 402) citando Caio Prado Jr., que o imaginário edênico que produziu o Brasil foi constituído para

“fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois algodão; e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isto”. Podemos dizer que, em Denis, inscreve-se a repetição da natureza a serviço da política e isso vai se prolongar com grandes proporções, na medida em que se torna material didático oficial.

No segundo ponto que destacamos, a partir das contribuições de Hobsbawm – da nação como fenômeno dual, construída pelas classes hegemônicas, mas que não pode ser compreendida sem passar pela análise do fenômeno nas classes populares, que são o objeto de sua ação e propaganda – é na representação do indígena, do negro e do homem do sertão que se apoiará a construção do processo nacional:

Nesta exuberância da natureza, no tumulto de suas produções, nessa fertilidade selvagem que se exhibe ao lado da fertilidade da arte, na esperança suscitada pela abundância da terra, ao rugir das florestas primitivas, ao fragor das quedas d'água que se lançam de rochedo em rochedo, ao bramido dos animais selvagens, que parecem desafiar o homem no sertão, a mente do brasileiro ganha outra energia; e tanto isso é verdade que o viajante vê-se naturalmente atraído a povoar as florestas com os seus cantos, e quantas maravilhosas histórias da fase do descobrimento encantam o lazer das caravanas. (DENIS, 1968, p. 35).

Denis expõe o homem do sertão como parte da própria natureza. A ideia do “homem telúrico” que foi posteriormente desenvolvida e atribuída ao romance chamado regionalista já estava presente em Denis e isso foi caro, por exemplo, ao desenvolvimento do determinismo biológico e geográfico em alguns romances. As leituras críticas dos romances sobre o Nordeste ou que se passam no sertão (qualquer sertão), via de regra, pautam-se nessa dinâmica mimética de homem/natureza como elemento intrínseco.

Em Denis, a ideia do “homem do sertão” serve também, ora como uma espécie de atração para entretenimento como contador de “maravilhosas histórias da fase do descobrimento”; ora como composição da nação, “êsses homens (...) agora reunidos pela Providência para formar **um povo de irmãos**” (DENIS, 1968, p. 35; grifo nosso). Vemos traçados aí dois aspectos que vão servir, de um lado, à literatura dita regionalista – com o perfil homem do sertão como contador de histórias que se faz a partir da hospitalidade e serviço ao estrangeiro; por outro, à base da construção nacional, pela composição de um povo, “povo de irmãos”, que remete à já mencionada ideia de Anderson, sobre “comunidades imaginadas”.

A partir do apelo do nacionalismo, ao traçar uma imagem do homem que vive no campo, Denis indica as linhas por onde a literatura brasileira e, sobretudo, a que foi posteriormente chamada de regionalista, deveria se desenvolver:

No campo, não é nada raro encontrarem-se consumados repentistas. Consoante já se notou, convém distinguir o lavrador brasileiro de raça branca do da Europa; são-lhe estranhos muitos recursos industriais, e sua ignorância é em alguns casos profunda; a superstição tem-no prêso, mas o seu pensamento é veloz com o [sic] relâmpago, suas reflexões justas, suas ideias se alteiam, o entusiasmo facilmente lhe domina a alma, e se a educação nas cidades vier a desenvolver semelhantes boas disposições, grandes vantagens resultarão para a literatura (DENIS, 1968, p. 38).

As características que se pretendiam fixas e imutáveis, no discurso de Denis sobre o homem que habita o sertão, acabam constituindo uma construção discursiva, primeiro, pelo caráter fundador e pioneiro que o seu *Resumo* tem; segundo, pelo uso como material didático oficializado pelo Estado. Esses dois aspectos legitimaram a repetição do discurso de Denis com *status* de verdade. Tais notas, “reflexões justas, ideias, entusiasmo”, acabam aparecendo na literatura chamada regionalista e se tornarão linhas viáveis para descrever o homem dos espaços isolados desde textos como *O Guarany* (1857), *O sertanejo* (1875), *Inocência* (1872) até textos recentes, como *Outros Cantos* (2016), que apresentam o habitante do sertão como exemplos de hospitalidade e serviço aos que vêm “de fora”, como traço desse “entusiasmo de alma”, de possibilidade de pensamento e técnicas próprias de sobrevivência nos espaços isolados dos grandes centros. Neste sentido, vemos que o imaginário que constituiu “os modos de vida desse homem no sertão”, por meio da ideia do isolamento geográfico, remonta de muito tempo e surge no bojo da construção nacional.

A partir dos resultados encontrados no mapeamento que fizemos na historiografia literária, vimos que uma das características da literatura lida como regionalista são as narrativas que se passam em ambientes isolados. O adjetivo regionalista, consensualmente empregado, por sua vez, torna-se um problema devido à referência à noção de “região”, conceito que se torna impreciso, por não se referir especificamente a ambientes isolados, rurais ou sertanejos, mas a qualquer região assim identificada. Denis, por sua vez, não se ocupa de uma literatura regionalista, o seu foco é a literatura nacional, com função nacionalizante. A regionalização virá, a nosso ver, pela atualização que Sílvio Romero promoveu posteriormente, a partir de sua *História da Literatura Brasileira*. Apesar disso, não se pode descuidar do fato de Denis já traçar, em seu momento, as linhas que foram utilizadas depois por Romero. Assim, a ideia de “quanto mais isolado, mais autêntico” será atualizada posteriormente por “quanto mais isolado, mais regional”.

Além do homem do campo, Denis trata rapidamente “do filho de mãe indígena”, do mulato e do negro. Um dos traços que vão determinar a imagem do negro nas narrativas já está presente em Denis (1968, p. 35), “com os gestos, excita os expectadores, a voz se lhe

dispara numa gargalhada, os olhos acesos denunciavam o calor que lhe vai n'alma. Inconstante nos sentimentos...”. Tal determinação apoia-se em categorizações fixas como as dos viajantes europeus, a exemplo da classificação do *Homo sapiens*, por Charles Linné, em 1778. No *Systema naturae*, Linné “classifica” cinco variedades que vão desde o “Homem selvagem” ao “asiático” e “africano”, sobre o último, afirma “...engenhoso, indolente, negligente. Unta-se com gordura. Governado pelo capricho” (JOHN G. BURKE *apud* MARY LOUISE PRATT, 1999, p. 68). Essas ideias, como o capricho ou a inconstância nos sentimentos, parecem ecoar em algumas narrativas, como no caso de *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha, na qual o protagonista mata ferozmente o seu companheiro no calor do ciúme.

Após o primeiro capítulo, quando trata “Sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo”, Denis toma *Caramuru* e *O Uruguai* como exemplos bem-sucedidos da literatura nacional. Ao tratar de *Caramuru*, ressalta o traço da “cor local”, “Agora, que têm necessidade de fundar sua literatura, repito: ela deve ter caráter original” (DENIS, 1968, p. 50). A partir de uma síntese, Denis aponta o estranhamento que a obra poderia despertar no europeu e tal fato parece ser elogiado por ele, no sentido de apresentar, assim, autenticidade.

A ideia de “telas”, imagens a partir dos textos literários, a que Denis (1968, p. 59; grifo nosso) se refere, “E aí está como **o poeta Durão nos pinta seus quadros**, muito verazes, sem dúvida...” é uma técnica oriunda da História Natural e vai aparecer, pelo menos, em Ferdinand Wolf, Silvio Romero, José Verissimo e, todas as vezes, com o sentido de descrição fiel do espaço local. Assim, o elogio de Denis a Durão se dá pela fidelidade aos pormenores da descrição, “Diogo faz uma longa descrição do Brasil, notável pela fidelidade e pela observação dos pormenores” (DENIS, 1968, p. 59). Ao final da abordagem resumida dos Cantos que compõem *Caramuru*, afirma: “Não obstante, julguei-me obrigado a analisar a obra de Durão, porque reveste caráter nacional, apesar de suas imperfeições, e assinala claramente o objetivo a que deve dirigir-se a poesia americana” (DENIS, 1968, p. 62).

O projeto de Denis para a literatura brasileira assume caráter nativista e se explicita desde o primeiro capítulo. Ao lado da apresentação sumária dos poetas “menores” no Capítulo II, *Caramuru* é colocado em destaque e como o padrão a ser seguido pela literatura brasileira. O ponto em que o texto de Durão é mais elogiado será o momento da descrição do Brasil no Canto Sétimo, a partir do detalhamento pormenorizado da fauna e da flora, que se faz de modo edênico, como quem quer mostrar o paraíso. Na passagem, o protagonista Diogo está apresentando o Novo Mundo aos europeus. Durão apresenta também um quadro dos costumes da tribo, o que não recebe atenção da parte de Denis, com exceção do ritual

antropofágico. A descrição da natureza é um traço elogiado por Denis e colocado como parâmetro para a construção de uma “literatura autêntica”.

Já ao tratar sobre *O Uruguai*, publicado em 1769, doze anos antes de *Caramuru*, Denis afirma:

Quero falar de *O Uruguai*, que provocou o ódio dos Jesuítas e foi, entretanto, composto por um Jesuíta. A Guerra das Missões é o assunto, e o autor quis provar que os missionários tinham a intenção de consolidar seu poderio no Nôvo Mundo e estabelecer aí uma teocracia independente, impondo aos índios um jugo despótico (DENIS, 1968, p. 65).

Apesar do valor político e documental de denúncia da obra, enfatizado em sua primeira nota, é, mais uma vez, sobre o caráter descritivo da terra que Denis vai direcionar sua atenção “Nêle se nos depara, todavia, hábil descrição do Nôvo Mundo” (DENIS, 1968, p. 65). Seguindo com breve resumo de cada Canto, Denis finaliza reafirmando o seu projeto: “Tira seus assuntos de uma natureza que não lhe é desconhecida, e essa tendência dos espíritos faz prever excelentes resultados” (DENIS, 1968, p. 74). A ideia de literatura nacional, aqui, está também ligada ao ambiente de pertença do escritor, tal fator, segundo Denis, garante autenticidade ao texto pela possibilidade de descrever fielmente a natureza à qual pertence.

Cinquenta anos depois, tem-se essa mesma ideia no prefácio de *O cabeleira*, escrito por Franklin Távora. Desse modo, tratar da natureza à qual pertence torna-se garantia de resultados positivos na narrativa. Resguardadas as peculiaridades, essa ideia também é prolongada por Gilberto Freyre, quando estetiza o atraso e redimensiona, assim, o olhar sobre parte do Nordeste, transformando-o em espaço de sentido e “originalidade nacional”. O caráter quase doutrinário de exigir dos escritores o comprometimento de fundar uma literatura original, apresenta-se primeiro em Denis com caráter nacionalizante, depois em Romero e, posteriormente, pelo menos, em Távora e Gilberto Freyre, de modo regionalizado.

Essa descrição pormenorizada do local de pertença será associada, recorrentemente, à ideia de imagens, pinturas, quadros – que se encontram também em historiadores posteriores, a exemplo de Romero, Varnhagen, Veríssimo. Vale salientar que a ideia de telas em Romero e em Veríssimo tem sentidos diferentes e se relaciona com o próprio modo de conceber a literatura em cada um. Em Romero, as telas têm o mesmo sentido que em Denis, de fixar e construir imagem com sentido nacional de “povo comum”, em sentido ideológico; em Veríssimo, referem-se ao seu próprio modo de conceber a literatura, a partir de uma concepção mais ligada à estética¹⁴.

¹⁴ Silvio Romero e José Veríssimo protagonizaram o grupo que consensualmente foi chamado de a “geração de

Acreditamos que, por ser a “palavra” a matéria pela qual a literatura se manifesta, há, pela sua própria natureza, a criação de imagem, a partir do significante ou “imagem acústica”, que, pela arbitrariedade do signo, relaciona-se com o significado, com as imagens evocadas pelo significante¹⁵. Assim, torna-se imprescindível o efeito da criação de imagem¹⁶ por meio da literatura, não apenas da literatura categorizada como regionalista, mas pela própria natureza da palavra, que é o seu veículo de manifestação. Criam-se imagens recorrentes, algumas mais emblemáticas e permanentes que outras, como no caso de José de Alencar com a imagem de um sertanejo que será repetida e apropriada por Euclides da Cunha em *Os sertões*, que, por sua vez, criará a imagem do “sertanejo como um forte”, e pintará telas que veremos em Rachel de Queiroz, em *O quinze*, em Guimarães Rosa, entre outros. Vemos a imagem do “redemoinho” de *Calunga*, de Jorge de Lima, no sertão de Rosa; bem como o sertão de Rosa que “está dentro da gente” em *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende. A criação de telas, imagens é um efeito estético próprio da literatura, que se dá, em primeira instância, pela própria natureza da palavra e isso não se restringe à literatura categorizada como regionalista. Sobre a recorrência de imagens, temas e outras similaridades que, porventura, possam ser atribuídas à categorização regionalista, acreditamos ser mais adequado pensar como movimento de recriação e releitura e a partir da ideia de “notas dominantes”, como colocado por Candido, como veremos no final do capítulo que trata sobre *Inocência*.

Em suma, o conceito de literatura nacional, em Denis, incide na representação descritiva do espaço imediato de experiência do escritor. Esse imediatismo vai conferir autenticidade para o texto; o espaço deve ser localizado e definido pela sua demarcação geográfica, pelos regimes, costumes, história, população. Nesse sentido, emerge-se o que foi tido como ideal para a construção de uma literatura nacional. Esse padrão inicial, conseqüentemente, vai dar abertura para a representação da parte regional. Configura-se, primeiro, o todo nacional, para posteriormente, pensar as regiões, como veremos nos textos de Sílvio Romero.

1870”, composta por intelectuais como Araripe Júnior, Capistrano de Abreu e Teófilo Braga. Sobre a querela entre Veríssimo e Romero, trataremos mais adiante, sobretudo, quando for necessário tocar na polêmica que envolve a crítica sobre Machado de Assis.

¹⁵ Ver: SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

¹⁶ O que estamos considerando por imagem, para este trabalho, é o resultado do processo de mediação pela palavra, representação mental de uma realidade subsidiada pela percepção do leitor. O lugar da imagem aparece entre o significante (que recebe um tratamento retórico por parte do escritor) e o significado (que se dá a partir da representação mental e pessoal do leitor) e exige do leitor decodificação para compreensão do texto. Ver Gilberto Mendonça Teles (2006).

CAPÍTULO 2

DE FERDINAND DENIS A SÍLVIO ROMERO, DO NACIONAL AO REGIONAL: AMPLIAÇÃO E CONSTITUIÇÃO DE UM PROJETO PARA A LITERATURA BRASILEIRA

As ideias iniciadas por Ferdinand Denis (1826) são continuadas, atualizadas e ampliadas por Sílvio Romero (1888). A opção por partir de Denis para Romero, apesar da distância temporal entre os dois estudos, se dá por dois motivos. O primeiro, por entender o papel de recorrência dos dois trabalhos, o *Resumo* e a *História*, para a constituição da literatura brasileira. Acreditamos que Denis formula um padrão que vai ser utilizado por romancistas e seguido por críticos literários posteriores, e Romero faz a atualização disso, aliando literatura e sociedade. Ademais, Denis busca construir um caráter nacional para a literatura; em Romero, o caráter nacional foi adaptado para o âmbito regional. O segundo motivo refere-se à matéria de composição para a literatura. Em Denis, se deu pela natureza exuberante e edênica; já em Romero, se ampliou para três fatores, primários ou naturais – que se referiam à natureza; secundários ou étnicos – à raça; terciários ou morais – que se referiam à conduta, costumes, valores que foram explorados a partir do método etnográfico. Devido ao caráter multifacetado e, por vezes, contraditório da obra de Romero (como Candido já havia sinalizado¹⁷), além dos extensos cinco volumes que compõe a sua *História*, estudo selecionado para este trabalho, optamos por abordar apenas o que se refere ao diálogo com o *Resumo* de Denis, em torno das diretrizes para uma literatura brasileira de caráter nacional.

A segunda metade do século XIX foi um período profícuo no que se refere à organização de um pensamento crítico para a literatura brasileira. Foi por meio dos historiadores que, naquele momento, a literatura recebeu um tratamento de base científica. Coube, primeiro e principalmente, a Sílvio Romero o infeliz papel de organizar a literatura brasileira como ciência, aos moldes positivistas e evolucionistas. O seu opositor, José Veríssimo, anos depois, organizou a sua *História* a partir de uma concepção mais estética e menos nacionalista da literatura. Em Veríssimo, desponta o olhar sobre a ideia da literatura como “belas letras” pela retórica clássica, mais filiado ao modelo poético e cultista de

¹⁷ Ver CANDIDO, Antonio. “Sílvio Romero: crítico e historiador da literatura”. In: *Sílvio Romero (1851/1914): Bibliografia e Estudos Críticos*. Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro. Salvador, 1999.

Varnhagen, em seu *Florilégio da poesia brasileira*, que aos propósitos de Denis, em seu *Resumo*.

As diferentes concepções entre Romero e Veríssimo vão abrir caminho para o que, a nosso ver, constitui a fratura em nossa tradição crítica literária brasileira, como os dois caminhos a que Jorge Amado se referiu em seu discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras, um que parte da leitura da obra de José de Alencar; e outro, da leitura de Machado de Assis. A partir da rixa entre Romero e Veríssimo, vemos que essa polarização se dá em grande medida no âmbito da produção crítica. As filiações de Romero a Alencar e de Veríssimo a Machado de Assis tornam-se explícitas e são sintoma dessa dualidade, como veremos mais adiante. Os pressupostos dessa filiação dão folego a duas vias para a crítica da nossa literatura.

Buscando compreender a via dita regionalista, como é objetivo deste trabalho, é imperativo que a nossa opção se dê pela crítica romeriana. O tratamento ideológico de construção nacional, desde Denis, e a organização do pensamento crítico sobre a literatura a partir do determinismo e do método etnográfico vão dar o tom para a busca da construção nacional e, por consequência, justificam a opção de Romero por José de Alencar e a sua “classificação de excelência” no rol dos escritores chamados de regionalistas. Por isso, buscaremos entender como Romero organiza um método crítico para a literatura e como isso vai desembocar no que conhecemos por literatura regionalista, a partir de sua *História*.

2.1 Romero e a imposição de um método interpretativo para a literatura

Apesar da provável continuidade, Romero atualiza as ideias de Denis ao incorporar as correntes científicas da sua época. O pensamento de Sílvio Romero, bastante embebido de cientificismo, encontra amparo nas teorias de Charles Darwin e de seus sucessores Ernst Haeckel e Herbert Spencer. Como precursor das ciências sociais no Brasil, junto a Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, Romero vai construir um modo de pensar o país a partir das categorizações do meio e da raça. O cientificismo, capaz de submeter a ética à ciência¹⁸, vai justificar o evolucionismo social que visa encontrar uma ligação hierárquica entre as sociedades humanas ao longo da história. A partir da ideia de que existem sociedades superiores e outras inferiores, acreditava-se que as primeiras deveriam dominar as inferiores

¹⁸ Ver *Nós e os outros*, de Tzvetan Todorov.

com a finalidade de “civilizá-las”, levando-as à condição de superioridade também, pensando o “processo civilizatório como o progresso da nação”.

De acordo com Renato Ortiz (2003), essas ideias vão legitimar a posição hegemônica das sociedades europeias no mundo ocidental, ou seja, a partir de uma explicação científica, elas terão todos os fatores (as leis naturais) que proporcionam superioridade social ao seu favor. Esse fator vai legitimar também a colonização, bem como o domínio sobre outros povos, subsidiado pela ideia de que se trata de um “bem necessário” ao processo civilizatório dos povos inferiores e à formação do estado nacional. Tal situação produz nos pensadores brasileiros da época a aceitação de que estávamos no estágio inicial e inferior do processo civilizatório. Isso gerou a necessidade de explicar os motivos desse atraso a partir do meio e da raça. Para Ortiz (2003, p. 16),

A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato.

Como a literatura, segundo Romero, se dá pela relação com a sociedade, essa mesma ideia legitimada de atraso vai ser repassada para a literatura. O meio e a raça, que, naquele momento, explicavam o desenvolvimento social, foram o caminho por onde a literatura, sobretudo a que depois foi chamada de regionalista, se constituiu. O meio foi tomado, ora como elemento determinante, ora como ambiente inspirador para os escritores; e a raça, como elemento formador dos “tipos” sociais brasileiros na literatura.

Os textos de Sílvio Romero, utilizados para este estudo, foram os cinco volumes que compõem a sua *História da Literatura brasileira*. Logo no início do seu primeiro volume, Romero apresenta o método de seleção para a sua pesquisa: tratará apenas de escritores nascidos no Brasil (que tenham saído daqui ou não) e escritores nascidos em Portugal, mas que viveram longos anos, lutaram e morreram pelo Brasil. Para a seleção desses escritores, no entanto, não basta ter escrito alguns textos, mas precisam ter “consciência da pátria”, ou seja:

Nada se terá que ver com alguns frades despreocupados ou ociosos que mataram o tempo a escrever versos *latinos*, ou a publicar sensaborias em Roma. São homens que nunca viveram na consciência da pátria, não foram forças vivas ao seu serviço. Foram indiferentes na vida e sê-lo-ão sempre na morte e no esquecimento. Não merecem uma justificativa e ressurreição histórica (ROMERO, 1980, p. 56; grifo do autor).

Na perspectiva propagada por Romero, para ser escritor reconhecido precisava se render aos apelos do projeto político nacional. “Ter consciência da pátria” se tornaria

premissa para a entrada no rol dos escritores legitimados. Essa “consciência nacional” foi identificada em cada escritor de acordo com o modo em que produziu a sua literatura. Os critérios aplicados para essa identificação versavam sobre a capacidade de descrição da terra, a criação de tipos sociais e a exposição ou elaboração de costumes e práticas de determinados grupos. Outro fator legitimador era o espaço onde os escritores residiam ou utilizavam para ambientação do texto. Assim, parece surgir uma ruptura na produção nacional – havia os escritores dos espaços urbanos centralizados e que produziam seus textos dentro de um contexto cosmopolita; e os escritores das regiões mais distantes dos grandes centros urbanos. A esses últimos foram “consensualmente” atribuídos o *status* de regionalista. De um modo geral, nesse contexto, lê-se uma literatura de caráter psicanalítica, urbana, permeada da literatura europeia, por isso, considerada universal; e outra, como fruto do meio rural, e por isso, considerada local, menor, caricaturada e menos complexa, como os dois caminhos a que Jorge Amado faz referência em seu discurso¹⁹ de posse na Academia Brasileira de Letras: um, de análise psicológica que emerge de Machado de Assis; e o outro, da descrição dos costumes, da paisagem, que flui de José de Alencar. Em Romero, é a linha que sai de Alencar que vai ser legitimada. Mais adiante, veremos como essa opção vai refletir na crítica que Romero faz a Machado de Assis.

Outro critério de seleção é o “aparelho da crítica”: “só me deterei ante os talentos de mérito que saem engrandecidos do aparelho da crítica e justificam-se à luz do método indicado.” (ROMERO, 1980, p. 56). O critério de seleção apresentado por Romero denuncia a estreita relação da historiografia literária com a crítica no Brasil, principalmente no período de formação. Sendo a historiografia o método legitimado pelo positivismo, a inserção dos escritores nas *Histórias* da literatura brasileira acabava funcionando como uma ascensão “dos bons escritores”. Além disso, havia outro critério para essa promoção, os que estavam “à luz do método indicado”, vale dizer que o método indicado para a sua *História* era o do próprio Romero, que versava pelo determinismo, ou seja, os escritores que se enquadravam nos métodos da descrição, da fixação de tipos, a partir das ciências correntes da época é que estavam habilitados a entrar e receber elogios na sua *História*. A historiografia nutriu-se da crítica, do que os críticos concebiam como literatura e parte dos críticos tentou/escreveu a sua própria história da literatura. Em sua Introdução, Romero (1980, p. 57; grifo do autor) afirma:

Pretendo escrever um trabalho *naturalista* sobre a história da literatura brasileira. Munido do critério popular e étnico para explicar o nosso caráter nacional, não

¹⁹ “Discurso de Posse na Academia Brasileira” In: *Jorge Amado, Povo e Terra: 40 anos de literatura*.

esquecerei o critério positivo e evolucionista da nova filosofia social, quando tratar de notar as relações do Brasil com a humanidade em geral.

Romero tentava enquadrar a literatura brasileira no cenário mundial a partir dos princípios biológicos da raça, construindo, assim, um perfil provinciano exótico de determinados grupos sociais que deveriam ser explorados pela literatura. Foi pelas mesmas linhas do pensamento de Humboldt, no início século XIX, que atribuía à Europa uma falta de identidade, ocasionado pelo longo processo de civilização, por acreditar que só pelo localismo é que seria possível alcançar identidade e pela filiação de Denis a esse pensamento, é que se constitui uma tradição que, por sua vez, foi repetida por Romero, depois por Franklin Távora e Gilberto Freyre.

Ainda no primeiro volume de sua *História*, Romero trabalha os “Fatores da literatura brasileira”. Nesse contexto, ele apresenta, no terceiro capítulo, intitulado “A filosofia da história de Buckler e o atraso do povo brasileiro”, os pontos responsáveis pelo nosso atraso. Ele propõe três fatores: os “primários ou naturais” – que dizem respeito ao calor excessivo ajudado pelas secas, pelas chuvas torrenciais no Amazonas, pelas febres na costa e a falta de vias fluviais nas províncias entre o São Francisco e o Parnaíba; os fatores “secundários ou étnicos”, que correspondem à incapacidade relativa das três raças que constituíram o país; e a terceira categoria de fatores são os “terciários ou morais”, ligados a fatores históricos, políticos, de legislação, usos e costumes, categoria que será ampliada a partir dos volumes seguintes pela etnografia. Esses três fatores – clima, raça e cultura (no sentido de conjunto de costumes e práticas) – compuseram a lógica para a literatura que posteriormente foi intitulada regionalista.

Para Romero, era necessário pesar esses três fatores para entender o andar e o progresso da civilização que se quer estudar. Não é apenas o meio, “Um país pode possuir um clima melhor que outro, e ser menos civilizado” (ROMERO, 1980, p. 88), deve-se pesar, em conjunto, a raça que compõe a sociedade que se está estudando. Segundo Romero, os portugueses seriam uma espécie de salvaguarda da nossa sociedade brasileira. Como já dissemos, uma das bases de seu pensamento está fincada no evolucionismo de Spencer, que acreditava que as sociedades superiores deveriam dominar as inferiores para levá-las à civilização. Esse modo de pensar vai permear toda a interpretação de Romero sobre o “mito das três raças brasileiras”. Apesar disso, ele acreditava que a mestiçagem seria uma forma de sobrevivência em nossa rude natureza, criando uma raça com a robustez do negro e a inteligência do branco. Acreditava na predominância do branco a partir do desaparecimento

progressivo do índio, na extinção do tráfico de escravos e na promessa de uma contínua imigração europeia.

Apesar de não ser a primeira historiografia literária a ser escrita no Brasil, é a *História* de Romero que vai ecoar em nossa tradição literária, incidindo, especialmente, sobre o conceito de literatura regionalista que estamos trabalhando. A partir de nosso mapeamento, foi possível verificar que a repetição de termos e discursos que constroem o conceito de literatura regional tem síntese e gênese no pensamento romeriano.

Assim, as bases do conceito de literatura regional que julgamos encontrar são, como nos termos de Todorov (1993), de base racalista (argumentos científicos, teoria de base racista, estudo sobre a ideia de hierarquia das raças). Segundo Todorov (1993, p. 107), “o racionalismo é um movimento de ideias nascido na Europa ocidental, cujo grande período vai de meados do século XVIII a meados do século XX”. Todorov reduz o conjunto de proposições da doutrina racalista a cinco: a existência das raças; a continuidade entre o físico e o moral; a ação do grupo sobre o indivíduo; a hierarquia universal dos valores; e a política baseada no saber. Para Todorov, a família do racionalismo é o cientificismo (não a ciência). Nesse sentido, a ética estaria subjugada a um saber ideal de ordem hegemônica. Foi com base no cientificismo, sobretudo, no racionalismo, que os estados-nações foram formados. A historiografia, sintoma dessa formação nacional, trouxe, por sua vez, toda a bagagem cientificista. As proposições da doutrina racalista que Todorov cita podem ser facilmente encontradas nas abordagens de Romero, principalmente quando pensa a literatura que se ocupou e ainda se ocupa da descrição da terra e que foi intitulada regionalista.

2.2 Romero e a “modernização” do projeto nacional para a literatura

No projeto apresentado para a literatura brasileira, presente na *História* de Romero, assim como no *Resumo* de Denis, encontramos um método interpretativo. Devido ao caráter multifacetado e contraditório da obra de Romero (como já sinalizado), optamos por organizar o pensamento, que nasce em Denis e é amadurecido por Romero, em dois eixos de interpretação, o primeiro – da literatura como construtora de uma imagem para o Brasil; e o segundo – da leitura da literatura a partir do critério etnográfico.

2.2.1 Da imagem às imagens, a formação imaginária a partir da literatura nacionalista

A descrição da paisagem como matéria para a literatura tem base na História Natural, ciência a que Denis se filia. O método “observar e descrever” foi transplantado para a literatura a partir do *Resumo* de Denis e transformada em tradição pela atualização que Romero promoveu, constituindo-se como elo entre os preceitos para a literatura do século XIX para o século XX.

Romero amplia as ideias presentes em Denis também pelo aspecto regional. Denis apresenta os parâmetros para a constituição de uma literatura nacional, mas não regionaliza naquele momento. Romero, por sua vez, aproveita os modos de constituir uma literatura no *Resumo*, mas diferencia-se pela ampliação dos espaços, sistematizando as regiões a partir dos aspectos sociais do meio e da raça, criando identidades regionais, que se ligariam, constituindo uma identidade nacional.

Iniciando pela demarcação de perfis dos grupos sociais, Romero traça uma distinção que se tornou básica e cara para pensar a literatura que foi chamada de regionalista: o perfil dos habitantes da costa “como fracos” e dos sertanejos “como fortes”. Esses perfis comuns foram estratégias de base para a construção nacional, a partir da ideia de formação de uma comunidade.

As longas descrições que Romero fez das regiões brasileiras quando tratou dos “Fatores da Literatura” e das suas “Conclusões Gerais”, no primeiro volume, atendem ao programa nacionalizante do Estado brasileiro. Primeiro, criou-se uma ideia geral de nação, a partir de um sentimento comum a todos e, depois, essa ideia foi sistematizada a partir das peculiaridades locais e regionais. De acordo com Iná Elias de Castro (2010), em *Geografia e Política*, a formação do regionalismo no Brasil tem base política e atende aos mesmos interesses da formação nacional. Nesse sentido, a região é uma ideia levantada a partir de representações e ideologias. Essas representações devem ser disseminadas para que se crie um imaginário coletivo a partir de símbolos identitários.

De acordo com Castro (2010), a construção simbólica da região torna-se espaço de disputa e poder pelas classes dominantes e/ou por outros grupos que se mobilizam para defender seus interesses no domínio dessa representação. Além disso, Antonio Carlos Robert Moraes (2005) sinaliza o fato de que, no período em que o país estava em vias de construção, metade da população era escrava. Sendo assim, o estatuto do trabalho escravo restringia a possibilidade de construção de uma sociedade civil ativa, não havia necessidade de política e isso acabou determinando a sociabilidade não escrava. A diferenciação dos escravos para os trabalhadores livres deu condições para a criação de mecanismos de subordinação dessas

camadas populares não escravas pelos grupos dirigentes locais, criando formas clientelistas de relação. É a partir dessa lógica provinciana do clientelismo que se fez a base objetiva das ideologias regionalistas no Brasil. Interessa à classe dirigente local a fragmentação dos grupos populares; ademais o estabelecimento de laços entre os indivíduos, tendo por referência o local, não passa de uma ilusão identitária.

O meio apresentado por Romero no primeiro volume de sua *História* contribui para a consolidação de um imaginário social baseado na diferença “natural” entre os espaços. Nesse sentido, as peculiaridades locais são fatores determinantes para a diferenciação e, conseqüente, criação de identidades regionais. Sendo o meio colocado por Romero como “um dos fatores da literatura”, fica explícita a função projetada para a literatura no sentido de reforçar essas identidades regionais. São várias páginas acerca das peculiaridades das regiões brasileiras, as descrições vão desde a fauna, a flora, o clima e até a economia, dentre outros aspectos. Há uma tentativa de divisão geográfica baseada no clima, a exemplo do que Romero chama de “zona quente” e “região fresca”. Nessa divisão, Romero já falava sobre o norte do país como uma região seca, ou como ele chama “o teatro das secas”; e sobre as terras altas e “que não tem o calor e a uberdade do norte” compreendendo a região de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Considerando o clima como elemento que vai incidir negativa ou positivamente sobre os indivíduos, Romero estabelece nessa divisão uma imagem negativa das terras mais quentes, que abarca o norte do país, e uma imagem positiva das regiões mais frescas. Ademais, em Romero, há a clássica oposição sertão *versus* litoral, que foi utilizada posteriormente por muitos geógrafos e historiadores. Essas características tinham por finalidade compor um quadro múltiplo nacional, mas específico de cada região. Essa peculiaridade regional relacionou-se com a história da formação e consolidação dos Estados nacionais.

Junto a isso, havia o desejo geral de construir uma literatura mais independente a partir da inclusão dos valores econômicos e sociais da política central. Interessa-nos, portanto, o modo como a literatura se apropriou desse referencial simbólico regional – naquele momento, partindo do princípio, inicialmente em Denis – de descrição da terra, ainda no sentido de um todo nacional; e, posteriormente, em Romero, a partir da descrição das peculiaridades regionais – para criar imaginários regionais para a literatura.

A tarefa para a composição desse imaginário para a sociedade por meio da literatura recorre desde Denis, que traz da História Natural até aos historiadores mais recentes, quando repetem a ideia de quadros, telas, imagens que a literatura nacional deveria reproduzir. A

produção de imagens foi critério utilizado em toda a *História* de Romero para construção da crítica a respeito dos escritores brasileiros. Em largo modo, os escritores são avaliados pela possibilidade de criar quadros ou não. Essas telas, por suas vezes, deverão representar fielmente a realidade de que se está tratando. Para citar alguns exemplos, no terceiro volume, ao tratar sobre Gonçalves de Magalhães em relação à *Confederação dos Tamoios*, Romero o elogia pela escolha do fato histórico, mas aponta a falha na construção do quadro que, por sua vez, não corresponde ao real, “Como representação étnica dos brasileiros, o livro é sem préstimo, por falso e incompleto; falso, **porque a pintura dos caracteres** selvagens e dos colonos é inexata; incompleto, porque falta ali o elemento negro” (ROMERO, 1980, p. 797; grifo nosso). Já em Manoel de Araújo Porto Alegre, segundo Romero, predomina o talento descritivo, “Tem **grandes quadros, belas pinturas**, os sinais da força de uma alma enérgica (...) Tudo são cenas do mundo exterior, ou da história” (ROMERO, 1980, p. 816; grifo nosso). Nos volumes seguintes, temos a impressão que o critério descritivo é colocado ao lado de outros métodos de avaliação crítica, apesar de ainda predominar como elemento determinante da qualidade da obra. Como já mencionamos, nos cinco volumes da *História*, Romero evoca o caráter descritivo, em maior ou menor grau, como critério do fazer literário. No quinto volume, ao tratar do Visconde de Taunay, exalta o seu poder descritivo acerca das paisagens brasileiras, na medida em que ressalta em Machado de Assis uma incapacidade para descrição do ambiente (sobre Machado de Assis, Romero demonstra uma postura controversa. Trataremos disso mais adiante).

Os exemplos seguem a lógica de pensamento apresentada no primeiro volume, da natureza brasileira como oficina de construção de imagens e, conseqüentemente, de um imaginário, “Todas as zonas desta parte da América oferecem ao observador encantos e belezas em elevado grau. Costas, matas, montanhas, planaltos, chapadas, campos e tabuleiros, rios e lagos – tudo traz a marca desta imensa oficina de pitoresco” (ROMERO, 1980, p. 272).

O que Romero chama de “oficina de pitoresco”, podemos traduzir por “oficina de imaginários”. Assim, torna-se pertinente pensar no que Cornelius Castoriadis (1982, p.13) chama de imaginário, em *A instituição imaginária da sociedade*, “é criação incessante e essencialmente indeterminada de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de alguma coisa”. Do latim, *imago-genis* – imagem, imaginação, imaginário, tem significado relativo à representação. Para Jean-Jacques Wunenburger (2007), o termo pode se referir à mentalidade, à mitologia, à ideologia ou à realidade ficcional – que nos interessa, especificamente, para este trabalho. O imaginário, como uma realidade ficcional a

partir das obras artísticas, funciona como organizador da vida dos homens, como instância de mediação na relação do homem com o mundo. Atua a partir de um sistema dinâmico de relações que elegem e organizam imagens. De acordo com Wunenburger (2007, p. 10), imaginário pode ser:

Um conjunto de produções mentais ou materializadas nas obras, com bases em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e de linguagem (metáfora, símbolo, narrativa) que formam conjuntos coerentes e dinâmicos, que provêm de uma função simbólica entendida como uma superposição de sentidos próprios e figurados.

Assim, a realidade não é concebida como algo inato, mas é imaginada a partir da criação de símbolos constituídos especificamente para um fim. Temos, nesse sentido, a finalidade específica desde Denis, que é a criação da literatura a partir do projeto nacional. Primeiro, se construiu uma imagem do todo nacional; depois, coube a Romero promover a regionalização desse projeto, a partir do incentivo à criação de imagens/imaginários locais e regionais a partir da literatura.

Ao criar o imaginário para uma determinada região, ocorre o processo da homogeneização, ou seja, a região tende a ser tomada por uma única imagem, ou enunciado, sem considerar as suas variações, assim como se deu desde a História Natural. Desse modo, a imagem da região passa pelo processo de naturalização por meio da repetição dos discursos, criando uma imagem fixa e com tom de verdade. Essa dinâmica de construção se coaduna com a ideia da “oficina do pitoresco”, com o mesmo sentido de que os cenários naturais tornam-se matéria para a criação de imagens, e não apenas imagens, mas tipos, tipos caricaturados, homogeneizados e fixos, além de pitorescos e capazes de ecoar na memória coletiva por gerações a partir das narrativas.

Vale dizer também que a formação da imagem de uma região se dá por interesse de grupos dirigentes aliados ao poder central ou à oligarquia regional. Romero e Denis, representantes e a favor desses interesses dirigentes, acabaram por tentar promover um programa para a literatura brasileira que desembocou na expressão do que foi concebido por literatura regionalista. Foi pela descrição do espaço que se tentou erguer uma literatura que pudesse ser considerada “tipicamente nacional”. Emergiram, a partir do projeto romeriano, espaços/regiões de sentido construídos simbolicamente a partir de seu discurso social e da literatura como um fator da sociedade, que foram retomados por romancistas que o sucederam.

Seguindo o mesmo esquema de Denis, quando elogia *Caramuru* e *O Uruguai* pelos aspectos de descrição da terra, Romero destaca os momentos de “elevação” do poema, “Há em todo ele um ou outro pedaço mais elevado e mais poético. Os melhores, a meu ver, **são a descrição do Amazonas**, a partida dos guerreiros pela floresta, os queixumes de Iguaçu, e um pequeno trecho sobre Anchieta.” (ROMERO, 1980, p. 798; grifo nosso). Torna-se parâmetro o ideal da composição da literatura pela descrição da realidade imediata do escritor. Nesse sentido, quanto mais descritivo, melhor.

Em seu projeto, Romero elogia os escritores que constroem esse tipo de imaginário e rechaça os que se distanciam desse ideal, como é o caso de Machado de Assis. Vez ou outra na *História*, Romero evoca Machado de Assis com tom negativo. Como ao tratar sobre Visconde de Taunay, “Possuía o autor de Inocência, em maior escala que Machado de Assis o sentimento da paisagem...” (ROMERO, 1980, p. 1495) apesar disso, considerava em Machado “...a finura, a perspicácia, a elegância e distinção no dizer...” (ROMERO, 1980, p. 1496). Pela abordagem, fica explícito que Machado de Assis não se coadunava com o projeto de Romero. Como mencionado no início do capítulo, há, explicitamente, uma distinção de concepção acerca da literatura para os dois.

No Capítulo IV, cujo título é “Machado de Assis”, dedicado ao escritor, Romero começa destacando o traço mestiço. Fato curioso, devido ao branqueamento que, tradicionalmente, foi atribuído a Machado pela historiografia literária que sucedeu a Romero.

Romero divide a obra machadiana em três fases, até 1869 – como uma fase inicial ou secundária, devido à pouca qualidade dos textos; o período que vai de 1869 a 1879 – como período de transição, com textos ainda pouco significativos; e após 1879 – momento de maturidade de suas narrativas. Apesar de não ser imputado a Machado o caráter nacionalista – fator que garantia boa crítica a partir da lógica romeriana – Romero faz uma espécie de defesa do escritor na tentativa de lhe atribuir o caráter nacional pelo traço biológico determinante:

O caráter nacional, esse *quid* quase indefinível, acha-se, ao inverso, na índole, na intuição, na visualidade interna, na psicologia do escritor (...). Tomasse Machado de Assis um motivo, um assunto entre as lendas eslavas, havia de tratá-lo sempre como brasileiro, queremos dizer, com aquela maneira de sentir e pensar, aquela visão interna das cousas, aquele *tique*, aquele *sestro* especial, se assim nos podemos expressar, que são o modo de representação espiritual da inteligência brasileira. (ROMERO, 1980, p. 1502; grifos do autor).

Romero é traído pela sua crença no fator biológico determinante. Ora, se basta ter nascido no Brasil para escrever “brasileiramente”, não seria necessário o esforço de Denis, nem de Romero para a constituição de uma literatura tipicamente nacional, visto que qualquer

brasileiro já teria esse caráter, a priori, como inato a quem nasce aqui. A defesa continua pelo traço da mestiçagem e de Machado como “genuíno representante da sub-raça brasileira cruzada” (ROMERO, 1980, p. 1502). Assim, os textos de Machado são brasileiros, como algo inato, mas não são descritivos. Para Romero, a ausência de descrição em Machado se dá por uma “incapacidade descritiva e desprazer pela paisagem”:

A índole do talento de Machado de Assis não era a de um apaixonado e ardente poeta.
Faltava-lhe a imaginação vivace, alada, rápida, apreensora, capaz de reproduzir as cenas da natureza ou da sociedade, e daí a sua incapacidade descritiva e seu desprazer pela paisagem. (ROMERO, 1980, p. 1503).

Diferentemente do que foi pregado por Romero, a ausência de descrição em Machado se dá não por incapacidade, mas se trata mesmo de projetos distintos para a literatura, o que se torna explícito a partir do exposto em “Instinto de nacionalidade”, ensaio escrito por Machado de Assis em 1873. No ensaio, vemos a concepção de Machado acerca da literatura do seu tempo, bem como os traços perseguidos naquele momento sobre a busca por uma nacionalidade. A ideia de Machado mostra-se mais madura e mais lúcida que a de Romero. Acreditamos residir aí não uma incapacidade do intelectual sergipano, mas uma questão de projeto ligado a interesses hegemônicos nacionalistas.

Machado trata o modo descritivo como um método, por vezes, estéril. Para o escritor, a autonomia literária não seria alcançada por um conjunto de descrições da fauna e da flora, nem por uma única geração. Além disso, não é tratando do “elemento indiano” como único centro de brasilidade que se alcançará o *status* de literatura autônoma e independente. O “espírito nacional” mencionado por Machado, parece muito ter sido traduzido por Romero pelo seu “*quid* quase indefinível” de que o próprio Romero teve que lançar mão para explicar a obra e a nacionalidade de Machado. Antes de Romero, já em 1873, Machado afirma:

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. [...], ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo... (ASSIS, 2018, p. 2-3).

A lógica apresentada por Machado em seu ensaio, anterior à *História* de Romero, foi a mesma utilizada pelo historiador para falar da brasilidade de Assis. A diferença reside, no entanto, no fator biológico determinante. Romero acreditava que a nacionalidade era inata ao

indivíduo; já Machado parece acreditar numa construção social “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país”, ou seja, esse “sentimento íntimo”, acompanhado do verbo “tornar” dá a ideia de que o sentimento de pertença se constrói ainda mais no contato com outras pessoas da comunidade.

A diferença também se dá quando se referem ao modo de construção literária. Romero nos traz a mesma concepção de Denis – de descrição exata da terra, quanto mais fiel, melhor; Machado, por sua vez, apresenta uma concepção que, apesar de partir da natureza imediata, se faz pelo viés da ficção ou “imaginação”, “Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques...” (ASSIS, 2018, p. 6). Fica explícito que as concepções de ambos são antagônicas, tanto no sentido de construção estética da literatura, quanto da busca por autonomia literária.

Verifica-se, na proposta meramente descritiva de Romero uma oposição à própria ideia de criação literária, sendo a “criação” um eixo que cabe ao pensamento de Machado de Assis. De acordo com Leyla Perrone-Moisés (2006, p. 100; grifo da autora), em seu texto “A criação do texto literário”:

A palavra *criação*, aplicada ao fazer artístico, pertence ao vocabulário do idealismo romântico: presume que o artista não imita a natureza, mas cria uma outra natureza, gerada por um excesso de caráter divino e destinada a uma completude autônoma.

A partir da citação, podemos compreender que a autonomia literária perseguida por Romero só poderia ser alcançada a partir de um pensamento semelhante ao de Machado de Assis. Como afirmou Perrone-Moisés, é pela **criação** de outra natureza que se alcança a **completude autônoma**. Ao se filiar ao pensamento de Denis, Romero acaba por descartar, quase sempre, a criação como possibilidade de promoção da autonomia literária.

Apesar do vocábulo “criação” pertencer ao idealismo romântico, contemporâneo à *História* de Romero, a sua proposta de composição literária se faz pelo vocábulo “representação”, ligado à ideia de *mimesis* em Aristóteles. Diferentemente do termo “criação”, “representação” pressupõe um mundo, um espaço anterior do qual o escritor vai retirar, descrever o texto, tal como Romero reforça sobre Manoel de Araújo Porto Alegre “Em definitivo, Porto Alegre foi um bom desenhista, um poeta lírico *de grande talento descritivo...*” (ROMERO, 1980, p. 828; grifo nosso). Nesse sentido, representação tem sentido de *mimesis*, que, de acordo com Perrone-Moisés (2006, p. 102) “Supõe uma visão do real e uma determinada imitação que, mesmo sendo uma transformação, tem o mundo como ponto de partida”.

Fica explícito que se trata de projetos antagônicos. A finalidade de Machado se relaciona com a estética, com a própria criação literária; ao passo que, em Romero, define-se, em primeira instância, a literatura como promotora de nacionalidade, com função ideológica. O pouco apreço de Romero por Machado de Assis deu motivos para um dos maiores embates no campo da crítica no final do século XIX. Machado de Assis, por sua vez, evita a acirrada troca de farpas a partir de 1875²⁰, mas José Veríssimo sai em sua defesa amparado, sobretudo, pela própria concepção de literatura. Ao contrário de Romero, Veríssimo rompe com a crítica evolucionista e naturalista e se interessa pelo caráter estético.

Ao se aproximar da ficção de Machado de Assis, Veríssimo buscou pensar a literatura brasileira a partir de um caráter universal. Nessas filiações, Veríssimo por Machado e Romero por Alencar, vemos a inclinação a uma divisão na tradição da crítica literária brasileira, e passamos a entender algumas características e posicionamentos recorrentes da crítica que, em seus lugares, não fazem a opção por uma ou outra filiação, mas dividem o campo da literatura brasileira entre, de um lado, a literatura regionalista/local/rural/provinciana oriunda da leitura de parte da obra do “pai” Alencar, amparada pelos métodos interpretativos europeus/evolucionistas aplicados por Romero; e do outro, a literatura considerada majoritariamente psicológica/urbana/universal devedora de Machado de Assis.

Via de regra, a crítica parece não questionar o fato de Alencar ter ambientado e protagonizado parte de sua obra – como *Lucíola*, *Cinco minutos*, *A pata da Gazela*, *Sonhos d'ouro* e *Senhora* – com o mesmo cenário e grupo social da maioria das narrativas de Assis: a burguesia do Rio de Janeiro no período do Segundo Reinado. Por outro lado, temos em textos, a exemplo de *A parasita azul*, de Machado de Assis, o jovem Camilo Seabra, filho da aristocracia rural goiana, como protagonista. O referido conto compõe a fase inicial do escritor, que foi publicado primeiro no *Jornal das Famílias* e mais tarde no seu segundo livro de narrativas curtas, *Histórias da meia noite*, em 1873.

No conto, Assis costura a trama com tom bucólico e, volta e meia, narra o frescor das noites no sertão. Essa inspiração romanesca acaba servindo ao enredo como fator positivo para as investidas amorosas de Camilo para a “formosa Isabel”. O protagonista, recém-chegado de Paris, inicialmente, demonstra desconforto em seguir para o interior do Brasil. Apesar disso, as recorrentes comparações entre o Brasil e a França do início do conto acabam dando lugar à descrição do “espetáculo da natureza” redescoberta por Camilo após os oito

²⁰ Ver “A morte da polidez”, In: VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. Companhia das letras.

anos de ausência. Com a redescoberta da natureza, vem o reencontro com um amor vivido na infância, o que acaba por acalentar a estadia definitiva do protagonista no interior de Goiás. Não poucas vezes, temos a junção de natureza e personagem, tal como em “O lugar era agreste e singularmente feito para a situação em que ele se achava” (ASSIS, 1977, p. 89). Essa relação mimética “homem x natureza” como inseparável remete aos ideais propostos por Denis e Romero, além de ser encontrado em grande parte da literatura chamada regionalista. O que nos interessa não é necessariamente a relação “homem x natureza” encontrada no conto de Assis, mas sinalizar que a literatura não suporta categorizações rígidas e fechadas. A nosso ver, tratando-se de literatura, nada é tão determinado e, para adentrar ao seu estudo, torna-se imprescindível desvencilhar-se de conceitos fechados e pensar a literatura como movimento.

Mesmo como um circuito fechado e tendo proposta contrária ao nosso posicionamento, a obra de Romero torna-se cara, para este trabalho, pelo seu caráter germinal no tocante à literatura chamada regionalista. Foi pelo projeto político/ideológico e caminho interpretativo de Romero, iniciado por Denis, para a criação de imaginários coletivos e de uma imagem geral para o Brasil que a crítica acerca da literatura dita regionalista trilhou.

2.2.2 O critério etnográfico como método de interpretação

A ideia de “país novo” que predominava entre nós até os anos de 1930, mencionada por Antonio Candido em “Literatura e Subdesenvolvimento”, trazia em seu bojo o pensamento de que tudo estava por fazer e isso atribuía grandes possibilidades de progresso futuro. Segundo Candido, na literatura, essa ideia produzia algumas atitudes fundamentais, derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades. Desde a História Natural até o advento da etnografia, o interesse por quadros exóticos ganhava destaque. A máxima “quanto mais exótica, melhor” motivou as viagens e o interesse dos viajantes e escritores desde o século XVIII, passando por Denis para a literatura e sendo atualizado e ampliado por Romero.

A obra de Romero foi crucial para esse primeiro momento de formação da literatura brasileira. Nele, residem algumas diretrizes que foram seguidas pelos historiadores da literatura que o sucederam, bem como por parte dos escritores que surgiam, sobretudo, aqueles que se filiavam à vertente, que depois foi chamada de regionalista.

As ideias, grosso modo, de que a literatura dita regionalista é composta por narrativas ambientadas em locais isolados, prioritariamente rurais, que precisam criar tipos fixos e

caricaturados encontrados na historiografia e crítica do século XX, têm raiz em Romero, sobretudo, a partir de seu projeto para a constituição de uma literatura nacional e de seu pensamento determinista, acompanhado do método etnográfico, momento que coincide com a ampliação da etnografia, final do século XIX e início do século XX.

Tomando, mais uma vez, os resultados do nosso mapeamento na historiografia mais recente, Afrânio Peixoto vincula o regionalismo ao “isolamento” que, historicamente, se deu no sertão do país, e as narrativas regionais como produtos desse local isolado e não “influenciado” pelas modas estrangeiras. Nelson Werneck Sodré afirma que há no regionalismo um escape do presente para o passado e a preocupação de trazer o sentido nacional, que se faz no âmbito rural, por não haver influências estrangeiras. Ocorre a reconstrução de um quadro de costumes, que caía na simples oralidade narrativa e se construía pelo exótico e o pitoresco; Lúcia Miguel-Pereira, por sua vez, afirma que, para ser regionalista, deve-se ter como finalidade primordial a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia o sentido sem esses elementos. Além disso, em Miguel-Pereira, o regionalismo se limita e se vincula ao ruralismo e ao provincianismo, tendo o pitoresco como principal atributo. Afrânio Coutinho afirma que o regionalismo romântico era uma forma de escape do presente para o passado, apresentava um simples localismo e era limitado. Já o regionalismo realista trazia o espírito humano nos seus diversos aspectos em relação com o seu ambiente imediato. Assim como nos demais historiadores mapeados, como Bosi, Abdala Júnior, Massaud Moisés, Dino Fontana, Wilson Martins, esses traços mais recorrentes – do pitoresco, da fixação de tipos, do apego ao passado, da ambientação das narrativas em locais isolados – que também incidiram na crítica sobre a literatura regionalista, têm fundamento na *História* de Romero que, por sua vez, se identificou com o modo de escrever típico da *História Natural* a que Denis se filiou; e depois, com a etnografia.

Essa tradição, esse modo de escrever – podemos dizer, iniciada no século XVIII, com a *História Natural*, ainda sem referência direta à literatura – foi transplantada como projeto para a literatura por Denis e depois atualizada por Romero. Pode-se notar também a recorrência desse discurso no pensamento de Franklin Távora, que evoca os “Escritores do Norte” a uma defesa de sua literatura, e nas ideias de Gilberto Freyre, que movimentaram intelectuais do Nordeste desde a década de 1920. Os mesmos traços apontados pelos historiadores da literatura estão em Távora e em Freyre, em menor ou maior medida, tal como o passadismo, o ambiente rural (ou ruralizado) como centro genuíno de sentido para uma brasilidade, os costumes ou modos de vida, quase sempre, exóticos (que partem de uma

concepção antropológica de cultura), bem como a fixação de tipos caricaturados. A diferença substancial é que em Freyre ocorre a elaboração bem-sucedida da ideia de “nordestinidade” ou identidade nordestina. A construção nacional já estava em vias de consolidação e havia chegado a hora de construir identidades para as regiões (naquele momento, a partir de interesses das oligarquias locais)²¹.

Acreditamos que os traços que se tornaram peculiares à literatura dita regionalista começaram a se consolidar a partir do método etnográfico aplicado por Romero. Ao tratar de Gonçalves Dias, no terceiro volume, Romero apresenta a possibilidade de interpretação crítica que insere o aspecto da cultura. Na investigação que ele chama de método, “deve-se apontar a ação do meio físico e social, a parte da *natura* e a parte da *cultura*, insistir nos elementos hereditários acumulados na raça, e os elementos novos provenientes da *educação científica*” (ROMERO, 1980, p. 917; grifo do autor). Como uma das disciplinas do tronco sociológico, a etnografia se interessava pelo estudo da cultura dos povos considerados “primitivos”, naquele momento. A concepção do que vem a ser essa condição de “primitivo” ou de povos estudáveis relaciona-se diretamente com a concepção de cultura adotada. Vale salientar que a noção de “cultura” trabalhada por Romero é a difundida por cientistas ingleses, como Andrew Lang, George Gomme e Edward Tylor, que discutiam algumas proposições, tais como - narrativas tradicionais (contos, canções, lendas); costumes tradicionais (jogos, festas e ritos); superstições e crenças (bruxarias, astrologia, práticas de feitiçarias); e linguagem popular (nomenclatura, provérbios, adivinhas, refrões, ditos)²².

Segundo Cáscia Frade (2018), os ecos desses estudos europeus e americanos chegaram ao Brasil na segunda metade do século XIX, liderados por Celso de Magalhães, Sílvio Romero e João Ribeiro. O conceito cunhado por Tylor define a cultura através do desenvolvimento mental e organizacional das sociedades, como um todo complexo que inclui os conhecimentos, as crenças religiosas, a arte, a moral, os costumes e todas as outras capacidades e hábitos que o homem adquire como membro da sociedade.

Essa noção de cultura popular passou a ser pensada do final do século XVIII para o início do século XIX, sendo definida por oposição à cultura erudita, a partir da ideia de “alta cultura” e “baixa cultura”. Nesse sentido, oposições como “conhecimento falso *versus* conhecimento verdadeiro”, “práticas aceitáveis *versus* não-aceitáveis”, ou códigos sociais

²¹ Resguardadas as peculiaridades de abordagem sobre a construção do Nordeste como espaço/região de sentido, ver Durval Muniz Albuquerque, em *A invenção do Nordeste e outras artes*, e Iná Elias de Castro, em *O mito da necessidade*.

²² Ver FRADE, Cáscia. *Folclore/Cultura Popular: Aspectos de sua História*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_aspectos.pdf>. Acesso em 29/8/2018.

determinando o que era legítimo ou ilegítimo, passaram a normatizar as práticas sociais a partir de parâmetros civis e religiosos.

Essa noção de cultura, bastante impregnada do evolucionismo social e determinismo, acabou sendo transformada em matéria para a construção de algumas narrativas chamadas regionalistas, tanto urbanas quanto das zonas rurais. Entendemos que, a partir do meio, da raça e, posteriormente, da cultura, Romero definiu as linhas de desenvolvimento para o conceito da literatura dita regionalista. Podemos afirmar que parte das narrativas associadas ao adjetivo regionalista, quando urbanas, são marcadas por traços distintivos, peculiares e, sobretudo, pelo distanciamento de referências da modernidade, a exemplo dos romances de Jorge Amado, que se passam em Salvador, ou de Amando Fontes que se passam em Aracaju; quando se passam no sertão, são marcadas pelo isolamento e também distanciamento de referências da modernidade.

Como vimos no nosso mapeamento da historiografia, o isolamento foi um traço diferencial para pensar as narrativas associadas ao regionalismo. Apesar disso, narrativas tradicionalmente consideradas regionalistas como *O Quinze*, *Seara Vermelha*, *Suor*, *Os Corumbas* e outras têm como cenário capitais ou cidades não isoladas de um centro econômico.

Torna-se imperativo pensar a filiação de Denis à História Natural e de Romero à etnografia (ciências muito parecidas no modo de tratar a paisagem natural). Assim, podemos entender qual o impacto do aspecto da cultura inserido por Romero. A proposta de utilização dos espaços marcados pelo isolamento para a literatura dita regionalista se deu, sobretudo, a partir da ideia de cultura ligada à raça e ao meio. Vale salientar que, mesmo superados hoje, esses conceitos alimentaram por muito tempo as abordagens críticas sobre as narrativas consideradas regionalistas.

A noção de cultura utilizada por Romero, há tempos superada, era marcada pelo determinismo racial e geográfico e, por isso, determinava práticas, condutas, códigos específicos para determinado povo. Esse perfil acabava traçando uma ideia de isolamento, como sinalizado pelos historiadores que mapeamos, mas nem sempre as narrativas estavam, de fato, ambientadas e distantes das metrópoles, a exemplo das narrativas passadas em Salvador. Narrativas como *Suor*, *Capitães da areia*, *Dona Flor e seus dois maridos* são ambientadas em metrópole. Neste sentido, somente uma concepção de que o isolamento se dava, em algumas narrativas, apenas no plano simbólico, ficcional, como uma construção que

impôs uma condição de oposição a um centro marcado pela modernidade é que poderia se aproximar de uma leitura mais lúcida dessa literatura.

A ideia de cultura determinada pela raça e pelo meio acaba por construir locais imaginários e simbolicamente isolados das referências estrangeiras que circulavam nas grandes metrópoles. Como essa condição de isolamento se deu/dá, muitas vezes, apenas no plano da ficção, torna-se necessário mais que uma sinalização de que ocorre isolamento. É imprescindível fornecer ferramentas para pensar o processo de construção do sentido na narrativa. Nessa tarefa, a crítica que se ocupa da literatura chamada regionalista se mostrou pouco competente.

Foi ao tratar da obra de Gonçalves Dias que Romero inseriu em seu programa de interpretação literária o traço da cultura. Como já afirmamos, a noção de cultura em Romero é determinada pela raça e pelo meio, fator que traz à tona a mestiçagem de Dias, chegando a ser, para Romero, um dos fatores responsáveis pelo resultado positivo da obra do escritor:

...o autor do que há de mais nacional e do que há de mais português em nossa literatura, é um dos mais nítidos exemplares do povo, do genuíno povo brasileiro. É o tipo do mestiço físico e moral de que tenho falado repetidas vezes neste livro. Gonçalves Dias era filho de português e mameluca, quero dizer, descendia das três raças que constituíram a população nacional e representavam as principais tendências (ROMERO, 1980, p. 917).

Sobre a interpretação da obra de Gonçalves Dias, Romero salienta que, além de ter de apontar a ação do meio físico e social, com a parte natural, cultural e da raça, “pode-se fazer a pintura de seus modos, sestros, impulsos e tiques, quadro fisiológico” (ROMERO, 1980, p. 917). Mais adiante, Romero afirma que Gonçalves Dias “é também hábil em pintar cenas da natureza exterior, animados quadros da terra americana. A paisagem em seus versos é sempre brasileira, ou se trate de cenas da vida social, ou da vida da natureza. Os exemplos superabundam” (ROMERO, 1980, p. 934). Não é a obra de Gonçalves Dias que nos interessa especificamente para este trabalho, mas o método elaborado por Romero para interpretação e que, por extensão, serviu para outras leituras de literatura. A partir do estudo da obra de Dias, Romero utiliza o “critério etnográfico”. Segundo ele, introduzido na crítica brasileira desde 1869-70. Esse critério de interpretação permitia ver o povo a partir de uma concepção “naturalizada” de cultura, construída pela raça e pelo meio. Decorre disso a ideia de que a literatura dita regionalista deveria criar perfis fixos.

Sobre Francisco Leite Bittencourt Sampaio, Romero destaca o “lirismo local, tradicionalista, campesino, popular” e por esse motivo, afirma ser ele “um dos melhores poetas do Brasil” (ROMERO, 1980, p. 1071). Se a literatura é o móvel da crítica; a crítica,

por sua vez, acaba estabelecendo parâmetros para a composição da literatura. O mote de elogios de Romero aos escritores se faz via descrição da terra, do meio e da cultura (no sentido etnográfico). A partir desse pressuposto é que acreditamos que Romero construiu e reforçou as notas para a ideia da vertente regionalista.

Ainda sobre Bittencourt Sampaio, referindo-se a *Flores Silvestres*, Romero afirma:

Há nelas duas qualidades de composições, as de inspiração local e sertaneja e as de inspiração mais geral. Numas e noutras os dotes principais do poeta são – a melodia do verso, a graciosidade que o faz primar em pequenos quadros, e certa nostalgia pelas cenas, pela vida simples, fácil, descuidosa das regiões sertanejas e campesinas. (ROMERO, 1980, p. 1072).

Pelo modo de tratamento de Romero à obra, torna-se explícito o que vinha a ser passível de elogio, naquele momento. As “qualidades de composições” eram duas – uma, “de inspiração local e sertaneja”; e a outra, de “inspiração mais geral”, e é sobre a primeira “qualidade de composição” que Romero apresenta filiação. As características destacadas, “a graciosidade dos pequenos quadros”, “a nostalgia pelas cenas” (que traz a ideia de passado implícita ao termo “nostalgia”), além da “vida simples, fácil, descuidosa das regiões sertanejas e campesinas”, é que são destacadas no tratamento crítico dado à obra de Bittencourt Sampaio. Essa postura crítica reforçou tanto um modo de ler a literatura pelos críticos que o sucederam, como estabeleceu critérios de filiação dos escritores que desejavam um “lugar ao sol” na cena literária.

Sobre a criação de tipos, reforça: “Os versos do poeta ostentam o denguismo, a faceirice das morenas quentes do interior” (ROMERO, 1980, p. 1072). Ao modo de Romero, esses “tipos” referem-se à busca pela expressão da “nossa raça” e que se fazia a partir do português, do caboclo, mas raramente do africano. Nesse sentido, Romero afirma que é nas tradições e costumes que se encontra a “fisionomia peculiar da nação” e é daí que vem o “lirismo da roça, do sertão, dos matutos, dos tabaréus, lirismo simples, expressivo e mimoso, quando sai do alaúde de um poeta de talento” (ROMERO, 1980, p. 1072). Por outro lado, há, para Romero, outra “espécie de poeta”, que, por sua vez, “nem tem o mérito do tropeiro, do matuto, do tabaréu, do caipira, do sertanejo que descanta suas trovas, nem tem o merecimento de um Bittencourt Sampaio, de um Joaquim Serra, de um Gentil Homem, e doutros assim.” (ROMERO, 1980, p. 1073). Pela abordagem de Romero, há a junção da ideia de que a criação de tipos é realizada pelos poetas “mais talentosos”.

Nesse caminho, Romero coloca José de Alencar “ao lado de Gonçalves Dias, [como] uma das duas mais altas figuras do romantismo brasileiro” (ROMERO, 1980, p. 1464) e, ao

lado do elogio, o aspecto ressaltado é justamente a preocupação constante em formar uma literatura nacional. O método utilizado por Alencar, pela ótica de Romero, segue os mesmos parâmetros desde Denis, são os quadros de costumes, a descrição da paisagem, a fixação de tipos. A Alencar, Romero imputou a qualidade de ter composto um quadro completo do povo brasileiro, “Pode-se dizer que não ficou recanto de nosso viver histórico-social em que ele não tivesse lançado um raio de seu espírito” (ROMERO, 1980, p. 1465). Romero enumera os grupos sociais tocados por Alencar, a vida das cidades pelas diversas camadas da sociedade, as cenas dos “selvagens puros”, os pampas do sul, os sertões do norte, a sociedade colonial, “alguns aspectos da escravidão”, as fazendas das zonas das matas e o labutar político. Pela “descrição completa” da vida social brasileira é que Romero coloca o talento de Alencar acima do talento da romancista francesa George Sand.

Nessa toada, seguem Agrário de Sousa Menezes, Francisco Pinheiro Guimarães, Franklin Távora. Também chamados de “paisagistas” por Romero, a todos eles foi imputada uma leitura crítica que elogia o que descreve a terra, constituindo uma nação; e que rechaça o que não segue esse parâmetro (a exemplo de Machado de Assis, como vimos no tópico anterior). Essa abordagem assegura a nossa ideia de que Romero reforçou um modo de ler e de produzir literatura, sobretudo da literatura que foi chamada de regionalista.

Esse modo de produção literária, reforçado por Romero, concentra-se na criação de tipos, caracterizados pela ideia de raça e de uma cultura naturalizada, além da descrição do meio. Sobre os tipos mais comuns, Romero afirma:

O índio e o branco obtiveram sempre a preferência. Mais tarde os mestiços, sob os nomes de *sertanejos*, *matutos*, *tabaréus*, *caipiras*, tiveram também sua cota das atenções gerais dos literatos.

Muitos decantaram as *morenas*, as *moreninhas*, as formosas *cor de jambo*; muitos chegaram até às *mulatas*, às dengosas *mulatinhas*, com seus *cabeções rendados* a enfeitiçar toda a gente, e outras pieguices da espécie. Ninguém jamais se lembrou do negro, nem como ente humano, nem como escravo. (ROMERO, 1980, p. 1092; grifos do autor).

Os perfis são criados de modo simples e a partir de um único traço que os caracteriza, homogeneizando-os. Esses perfis levavam em consideração o meio em que estavam inseridos ou de onde vinham, a partir da ideia do determinismo biológico, como elemento condicionante de comportamentos e posturas – a exemplo da negra colocada como objeto sexual. A partir da concepção de raça, via de regra, o branco entrava como elemento representante da raça de prestígio; o indígena, como genuíno símbolo nacional; e o negro, de modo desqualificado, com exceção da negra que ganhava repercussão apenas quando colocada como objeto sexual, como se só servisse a esse propósito. Vale dizer que, ao

descrever o quadro de tipos privilegiado pela literatura até o final do século XIX, Romero aponta para os problemas sociais criados pelo próprio modo de pensar, do qual ele era protagonista.

Ao tratar sobre Gentil Homem de Almeida Braga, Joaquim Maria Serra Sobrinho e outros escritores, Romero aponta para a escolha das cenas e temas nas narrativas consideradas de qualidade naquele momento. O meio e a raça vão servir para criar os tipos. Já os costumes (concebidos em Romero a partir da noção de cultura), servirão de mote para a escolha dos temas nas narrativas.

Passando por diversos escritores da época, Romero refere-se ao modo legitimado de fazer literatura, que deve ter por tema os “matutos”, “tabaréus”, “caipiras” e nesse sentido, é o sertão, o campo que ganha visibilidade e legitimação como centro de sentido para a produção literária. Sobre a obra de Alexandre José de Melo Morais Filho, ressalta que, apesar de o escritor ter o “sentimento nacional em alta escala”, os locais de onde retira a inspiração para a produção da literatura são inapropriados, referindo-se às cidades de Salvador e Rio de Janeiro:

Melo Morais tem em alta escala o sentimento nacional; porém nunca saiu da cidade da Bahia, onde passou a infância, e da cidade do Rio de Janeiro, onde reside hoje, dous centros **quase inteiramente impróprios** para o estudo de tudo quanto se refere ao nosso povo (ROMERO, 1980, p. 1314; destaque nosso).

A ideia de que grandes cidades tornam-se “impróprias” para o estudo do povo brasileiro e inspiração para a literatura vai ser retomada também por Gilberto Freyre, como já mencionamos. Nesse sentido, em Freyre e em Romero, as grandes cidades tornam-se inapropriadas para se pensar “o povo brasileiro”, pela recorrência de referências culturais estrangeiras. Romero, bastante embebido do método etnográfico, que naquele momento tinha base no estudo de povos considerados “menores”, desconhecidos, exóticos (quanto mais exóticos, melhor), via a possibilidade de compor um quadro brasileiro somente a partir do interior:

Este só pode ser com proveito inquirido e investigado nas vilas e aldeias do isolamento do interior, nas fazendas, nos engenhos, nos *sítios* agrícolas, nos sertões, nas praias de pescadores, etc. Melo Morais tem andado fora de tais **recursos e meios de análise** (ROMERO, 1980, p. 1314; destaque nosso).

A partir do enunciado, o povo, mais uma vez, torna-se objeto de análise e recurso obrigatório para a composição da considerada (boa) literatura.

Mesmo anos depois, em Freyre, verificamos a incidência de traços que remontam ao método etnográfico introduzido por Romero na literatura. A exemplo do “Manifesto Regionalista”, que pensava a regionalização a partir de traços locais, específicos e aptos a

criar identidades para cada região. Nesse caso específico, Freyre pensava o Nordeste, de tal modo que resultou na bem elaborada ideia da “nordestinidade” – construção pautada nos mesmos elementos que Romero evocou no final do século XIX para o início do século XX para a constituição da literatura, tais como o passadismo, as práticas tradicionais dos habitantes, sobretudo, do interior. Freyre, mesmo morando em Recife, tentava recriar em sua própria casa a estrutura física e cotidiana da Casa Grande, bem como os modos tradicionais de cozinhar, festejar, dentre outras práticas.

Desse modo, o sertão emerge como lugar de produção de sentido para as narrativas por, justamente, corresponder ao ideal proposto na esteira crítica de Denis, Romero e Freyre. Resguardados os momentos históricos e os modos de produção dos discursos, o sertão pode ser as “terras ainda inexploradas”, tal como proposto por Denis; ou é a realidade simbólica à qual se associam valores culturais e raciais, geralmente, negativos, como concebido por Romero; e, como no molde freyreano, é o “lugar do atraso”. Tais concepções acerca do que vem a ser o sertão foram levantadas por Antonio Carlos Robert Moraes (2012) no texto “O sertão: Um “outro” geográfico”.

No texto, Moraes afirma que o sertão não é um lugar, nem é facilmente localizável por não ter características próprias; não é obra da natureza, mas uma de suas descrições passa pela submissão do habitante às forças naturais; não é produto da intervenção humana; não tem limites, por isso não é caracterizável como região, território ou ambiente, diante das impossibilidades conceituais, a exemplo do que citamos, Moraes chega à conclusão de que o sertão é, antes, uma condição atribuída a diversos lugares. Não é uma materialidade, mas uma realidade simbólica, é uma imagem construída à qual se associam valores culturais, via de regra, negativos. Por não ser localizável, Moraes reforça a máxima de Rosa de que “o sertão está em toda a parte”.

Assim, a compreensão do que vem a ser sertão passa pelo entendimento do que o sertão não é. Para existir, o sertão precisa do seu oposto e, nessa dualidade, é sempre o oposto subalterno que o caracteriza, a exemplo da oposição mais recorrente no pensamento brasileiro “sertão x litoral”. Vale dizer ainda que Moraes (2012) afirma que o sertão é sempre colocado como o lugar que precisa ser superado, é também caracterizado como a morada dos diferentes e exóticos. Ou são caracterizados como tipos nacionais genuínos (como nos moldes de Romero) ou que saíram de outra época com a marca do passado (ao modo de Freyre).

Assim, as ideias de ter por tema os “matutos”, “tabaréus”, “caipiras” ou de que as grandes cidades tornam-se impróprias para a construção da literatura, além da estetização do

atraso, posteriormente, produzida por Freyre, relaciona-se diretamente com o sertão e a sua condição de realidade simbólica e de lugar de sentido. Ademais, mantém-se o propósito político de construir a nação.

Ao ler a obra de Romero e o seu método interpretativo para a literatura, torna-se imperativo pensar a obra de Hobsbawm, em *Nações e nacionalismo*, que nos esclarece que a nação é inventada a partir de um propósito político, via nacionalismo – que emerge como a matriz do fascismo. Apesar de Hobsbawm se deter no desenvolvimento do nacionalismo nos países europeus, ele recorre à teoria de Miroslav Hroch sobre a formação dos movimentos nacionais (embora o próprio Hroch negue que o seu estudo não seja uma teoria). Ao tratar sobre as fases ou condições na formação dos movimentos nacionais, Hroch levanta pontos inerentes ao procedimento de construção nacional, que muito nos interessa, sobretudo, porque encontramos traços desse processo no próprio movimento encabeçado por Denis e Romero.

Os principais teóricos a tocarem na questão nacional foram Hroch, Hobsbawm, Otto Bauer e Karl Deutsch. Segundo Hroch, os três teóricos citados foram responsáveis para a formação do seu pensamento, sobretudo, para o seu primeiro livro *Precondições sociais do Renascimento Nacional na Europa*, publicado pela primeira vez em alemão no ano de 1968. Nesse trabalho, Hroch pensa as três fases que ele acredita terem feito parte do desenvolvimento do nacionalismo em alguns países europeus. A “Fase A” – pode ser caracterizada pela redescoberta folclórica de um povo, a partir da paixão romântica pelo campesinato puro, simples e não corrompido; a “Fase B” – quando passa a existir um corpo de ativistas devotados à agitação poética pela “ideia nacional”; e a “Fase C” – quando se pode contar com o apoio da massa para a “ideia nacional”. Essas fases ou condições são importantes e, quase sempre, imprescindíveis para a formação da ideia nacional.

Em entrevista²³, Hroch afirma que o artigo intitulado “Do movimento nacional à nação plenamente formada: o processo de construção nacional na Europa”, inserido em *Um mapa da questão nacional*, organizado por Gopal Balakrishnan e utilizado neste trabalho, propõe uma revisão parcial do seu primeiro livro, de 1968, porque tenta explicar a sua posição acerca da formação das nações como um fenômeno complexo. Hroch não toca apenas nas “precondições sociais” (assunto do seu primeiro livro), mas trata da formação nacional de um modo geral. Nesse artigo, Hroch inicia afirmando que não propôs uma teorização essencialista da construção das nações, mas buscou desenvolver métodos para avaliar as experiências de

²³ HROCH, Miroslav. *Entrevista concedida a Tensões Mundiais*. Fortaleza, v. 3, n. 4, jan/jun. 2007.

construção nacional como um processo inserido em uma construção social e cultural amplas, tratados como acontecimentos que podem se repetir outras vezes e em outros lugares.

Remonta ao estudo de Karl Deutsch, quando afirma que, para que surja uma consciência nacional, tem que haver algo a partir de que ela se concretize. Esse “algo” nos termos de Hroch são as “precondições”, que por sua vez, só por meio dessas é que os intelectuais interessados na formação da ideia nacional poderão inventar uma comunidade. Hroch define a nação como um grupo social integrado pela combinação de vários tipos de relações, do tipo objetivas – econômicas, políticas, linguísticas, culturais, religiosas, geográficas e históricas; e subjetivas – a partir do reflexo na consciência coletiva. Interessamos o papel desempenhado pela literatura para a tentativa da formação da ideia nacional aqui, pela combinação objetiva – a partir das diretrizes elaboradas por Denis e Romero para a constituição de uma literatura nacional; e o fator subjetivo – através da possibilidade de criação de imaginários coletivos, no sentido de promover o “sentimento de pertença” pela representação fixa de grupos sociais “genuinamente brasileiros” na literatura.

Segundo Hroch (2000, p. 86), há três pontos insubstituíveis para a formação da ideia nacional: o primeiro, a lembrança de algum passado comum, pelo menos, comuns aos seus componentes centrais; segundo, uma densidade de laços linguísticos ou culturais que permitam a comunicação dentro do grupo; e, terceiro, uma concepção que afirme a igualdade de todos os membros do grupo, organizado como sociedade civil. Simplificadamente e no tocante à literatura, pelo menos, à parte que coube na interpretação de Denis e Romero, vimos: o primeiro ponto – configurado pela independência política, como um passado comum que precisava ser superado pela formação de uma literatura autônoma. Mais adiante, Hroch (2000, p. 91; aspas do autor) afirma que “A “lembrança” da independência ou da condição de Estado anteriores, ainda que situadas em passado distante, pôde desempenhar um papel importante no estímulo à consciência histórica nacional e à solidariedade étnica”; no segundo ponto – temos a tentativa da construção de laços ou similaridades na produção de uma literatura nacional, pela formação de uma diretriz comum para a escrita da literatura; e, no terceiro ponto – vemos em Denis e, com mais evidência, em Romero, a homogeneização dos “tipos” brasileiros por meio dos quais tentaram compor um quadro fixo e imutável do povo, como uma comunidade nacional.

Esta abordagem não é uma tentativa de explicar uma das faces do movimento nacional aqui no Brasil. Para isso, seria necessário tomar todos os pontos elencados por Hroch e analisar especificamente o caso como um todo, em diversas dimensões, o que está longe de

ser o nosso propósito, neste trabalho. Apesar disso, não podemos descuidar do fato de que há, explicitamente, um propósito político de construção nacional na sistematização da literatura a partir de Denis e Romero. Os processos de desenvolvimento da nação trazidos por Hroch não pretendem ser um fim em si, como o próprio autor nos alerta, mas são balizas para pensar outros processos semelhantes.

O projeto etnográfico de Romero para a literatura coincide com a maioria dos fatores inerentes ao processo de construção nacional. Hroch, ao se referir aos casos de construção nacional nos países europeus, afirma que,

Na totalidade dos casos, fica claro que o processo moderno de construção nacional começou pela coleta de informações sobre a história, a língua e os costumes do grupo étnico não dominante, a qual se tornou o ingrediente crucial na primeira fase da agitação patriótica. (HROCH, 2000, p. 92).

As bases para a construção de uma identidade nacional se faziam a partir das informações das pessoas comuns e das ciências recorrentes lá e que foram transplantadas para cá. Hobsbawm, quando elenca os seis pontos para pensar o fenômeno do nacionalismo, em *Nações e nacionalismo*, já mencionado no capítulo anterior, cita o quarto ponto, da “nação como um fenômeno dual”, que é construída pelas camadas hegemônicas da sociedade – pela elite dirigente que detém o poder dos meios de comunicação, mas que não pode ser compreendida sem ser analisada pelas camadas populares, pelas pessoas comuns, ou seja, é pela representação dos grupos sociais populares que se busca a construção da ideia de nação que, conseqüentemente, desembocará na elaboração da identidade nacional.

Apesar de Hobsbawm afirmar que é difícil falar em nacionalismo fora da Europa, havia, aqui e em outros países da América, o desejo nítido de construir uma nação, um povo comum distinto do Europeu (mas à sua própria imagem). No que se refere à literatura, a função nacionalizante fica explícita no modo apresentado, inicialmente, por Denis e depois ampliado por Romero. As ciências a que os dois se filiaram, a História Natural e a etnografia, tinham como base a descrição da paisagem e dos povos com a finalidade de constituir identidades e imaginários coletivos e comuns para um povo. Essa postura científica foi aproveitada para a literatura, sobretudo, a que posteriormente se consolidou como regionalista.

A partir do que chamamos de dois eixos para a interpretação da literatura em Denis e em Romero, buscamos mostrar como se tentou constituir uma tradição regionalista no romance brasileiro pelo método crítico romeriano aplicado aos textos de literatura que circulavam naquele momento. O método de interpretação de Romero acabou por produzir um

modo de ler literatura (pelos críticos e historiadores literários que o sucederam); e um modo de produzir literatura (pelos escritores que desejavam se filiar ao rol dos mais “bem colocados” – a partir lógica de Romero – escritores da literatura brasileira).

CAPÍTULO 3

UMA LEITURA DE *INOCÊNCIA*, DE VISCONDE DE TAUNAY

Um dos objetivos deste trabalho é entender os motivos que recorrentemente fazem da literatura chamada regionalista alvo de críticas pejorativas. Entre as obras ditas regionalistas e as abordagens da historiografia, verificam-se algumas afinidades, sobretudo, nas primeiras narrativas. Apesar disso, há também grandes diferenças, sobretudo no escape a alguns parâmetros que se tentou estabelecer para essa produção literária.

As abordagens sobre a literatura chamada regionalista ganharam forma a partir de projetos como os de Ferdinand Denis e Sílvio Romero, que, amparados pelo desejo de formação nacional, recorreram às ciências do seu tempo para construir modos de fazer para a produção e leitura de uma “literatura ideal”. Nesse sentido, esses projetos trabalharam em dois eixos principais: primeiro, na formação de uma imagem para o Brasil; segundo, no uso do método etnográfico como forma de interpretação do povo brasileiro para composição da ideia de unidade, de um povo comum. A opção por começar por *Inocência*, de Visconde de Taunay, publicado em 1872, se dá pelo caráter fundador de um modelo. Nesse romance, temos a síntese de vários elementos que vão repercutir em outras narrativas. Não é à toa que José Maurício Gomes de Almeida (1999), em *A tradição regionalista no romance brasileiro*, coloca *Inocência* como precursora do romance “regionalista sertanejo”.

Assim, importa-nos, neste capítulo, entender até que ponto pode-se associar o romance de Taunay aos projetos para a literatura dita regionalista a partir de dois questionamentos: o primeiro – *Inocência* constrói uma imagem para o Brasil?; o segundo, Taunay toma o critério etnográfico para criar o enredo, com traços como tipos fixos, a ideia do isolamento e/ou costumes exóticos? Acreditamos que as respostas a essas perguntas nos darão pistas de até que ponto a literatura categorizada como regionalista nasce tributária desse projeto nacionalizante.

3.1 *Inocência* à imagem da literatura regionalista?

No capítulo intitulado “Terceira época ou período de transformação romântica (prosa) – teatro e romance”, do quinto volume de sua *História*, Romero trata, dentre outros romancistas, de Taunay. Na leitura geral que faz da sua obra, Romero parece se perder entre elogios e duras reprovações nas poucas páginas destinadas ao romancista. O elogio comedido expresso na passagem seguinte:

Possuía o autor de *Inocência*, em maior escala que Machado de Assis o sentimento da paisagem, mais do que Alencar o conhecimento direto da natureza brasileira, e como F. Távora, posto que em grau inferior, o tom realístico da reprodução dos costumes populares, da sociedade campestre. (ROMERO, 1980, p. 1495-1496).

Mas os elogios são seguidos por dura nota: “é consideravelmente inferior à do autor de *Senhora* e à do escritor de *Brás Cubas*. Revela um espírito mais limitado e menos possante. Faltam-lhe a imaginação, a poesia, a eloquência, a graça...” (ROMERO, 1980, p. 1496). Apesar da reprovação, Romero toma *Inocência* como um “livro de mérito” (ROMERO, 1980, p. 1809) e é sobre esse romance que emite os poucos elogios a Taunay.

Como determinista que era, Romero inicia falando da contradição existente entre o Taunay “estrangeiro” e o Taunay “brasileiro”, como um contrassenso. Apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, era filho de pai europeu (Romero esquece-se da mãe) e a conciliação disso só pode ser entendida, na lógica romeriana, pela convivência com a atividade pictórica do seu pai, segundo Romero, um “fanático pela natureza brasileira”, e pelas viagens realizadas pelo interior do Brasil. Se, pela raça, Taunay não podia ser considerado nacionalista, por não descender de pais brasileiros, a salvação veio pelo meio no qual andou, “Foram as prolongadas viagens pelo interior do Brasil que despertaram em Taunay o talento e o gosto de escrever. **Foi pela descrição delas que começou...**” (ROMERO, 1980, p. 1494; grifo nosso).

Para Romero, foi a junção da atividade pictórica do pai e as viagens pelo interior do Brasil que deram a Taunay matérias-primas, consideradas de excelência naquele momento, como “o sentimento da paisagem” e o “conhecimento direto da natureza brasileira” para a construção de imagens em *Inocência*. A filiação de Taunay a alguns preceitos defendidos por Denis, como a *História Natural* e as suas contribuições para a ciência, é um ponto bastante propício para tornar afirmativo o primeiro questionamento que move este capítulo, “*Inocência* constrói uma imagem para o Brasil?”.

No primeiro capítulo, intitulado “O sertão e o sertanejo”, Taunay descreve a terra e o homem do sertão. Já no primeiro parágrafo, o sertanejo e o meio são apresentados pelo traço do isolamento:

Corta **extensa e quase despovoada** zona da parte sul-oriental da vastíssima Província de Mato Grosso a estrada que da Vila de Sant’Ana do Paranaíba vai ter ao sítio abandonado de Camapuã. Desde aquela povoação, assente próximo ao vértice do ângulo em que confinam os territórios de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso até ao Rio Sucuriú, afluente do majestoso Paraná, isto é, no desenvolvimento de muitas dezenas de léguas, anda-se comodamente, de habitação em habitação, mais ou menos chegadas umas às outras, **rareiam, porém, depois as casas, mais e mais, caminham-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente...** (TAUNAY, 2011, p. 19; grifos nossos).

Desde a primeira linha do romance, Taunay situa o cenário – espaço rural e isolado. Como uma relação de causa e consequência, a hospitalidade ao viajante parece amenizar a solidão do isolamento social, “...guarda avançada daquelas solidões, homem chão e hospitaleiro, que acolhe com carinho o viajante desses alongados páramos...” (TAUNAY, 2011, p. 19). O isolamento é construído em tom bucólico e fabulador, “É cair, porém, daí a dias copiosa chuva, e parece que uma varinha de fada andou por aqueles sombrios recantos a traçar às pressas jardins encantados e nunca vistos” (TAUNAY, 2011, p. 21). A composição mágica e campestre coloca o homem como parte do próprio ambiente, Taunay passa da descrição da terra para o homem de modo quase imperceptível. Homem e natureza tornam-se um só:

Quanta melancolia baixa à terra com o cair da tarde!
Parece que a solidão alarga os seus limites para se tornar acabrunhadora. Enegrece o solo; formam os matagais sombrios maciços, e ao longe se desdobra tênue véu de um roxo uniforme e desmaiado, no qual, como linhas a meio apagadas, ressaltam os troncos de uma ou outra palmeira mais alterosa. É a hora, em que se aperta de inexplicável receio o coração. Qualquer ruído nos causa sobressalto; ora o grito aflito da zabelê nas matas, ora, as plangentes notas do bacurau a cruzar os ares. Frequente é também amiudarem-se os pios angustiados de alguma perdiz, chamando ao ninho o companheiro extraviado, antes que a escuridão de todo lhe impossibilite a volta. (TAUNAY, 2011, p. 25).

O “receio do coração” parece ser inerente à melancolia do “cair da tarde”. A ideia do “homem telúrico” vem dessa relação mimética entre homem e terra. “Telúrico”, do latim *tellus*: terra, ganha força na literatura dita regionalista, sobretudo pelo caráter relacionado ao espaço. Vale salientar que “terra”, nesse caso, refere-se, por tradição literária, à terra rural ou ruralizada. Apesar de a etimologia relacionar o termo “telúrico” como referente indiscriminado à terra, em sentido largo, a literatura associa esse termo a uma figura masculinizada e típica de ambientes rurais ou ruralizados²⁴. O sertanejo, nesse primeiro

²⁴ Utilizamos o termo “ruralizado” por acreditar que, por vezes, a ambientação do cenário da narrativa se dá apenas no plano simbólico, como condição rural ou sertaneja. A exemplo das narrativas que se passam em grandes centros econômicos, como capitais do país, que têm uma construção “ruralizada” do espaço, a partir do isolamento simbólico, como mencionamos no capítulo anterior.

capítulo, é parte do cenário que compõe a natureza. A descrição bucólica e poética da natureza em *Inocência*, a exemplo da desse final de dia, apresenta grande semelhança com a descrição em Denis, em seu *Resumo de História Literária*:

Que espetáculo, e como não admirá-lo! Nas bordas do mar, no seio das baías profundas, onde as débeis ondas morrem na praia, quase sempre os coqueiros se balançam docemente, a pervinca-rosa ou a ipoméia recobrem as areias nuas do litoral, o mangueiral forma labirintos de verdura; e se os olhos se dirigem para alguma ilha longínqua, ao panorama dessas florestas verdejantes, dessas praias amenas, dessas férteis colinas **que se desdobram diante dos olhos**, a imaginação colabora com a idéia do mais tranqüilo retiro, **da solidão que ninguém viria quebrar**. Muitas vezes, juntam-se à brisa do oceano os aromas da terra, e se a rajada fresca dobra o laranjal, espalha-se pelo ar **um leve perfume que acaricia o olfato**, desfaz-se por momentos, volta a impor-se, e perde-se no espaço. **Tudo se reúne para nos encantar, nessa deliciosa paragem**; e o estio quebra por alguns meses apenas a beleza da paisagem. Mas, no interior, à margem dos extensos rios que banham a região, a umidade benfazeja assegura quase sempre o esplendor da vegetação (DENIS, 1968, p. 34-35; grifos nossos).

A relação entre homem e natureza aqui também se dá mimeticamente. Além disso, em Denis, assim como em Taunay, a natureza está revestida de roupagem edênica e a serviço do homem, como mencionamos nos capítulos anteriores.

Na obra *Scènes de la nature sous les tropiques*, de 1824, Denis afirma que a poesia é produto da terra e do clima e que a Europa, por sua vez, deveria recuperar a cor local perdida devido ao longo processo de civilização. Tal ideia é semelhante à defendida por Alexander Von Humboldt, que atribuía possibilidade de reconstituição de um passado genuíno e intocado na América em detrimento do que se perdeu na Europa, devido aos intercâmbios com outros povos. A obra de Humboldt é um produto da História Natural e de sua forte tendência nacionalizante, isso repercutiu diretamente sobre o pensamento de Ferdinand Denis, dimensionando o modo de ver e narrar a natureza brasileira.

Essa imagem do paraíso, como já mencionado por Sérgio Buarque de Holanda²⁵, constitui o cenário em *Inocência*, “Ele, que armara uma rede de tucum tão fresca e de malhas abertas, a qual, balouçando-se levemente à brisa, **parecia convidá-lo à confortante sesta...**” (TAUNAY, 2011, p. 115; grifo nosso), a natureza e o clima estão a serviço de Cirino, bem como os animais que compõem o fragmento e que se entregam ao convite do ambiente. Independente do momento do dia, seja no início ou ao cair da tarde, no amanhecer ou durante a noite, a natureza do Sertão do Leal é sempre esplêndida, “Estavam os espaços como que iluminados por essa luz serena e fixa que irradia de um globo despolido; luz fosca, branda, sem intermitências no brilho, sem cintilações, e difundida igualmente por toda a atmosfera.”

²⁵ Ver Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do paraíso*. Brasiliense, 2000.

(TAUNAY, 2011, p. 149). Essa composição bastante regada de História Natural, com sua função nacionalizante, vai servir tanto em Denis, quanto em Taunay, como propaganda do Brasil:

—Salta! atalhou Pereira exultando de prazer, então viva cá o nosso Brasil! Nele ninguém se lembra até de ter fome. Quando nada se tenha que comer, vai-se no mato, e fura-se mel de jataí e manduri, ou chupa-se miolo de macaubeira. Isto é cá por estas bandas; porque nas cidades, basta estender a mão, logo chovem esmolos... Assim é que entendo uma terra... o mais é desgraça e consumição...
—Decerto! corroborou o alemão, o Brasil é um país muito fértil e muito rico. Dá café para meio mundo beber e ainda há de dar para todo o globo, quando tiver mais gente... mais população... (TAUNAY, 2011, p. 99).

Esses fragmentos são representativos da imagem que Taunay constrói em seu romance, imagem bucólica, edênica, a serviço do homem e a partir da relação mimética homem/natureza. Esses traços remetem a Denis, que, por sua vez, é tributário da História Natural.

Uma das funções primordiais atribuídas às narrativas categorizadas por regionalistas é a formação de imagem. Neste sentido, o texto de Taunay pode ser considerado gênese e elo para as narrativas posteriores, a exemplo da construção de um sertão poético, como depois foi o sertão de Rosa. O sertão tomará conotações divergentes na trajetória da vertente chamada regionalista, como veremos mais adiante. A hostilidade da terra que aparece nas narrativas que vieram depois já estava presente no sertão de Taunay:

Essa areia solta e um tanto grossa tem cor uniforme, que reverbera com intensidade os raios do sol, quando nela batem de chapa. Em alguns pontos é tão fofa e movediça que os animais das *tropas* viageiras arquejam de cansaço ao vencerem aquele terreno incerto, que lhes foge de sob os cascos e onde se enterram até meia canela [...] o capim crescido e ressecado pelo ardor do sol transforma-se em vicejante tapete de relva. (TAUNAY, 2011, p. 20).

A areia solta e o sol escaldante que depois tanto fizeram padecer os personagens das “retiradas”, as peculiaridades do sertão que até parecem armadilhas para quem desconhece a terra, como descrito em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, já estão aí. Dentre outras similaridades, esses traços acabam por construir “notas dominantes” nas narrativas que foram sendo publicadas.

Como vimos no capítulo anterior, a matéria de composição para a literatura se dá em Denis pela apropriação de uma imagem natural, exuberante e edênica; e em Romero, a partir de três fatores, primários ou naturais – que se referiam à natureza; secundários ou étnicos – à raça; terciários ou morais – que se referiam à conduta, costumes, valores, que foram explorados a partir do método etnográfico. Nesse sentido, o espaço narrativo em *Inocência* é

composto a partir do ideal proposto em Denis e o enredo se dá pelos mesmos critérios que mais tarde foram sistematizados por Romero.

Sílvio Romero associa o método etnográfico ao enredo do romance de Taunay, “Possuía o autor de *Inocência*, em maior escala que Machado de Assis o sentimento da paisagem”, como a medida exata de descrição do meio; o “tom realístico da reprodução dos costumes populares”, que se relaciona com o modo etnográfico de conceber, observar e descrever as práticas e costumes para compor a literatura, ciência que será introduzida pelo próprio Romero e outros; e a “reprodução da sociedade campestre”, tomando como prática, desde Humboldt, que apreciava e buscava o exótico, passando para a etnografia, que também tinha interesse no exotismo. Nessa lógica, as pessoas que habitam o campo são tornadas exóticas para fornecer matéria prima para a produção da literatura.

Em primeiro plano, vemos em *Inocência* a reprodução da mesma lógica que foi utilizada por Romero para pensar a literatura – meio, raça e cultura. **O meio**, que se constrói por dois eixos: primeiro pelo “isolamento”, tanto geográfico (ambientado num local despovoado), quanto simbólico (a partir da barreira cultural e protecionista que envolve a protagonista); e segundo, pela descrição de uma natureza exuberante, não apenas no primeiro capítulo, mas em toda a narrativa. **A raça** descreve-se explicitamente pelo perfil fixo do mineiro, do caipira, do estrangeiro e do carioca (com traços de preguiça e malandragem). Já **a cultura** é o mote central da narrativa, pois é por essa via que se descreve o código de conduta local que move o enredo.

Sobre o meio na narrativa, o primeiro capítulo, intitulado “O sertão e o sertanejo”, já dá a ideia do que se trata. Taunay apresenta o meio e a raça de modo fixo, como elementos já determinados pelo destino. O primeiro traço que caracteriza o meio é o isolamento, que aparece desde a primeira linha: “Corta extensa e quase **despovoada** zona da parte sul-oriental...” (TAUNAY, 2011, p. 19; grifo nosso). Ou na casa de Pereira, onde se passa grande parte da narrativa, “Durante os dias de estada nas terras de Pereira, as quais não tinham limites nem vizinhos senão dali a muitas léguas...” (TAUNAY, 2011, p. 156), estabelece-se, assim, o local da narrativa, despovoado e isolado. Como vimos no capítulo anterior, esse ambiente vai ser o local por excelência da maioria das narrativas chamadas de regionalistas. A partir do isolamento, pode-se construir perfis, práticas, costumes e códigos de conduta próprios e não atravessados pelas novidades estrangeiras. São esses locais os mais propensos a consolidar no imaginário popular a ideia de um povo “original” e “genuinamente nacional”. Através do isolamento geográfico, representado em *Inocência*, constrói-se também um

distanciamento cultural e simbólico das referências da modernidade, como na fala da protagonista a Cirino: “Mecê é moço da cidade: não lhe custa enganar uma criatura como eu... Até...” (TAUNAY, 2011, p. 179). Essas cenas reforçam a ideia de distanciamento entre os habitantes dos centros urbanos e os moradores das zonas rurais. A diferença entre o campo e a cidade remonta à antiguidade clássica e a essas formas de vida foram sendo associadas características positivas e negativas. Via de regra, ao campo, foi associada a ideia de passado, atraso, lentidão; o que se contrapõe à ideia de futuro e modernidade das cidades²⁶.

A ideia de raça, introduzida na segunda parte do primeiro capítulo, traça um perfil fixo do sertanejo desde a mocidade até a velhice. Em linhas gerais, são concebidos como homens que pensam pouco. Na mocidade, saem a explorar desertos, geralmente não têm família, o objetivo é furar matas e andar por onde ninguém andou. Na velhice, quando a saúde vai abandonando o corpo, procuram uma mulher para formar família e passar os saberes do sertão para os filhos ou enteados, que, por sua vez, saíam aos sertões, alimentando o ciclo. Essa trajetória fixa que ajudou a constituir o imaginário popular sobre o sertanejo colaborou com a ideia do “homem telúrico” para as artes e foi constantemente alimentada pelas narrativas posteriores, a exemplo do “Manoelzão”, de Guimarães Rosa, que, depois de passar a vida inteira a furar matas, encontra-se em idade avançada e com a sensação de solidão.

Os perfis em *Inocência* estão bem delimitados, desde o alemão Meyer – que tem o corpo “alvo”, “bonito pela sua brancura”, considerado inteligente, naturalista, representante da Ciência da época e colocado como oposto ao “povo rude e grosseiro do sertão”. Por outro lado, com caráter risível que se ressalta, sobretudo, pelo idioma que se torna grotesco ao leitor e pelo efeito de “desvio”²⁷ produzido; o seu companheiro, José Pinho é carioca, descrito como preguiçoso e um tanto malandro; já Manecão Doca, o noivo prometido a Inocência, é rude e machista.

O tipo patriarcal que compôs o personagem Pereira, pai da protagonista, abarca todos os caracteres de um perfil fixo, “mineiro da gema”, calado, cismado e com uma “palavra de rei” ao lado do conjunto de costumes, finamente descritos por Taunay, que compõe o enredo da trama. Vale salientar que a construção dos elementos de cultura (pensados por Romero a partir da etnografia) os costura às ideias de meio e de raça e é por esses caminhos que a narrativa se elabora.

Os costumes, recorrentemente associados ao local isolado onde se passa a narrativa, mesclam desde aspectos corriqueiros do cotidiano como o modo de comer, tratar doenças,

²⁶ Ver Raymond Williams, em *O campo e a cidade*. Companhia das letras, 1989.

²⁷ Ver Henri Bergson, em *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Martins Fontes, 2004.

receber hóspedes até aspectos morais, como a criação dos filhos, a relação com o casamento, vingança ou pagamento de dívidas. Acreditamos que, por tratar de perfis fixos e se passar num local isolado, Taunay consegue construir paulatinamente a imagem de uma espécie de redoma para Inocência, que, nesta leitura, vamos chamar simbolicamente de “casulo”.

O isolamento, tema caro a algumas narrativas, funciona, em *Inocência*, a partir do seu duplo sentido. O isolamento geográfico promoveu a manutenção da barreira que envolvia Inocência; ao lado, o isolamento cultural, que, por meio dos costumes transmitidos pelo pai, fez com que a protagonista permanecesse em “rigorosa clausura”:

Hi, meu Deus, mulheres numa casa, é coisa de meter medo... São redomas de vidro que tudo pode quebrar... Enfim, minha filha, enquanto solteira, honrou o nome de meus pais... O Manecão que se aguenta, **quando a tiver por sua...** Com gente de saia não há que fiar... Cruz! **botam famílias inteiras a perder**, enquanto o demo esfrega um olho.

Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é, em geral, corrente nos nossos sertões e traz como consequência imediata e prática, além da **rigorosa clausura** em que são mantidas, não só o casamento **convencionado** entre parentes muito chegados para filhos de menor idade, mas sobretudo os numerosos crimes cometidos, mal se suspeita possibilidade de qualquer intriga amorosa entre pessoa da família e algum estranho. (TAUNAY, 2011, p. 59; grifos nosso).

A fala de Pereira, pai de Inocência, no primeiro parágrafo da citação, denuncia a função patriarcal que ele exerce. O fato de ser viúvo e ter uma filha solteira em casa vai reverberar como um peso na narrativa. A organização patriarcal é reforçada pelo fato de Pereira ter um filho e esse, por sua vez, estar pelo mundo e não aparecer no enredo, nem como um peso para o pai, muito menos dentro daquele casulo “a meia légua do Leal”. A fala do pai demonstra a necessidade que, naquela estrutura rústica, a mulher tinha do sexo masculino, caso contrário, ficavam “jururus e fanadinhas” além do risco constante de “botarem famílias inteiras a perder”. Todos esses elementos conjugam-se com a obrigação do casamento arranjado pelo pai.

Pereira parece querer atribuir legitimidade a sua fala ao ancorá-la a um costume recorrente do sertão “Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é, em geral, corrente nos nossos sertões”. A “rigorosa clausura”, o “casamento convencionado” e os “numerosos crimes cometidos” em decorrência disso são naturalizados pela repetição dos costumes que, na narrativa, passam a banalizar a violência em seus níveis simbólicos e físicos, tornando-se práticas típicas de um “povo isolado”.

Em Pereira, a obrigação do casamento toma proporção penosa, representada pela figura de Manecão como a metáfora de um Cristo que salvará a Inocência da perdição. A figura do noivo apalavrado torna-se promessa mencionada recorrentemente pelo pai, durante

quase toda a narrativa, aparecendo apenas no vigésimo quarto capítulo. Pereira demonstra a angústia da espera pelo noivo da filha, como quem aguarda o alívio de um fardo:

Acolheu-o Pereira com verdadeira explosão de alegria.
—Viva! viva! exclamou de longe acenando com os braços, seja bem-vindo neste rancho... Ora, até que afinal!... Faltam *rojões* para festejar a sua chegada... Que demora!... Pensei que não topava mais com o caminho da casa... (TAUNAY, 2011, p. 197; grifo do autor).

A metáfora do casulo se constitui justamente pelo dever de manter a protagonista enclausurada, pela fidelidade à “palavra dada”. Ao lado do pai, Taunay constrói a figura do Tico, uma espécie de anão que parece sair das versões mais populares do conto da *Branca de Neve*. Com a função de “guardar” Inocência, de mantê-la enclausurada, Tico permanece ao lado da cama da protagonista, durante a sua enfermidade e nos arredores da casa, quando Inocência consegue se levantar e ter contato com Cirino.

A imagem do casulo vai sendo construída pelo desenrolar da narrativa. A protagonista só aparece no sexto capítulo, doente, sobre a cama e coberta por um lençol. Antes disso, o leitor vai sendo lentamente preparado para o encontro com Inocência. A imagem frágil da sertaneja²⁸ é anunciada pelo pai já no segundo capítulo, “Estou com uma menina doente de maleitas, minha filha...” (TAUNAY, 2011, p. 37), desse momento até a aparição de Inocência, no sexto capítulo, o leitor vai sendo introduzido no código de conduta do sertão do Leal. A dificuldade para Cirino e o leitor adentrarem o quarto da protagonista é sintomática na construção narrativa a partir do zelo com que Pereira discorre “em nome da honra da família”.

Após o segundo capítulo, no qual ocorre a menção a Inocência, Taunay apresenta Cirino, em um capítulo intitulado “O doutor”. Nessa parte, o escritor apresenta o conjunto de práticas ligadas à saúde e ao modo de tratar de doenças, “Em localidade pequena, de simples boticário a médico não há mais que um passo” (TAUNAY, 2011, p. 46), o modo de manusear as ervas, de passar as dietas vão sendo colocados no decorrer da narrativa.

Em seguida, no quarto capítulo, é apresentada “A casa do mineiro”. A troca do nome do personagem, pelo seu grupo social é indício da intenção de Taunay em destacar na conduta de Pereira o fato de ser um “mineiro da gema”. O capítulo é construído no sentido de ressaltar o caráter do personagem, bem como o modo de vida, o código de comportamento que prevalecia naquele sertão. A epígrafe que abre o capítulo é marca desse efeito: “Está a ceia na mesa. Torne o bom acolhimento desculpável o mau passadio” (WALTER SCOTT *apud*

²⁸ Vale mencionar que a ideia do “sertanejo como um forte”, que já circulava naquele momento, via de regra, só ganha proporção na literatura quando se trata do sexo masculino.

TAUNAY, 2011, p. 49). A hospitalidade que será marca atribuída ao sertanejo desde Denis, reaparece em Taunay, será reforçada em Romero e ecoará por algumas narrativas.

As boas vindas ficam por conta de quatro ou cinco cães altos e magros, além das galinhas e porcos. A apresentação da estrutura da casa reverbera o traço da hospitalidade a partir de dois aspectos: a necessidade de reparos, ocasionadas por “grandes rachas longitudinais”; e um cômodo inteiro destinado aos hóspedes. O fato de a casa não estar em boas condições só reforça o caráter hospitaleiro do anfitrião, “– Pois então, interrompeu Pereira, ponha o pé no chão e pise forte, **que o terreno é nosso**. A minha casa, já lhe disse, **é pobre**, mas bastante farta **e a ninguém fica fechada**” (TAUNAY, 2011, p. 50; grifo nosso).

Após a entrada na casa, o descanso e a janta, ainda não se faz a hora da aparição de Inocência. Fato curioso é que nem ao leitor a protagonista é apresentada, o que reforça a nossa ideia da metáfora do casulo. Depois de estabelecido, Cirino pergunta por Inocência (afinal, era pela maleita da moça que ele estava ali), a pergunta, por sua vez, é recebida com desconfiança por Pereira, o que nos introduz ao capítulo seguinte, intitulado “Aviso prévio”, dando a ideia de conduta, de como proceder para o leitor e para o próprio Cirino.

No quinto capítulo, somos detidos por Taunay e pelo próprio Pereira, “Antes de sair da sala, deteve Pereira o hóspede com ar de quem precisava tocar em assunto de gravidade e ao mesmo tempo de difícil explicação” (TAUNAY, 2011, p. 57) esse “grave assunto” e “difícil de explicar” é justamente a respeito do código de conduta local. Trata-se de uma moça sem vida própria e prometida a um noivo arranjado pelo pai, “...peço-lhe uma coisa: veja só a doente e não olhe para *Nocência*...” (TAUNAY, 2011, p. 61).

Além do “aviso prévio” e todas as colocações do pai da moça, somos levados pelo capítulo seguinte, intitulado “Inocência”, à estrutura da casa, que funciona como um modo de guardar a moça, “E, saindo da sala, acompanhou Pereira, que o fez passar por duas cercas e rodear a casa toda, antes de tomar a porta do fundo...” (TAUNAY, 2011, p. 63).

As prevenções “vindas de longe”, como descritas no diálogo entre Cirino e Pereira, reforçam a ideia da tradição como construtora desse casulo simbólico, do qual estamos falando. Tudo contribui para essa imagem, desde a estrutura física da casa, do isolamento do sertão do Leal, até os personagens como Pereira e Tico. A partir do nosso mapeamento na historiografia recente, vimos que os traços que caracterizam a literatura chamada regionalista estão colocados em *Inocência*, não apenas como elementos da narrativa, mas é o próprio mote, são os mesmos traços iniciados por Denis, reforçados por Romero em seu programa para a literatura e repetidos pela historiografia, que movem a narrativa de Taunay. Com isso,

podemos dizer que há consonância entre a imagem proposta desde Denis e o ambiente em Taunay, que, por sua vez, teve recorrência em narrativas que foram produzidas posteriormente; do mesmo modo, os critérios etnográficos colocados por Romero como parâmetros, também já estavam em *Inocência*.

Apesar de vermos o projeto proposto por Denis e Romero na narrativa de Taunay a partir do isolamento, em seu duplo caráter: geográfico/sertanejo/rural e de barreira cultural; do meio e da raça, como elementos intrínsecos à construção narrativa; e a criação de tipos fixos e o código de conduta específico de um povo, a contrapartida em Taunay não se dá em totalidade, antes se verifica uma fuga.

3.2 Uma leitura dos “modos de fazer” na “Casa do mineiro”

Apesar de construída pelos aspectos do meio, da raça e da cultura (ao modo etnográfico), a narrativa tem em seu enredo uma fuga a partir do ponto de tensão que desafia toda a estrutura patriarcal que sustentava aquela sociedade sertaneja e que, do ponto de vista sociológico, coloca sob suspeita a leitura determinista da sociedade que, naquele momento, ainda estava em vias de formação.

Segundo Antonio Candido (1967), em *A sociologia no Brasil*, tivemos pelo menos três fases na constituição do pensamento sociológico brasileiro. A primeira fase, que se dá de 1880 a 1930, é o período de formação. Nomes como Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha ganham destaque e o enfoque epistemológico reside no positivismo e no determinismo racial e geográfico. No romance de Taunay, de 1872, no entanto, há uma recusa a essa lógica determinista. Não sabemos se por se situar antes da consolidação do pensamento determinista aqui, ou se pelo próprio caráter de arte que busca primeiro e, sobretudo, na vida as razões para a sua constituição. É no conflito, primeiro com Meyer – o alemão naturalista; depois, com Cirino e Inocência, que a narrativa toma maiores proporções. Neste sentido, vamos nos ater, neste tópico, aos três personagens citados para tentar entender como *Inocência* não compactua com a imposição do pensamento determinista.

A consolidação do pensamento determinista reverberou no programa para a literatura desenvolvido por Romero. Desse modo, construiu-se uma “tradição” determinista na literatura a partir da relação entre meio e raça, que configuraram um modo de ler e de produzir literatura. Essas diretrizes para a literatura nacional (algumas depois categorizadas por regionalistas) foram atualizadas e consolidadas por Romero. Lidas desse modo – de um lado,

o programa romeriano para a literatura; de outro, o romance de Taunay que, consensualmente, é colocado como precursor da literatura sertaneja – entendemos o que Roland Barthes (2013, p. 19) nos ensina em sua *Aula*, “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa”.

Como compreender as complexidades das relações sociais a partir de uma ciência rude que escamoteia as alteridades? Esse tipo de reflexão já estava presente no romance de Taunay, pois, como um local isolado e com uma estrutura social arcaica, como o sertão do Leal, produziu uma heroína como Inocência e um homem como Cirino?

Na narrativa, vemos vários indícios de que Inocência teve pouco contato com pessoas fora de sua casa, quase não havia visitas e, quando havia, eram quase sempre viajantes do sexo masculino, que, por isso, não entravam nos fundos da casa onde ficava a protagonista. Pela lógica determinista, essa hipótese nos faz pensar que aqueles locais isolados só poderiam produzir homens e mulheres como Pereira, o patriarca da família.

O primeiro conflito aparece a partir da figura do naturalista Meyer. A tensão chega a produzir efeito risível pela naturalidade com que o alemão, por não compactuar com aquele modo de pensar, lida com a situação. O efeito cômico reside justamente na oposição ao modo arcaico de pensar do pai de Inocência. Para Meyer, Inocência era mais uma, dentre outras figuras do sertão, que merecia descrição (como se descreve outros elementos da natureza, como naturalista que era) para o “bem da ciência e da humanidade”. Vale notar que a construção desse personagem coincide com o momento em que se fez uma campanha “pró-alemanismo”, que, segundo Romero, se deu de 1870 a 1889. Tal movimento foi encabeçado por Tobias Barreto, no âmbito da literatura; e pelo próprio Taunay, a partir da imigração. Apesar de Romero destacar a antipatia do romancista pelos alemães, afirma que ele acreditava que, por meio desses imigrantes, seria possível “branquear” o povo brasileiro “apagando progressivamente os maus lados do mestiçamento atual” (ROMERO, 1980, p. 307).

A confiança depositada em Meyer, por parte do anfitrião, veio de uma carta de seu irmão. Na euforia da surpresa da carta, Pereira lhe dá a “palavra de mineiro” de que o recebia como a quem recebe o próprio irmão, fato que o fez refém, apesar da desconfiança, durante toda a estadia de Meyer em sua casa. A “palavra dada” vai tomando ares cada vez mais drásticos. É também pela palavra dada que Inocência é prometida e o pai não cessa de guardá-la e é pela mesma ideia da “palavra dada”, que Pereira suporta o hóspede que se tornou incômodo a partir da desconfiança, deixando, por vezes, de cuidar de sua pequena terra para vigiar o alemão.

O conflito inicia-se desde a apresentação a Inocência:

—Qual! não tem obrigação nenhuma! Não, senhor. Além do mais, sua filha é muito bonita, muito bonita, e parece boa deveras... Há de ter umas cores tão lindas, que eu daria tudo para vê-la com saúde... Que moça!... Muito bela! Estas palavras que o inocente saxônio pronunciara *ex abundantia cordis* produziram extraordinário abalo nas pessoas que as ouviram. Tornou-se Pereira pálido, franzindo os sobrolhos e olhando de esguelha para quem tão imprudentemente elogiava assim, cara a cara, a beleza de sua filha; Inocência enrubesceu que nem uma romã; Cirino sentiu um movimento impetuoso, misturado de estranheza e desespero, e, lá da sua pele de tamanduá-bandeira, ergueu-se meio apavorado o anão (TAUNAY, 2011, p. 104).

A expressão latina “*ex abundantia cordis*”, no sentido de “com toda efusão de alma, sinceramente” constrói a oposição intencional na cena. Incompreendido pelos homens que faziam “a guarda” da honra de Inocência, Meyer é logo colocado como “o outro”. O distanciamento cultural entre Meyer e os demais homens da casa é expresso em seguida:

Em nada reparou Meyer e com a habitual singeleza prosseguiu:
— Aqui, no sertão do Brasil, **há o mau costume de esconder as mulheres**. Viajante não sabe de todo se são bonitas, se feias, e nada pode contar nos livros para o conhecimento dos que leem. Mas, palavra de honra, Sr. Pereira, se todas se parecem com esta sua filha, é coisa muito e muito digna de ser vista e escrita! (TAUNAY, 2011, p. 104; grifo nosso).

O distanciamento cultural toma caráter de oposição, o que era considerado “bom costume” aqui, torna-se “mau” aos olhos de Meyer. O “costume do povo do sertão”, nos termos do naturalista, é concebido como entrave à ciência, que naquele momento buscava descrever a natureza e os povos locais, revestidos de exotismo e como objetos de estudo.

A fala de Meyer que, volta e meia, Taunay insiste em colocar como inocente, vem carregada do preconceito europeu. A ideia da superioridade cultural europeia, sobretudo, em relação às sociedades rurais, era recorrente e transparecia nas opiniões dos viajantes/naturalistas que percorriam as terras brasileiras patrocinados pelo estado, assim como Meyer.

A narrativa tem como mote principal os hábitos do sertão, o respeito – quase fatal – à palavra dada e é nisso que o primeiro conflito reside, na incompreensão (revestida de “superioridade científica”) de Meyer sobre aquele modo de vida. Por outro lado, em Pereira havia a impossibilidade de compreender o interesse científico de Meyer, pois em seu mundo sertanejo, o ciclo da vida, principalmente o das mulheres, era reduzido a nascer, casar, procriar e morrer. Os dias se passam e, a partir das perguntas despreziosas que Meyer faz sobre Inocência, a desconfiança de Pereira vai ganhando maiores evidências até o dia de sua partida.

Já o segundo e maior conflito da trama é desenrolado por Cirino e Inocência. O primeiro indício se dá logo no início, quando Cirino expõe o seu ponto de vista sobre as mulheres para Pereira:

Quanto às mulheres, não tenho as suas opiniões, nem as acho razoáveis nem de justiça. Entretanto, **é inútil discutirmos, porque sei que isso são prevenções vindas de longe** [...] No meu parecer, as mulheres são tão boas como nós, se não melhores: não há pois motivo para tanto desconfiar delas e ter os homens em tão boa conta... Enfim, essas suas ideias podem quadrar-lhe à vontade, e é costume meu antigo a ninguém contrariar, para viver bem com todos e deles merecer o tratamento que julgo ter direito a receber. Cuide cada qual de si... (TAUNAY, 2011, p. 61).

Em toda a narrativa, se apresenta o modo de pensar de Pereira que é o representante do seu grupo social – o sertanejo mineiro. Vale notar a diferença de postura entre Meyer e Cirino, ambos discordam de Pereira no que se refere ao modelo rústico de conceber as mulheres e a vida, mas os dois mantêm posturas diferentes, um – por não compreender a cultura local; outro, por conhecer demais e saber o quanto aquele modo arcaico de pensar estava enraizado nas “prevenções vindas de longe”. A naturalidade com que Meyer lida com a situação é sintoma do seu desconhecimento e do quanto aquele modelo provinciano é peculiarmente nosso; por outro lado, há a dissimulação de que Cirino tem de lançar mão para não afrontar o patriarca da família. Neste sentido, as duas posturas servem como denúncia de uma estrutura extremamente arcaica e violenta contra as mulheres.

A postura de Cirino se contrapõe também à de Manecão, o noivo prometido a Inocência, e se torna traço da formação do herói no romance. Neste sentido, Taunay constrói um “herói problemático”, como nos termos de Georg Lukács (1962), em *Teoria do romance*, quando não compactua, “Quanto às mulheres, não tenho as suas opiniões, nem as acho razoáveis nem de justiça”, e tem de lutar contra as estruturas do contexto social no qual está inserido. Neste sentido, o herói funciona como a intenção ética do autor e o personagem seria a representação desses ideais. Em Cirino, temos a configuração desse tipo de herói, que, mesmo dentro daquela estrutura arcaica de pensamento, vai buscar romper com um aspecto da tradição patriarcal.

A espécie de borboleta encontrada por Meyer e nomeada por *Papilio Innocentia* põe fim à estadia do alemão no sertão do Leal e ao conflito com o patriarca e anfitrião pela incompatibilidade de visões de mundo. Para o leitor e num contexto geral da obra, esse fato pode servir como um elemento de despertar para a metáfora do casulo, construída paulatinamente no romance.

Lida desse modo, relembramos que a primeira aparição de Inocência só se dá após cinco capítulos de suspense, apresenta-se a terra e o homem, o Cirino viajante e o Cirino doutor, a casa do mineiro (não de Pereira, como representação de um tipo específico de povo e modo de viver e pensar) e o “aviso prévio” – capítulo que concretiza a conduta reguladora daquele mundo sertanejo. Após a saga enfrentada pelo leitor, ainda temos, como mencionamos no tópico anterior, a escuridão, a coberta e o ato de encolher-se debaixo da coberta, como quem deseja se esconder no casulo.

É o personagem estrangeiro que nos desperta para essa metáfora. O encontro com a *Papilio Innocentia* – espécie considerada rara no romance, mas banal aos olhos dos personagens sertanejos – é que se coloca como auxílio para a nossa leitura.

A imagem do casulo se revela na primeira aparição de Inocência. Antes disso, temos uma preparação com todos aqueles capítulos e advertências, que mais dá a ideia de um esconderijo, por parte do pai. O primeiro encontro de Inocência com Cirino é também o primeiro encontro com o leitor:

Mandara Pereira acender uma vela de sebo. Vinda a luz, aproximaram-se ambos do leito da enferma que, achegando ao corpo e puxando para debaixo do queixo uma coberta de algodão de Minas, **se encolheu toda**, e voltou-se para os que entravam. (TAUNAY, 2011, 64; grifo nosso).

Inocência é revelada para Cirino e para nós, leitores, numa posição quase fetal, “se encolheu **toda**”, que, acompanhada da coberta, concebe a imagem de um casulo. A narrativa é leve e vai gradativamente descortinando a imagem de Inocência para nós e para Cirino. A protagonista vai se levantando da cama, à medida que vai sendo curada da maleita.

Na aparição seguinte, Inocência já é descrita “mais deitada do que sentada”, “a um canto do qual estava a filha do mineiro, mais deitada do que sentada numa espécie de canapé de taquara” (TAUNAY, 2011, p. 102). No terceiro encontro com Inocência, ela já está de pé, apesar de ter os passos arrastados e estar embrulhada em sua manta de algodão:

Daí a pouco, ouviu passos arrastados e aos seus olhos mostrou-se Inocência embrulhada em uma grande manta de algodão de Minas de variegadas cores e com os longos e formosos cabelos caídos e puxados todos para trás...
Ao chegar à porta, não a transpôs; mas encostando-se à grossa trave que fazia de umbral, ali ficou parada, indecisa, com o olhar turbado e esquivo (TAUNAY, 2011, p. 116-117).

O “levantar-se” de Inocência é também o “despertar-se” para a vida. A menina que nos foi apresentada frágil e doente vai se levantando e ganhando cor. A função de Cirino como herói e como médico na narrativa colabora com essa imagem de transformação e despertar da protagonista.

Após colocar-se em pé concomitantemente a um processo de metamorfose, Inocência escolhe a janela do seu quarto, como quem espera alguém sem encontro marcado ou por simples intuição, “Achegou-se, em seguida, à cerca dos fundos da casa e parou no meio do pátio, olhando com assombro para uma janela aberta. Um vulto ali estava!... Era o dela; Inocência... Não havia duvidar.” (TAUNAY, 2011, p. 149-150).

A imagem da janela é recorrente na literatura, desde as Cantigas de amor medievais até a contemporaneidade. A função simbólica da janela de transportar quem se debruça para fora mesmo sem sair de casa, como a marcante cena que abre *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, “Dagoberto Marçau correu à janela, que é uma forma de fugir de casa, sem sair fora de portas” (ALMEIDA, 1988, p. 3), torna-se recorrentemente refúgio, fuga ou ponto de contato com o mundo exterior. Nas cantigas medievais, é corrente a imagem da janela como o lugar onde o amor aflora, reproduzindo, via de regra, a dinâmica mulher/dentro, homem/fora da casa.

A janela, neste sentido, torna-se válvula de escape por onde as personagens femininas encontram a possibilidade de uma relação com o ambiente externo sem perder ou desafiar diretamente a proteção do teto do pai. Em *Inocência*, Taunay lança mão dessa imagem construída pelas Cantigas medievais – do cavaleiro debruçado na parte externa da janela direcionando-se para a moça que ocupa, quase sempre, o interior do seu quarto – para compor a cena da concretização do amor entre os protagonistas:

Depois de breve tempo, que para Cirino pareceu um século, descerrou-se a medo a janela, e apareceu a moça toda assustada, sem saber por que razão ali estava nem explicar tudo aquilo. Parecia-lhe um sonho.

Quis, entretanto, dar qualquer desculpa à situação e, fingindo-se admirada, perguntou muito baixinho e a balbuciar:

—Que vem... mecê... fazer aqui?... Eu... já... estou boa.

Da parte de fora, agarrou-lhe Cirino nas mãos.

—Oh! disse ele com fogo, doente estou eu agora... Sou eu que vou morrer... porque você me enfeitiçou, e não acho remédio para o meu mal.

—Eu... não, protestou Inocência.

—Sim... você que é uma mulher como nunca vi... Seus olhos me queimaram... Sinto fogo dentro de mim... Já não como... não vivo... O que só quero é vê-la... é amá-la... Não conheço mais o que seja sono e, nesta semana, fiquei mais velho do que em muitos anos havia de ficar... E tudo, por quê, Inocência? Você bem sabe...

—Eu não sei, não, respondeu a pobrezinha com ingenuidade.

—Porque eu a amo... amo-a, e sofro como um louco... como um perdido...

—Ué, exclamou ela, pois amor é sofrimento?

—Amor é sofrimento, quando a gente não sabe se a paixão é aceita, quando se não vê quem se adora: amor é céu, quando se está como eu agora estou.

—E quando a gente está longe, perguntou ela, que é que se sente?...

—Sente-se uma dor, cá dentro, que parece que se vai morrer... Tudo causa desgosto: só se pensa na pessoa a quem se quer, a todas as horas do dia e da noite, no sono, na reza, quando se ora a Nossa Senhora, sempre ela, ela, ela!... o bem amado... e...

—Oh! interrompeu a sertaneja com singeleza, então eu amo... (TAUNAY, 2011, p. 150-151).

O encontro que ocorre na janela é a cena principal do décimo oitavo capítulo, intitulado “Idílio”. O termo de origem grega, que significa “pequeno quadro”, refere-se recorrentemente a poemas curtos de composições pastoris, com temas amorosos ou religiosos. Segundo Luiz Fernando Garcia (2018), o “Idílio” é tradicionalmente atribuído a Teócrito, século III a.C.. As primeiras obras de Teócrito, *Idílios Bucólicos*, demonstram nostalgia pela vida simples, sensibilidade em relação à natureza, buscando traduzir o ambiente para o texto. Garcia cita Renate Böschenstein-Schäfer, além de outros pesquisadores sobre o gênero, para afirmar que em Teócrito o Idílio tem um movimento de expansão da cultura grega, de quebra de hierarquia dos gêneros épicos, dramáticos e líricos e de representação literária: quando se volta para o íntimo do homem comum, abandonando os temas heroicos, ocasiona um interesse pelo ambiente, que se torna parte integrante da representação.

Em *Inocência*, o décimo oitavo capítulo dá a ideia de um pequeno quadro, ao modo das Cantigas de amor medievais. As ações do capítulo se concentram no diálogo na janela, Inocência no interior do seu quarto e Cirino debruçado pelo lado de fora que dava para o laranjal. O espaço é restrito – a casa, a janela, o laranjal – e tem em uma das duas epígrafes uma citação do Ato II, de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, “Mas, que luz é essa que ali aparece, naquela janela? A janela é o oriente, e Julieta o sol. Sobe, belo astro, sobe e mata de inveja a pálida lua” (SHAKESPEARE *apud* TAUNAY, 2011, p. 147). A citação parece funcionar como síntese do capítulo que compõe um pequeno quadro ornado com a natureza do sertão do Leal “ao ar fresco e acariciador da madrugada”, com:

...os espaços como que iluminados por essa luz serena e fixa que irradia de um globo despolido; luz fosca, branda, sem intermitências no brilho, sem cintilações, e difundida igualmente por toda a atmosfera.

Haviam já os galos cantado uma vez, e, ao longe, muito ao longe, de vez em quando, se ouvia o clamor das anhumapocas. (TAUNAY, 2011, p. 149).

A partir do diálogo, nesse tom bucólico, Taunay dá a ideia do quanto Inocência faz jus ao seu nome. A impossibilidade de compreensão dos seus próprios sentimentos coaduna com o nome da protagonista e com o título do romance, ademais, consolida a ideia do casulo que a envolvia. Em *Inocência*, o despertar para o amor é também o despertar para a vida, e essa última condição implica, inevitavelmente, desafiar o seu pai e a tradição irracional da “palavra dada”. Neste sentido e vista de um modo geral, a narrativa funciona mais como uma ruptura à ciência determinista que, naquele momento, começava a se impor.

A arte, como expressão da própria vida, mostrou negar em vários momentos, a partir de narrativas como *Inocência*, o pensamento reducionista do homem como referência do meio. Mostra disso é que, apesar do casulo – elaborado pelo isolamento geográfico do sertão do Leal e também pela própria arquitetura da casa; além do isolamento cultural de um patriarcado que a mantinha em situação de quase cárcere privado – Inocência passa pela ação paulatina de se levantar da cama, de ter suas próprias ideias e ações, que culmina com o aflorar do amor, chegando ao ponto alto da narrativa, quando a moça finalmente cria asas, sai do quarto e passa a dominar as ações no romance.

Após o amor declarado na janela, Inocência mostra-se racional e arquiteta o encontro, “Olhe, vá-me esperar junto ao *corguinho* para lá do laranjal... daqui a nada vou ter com mecê... A porta está só encostada... O moço fez sinal que obedecia e sumiu-se incontinenti na escuridão do pomar” (TAUNAY, 2011, p. 177; grifo do autor). A moça que inicia a narrativa silenciada, apresentada pelo pai como uma moribunda, reage e lidera a ação. O desejo de Inocência “em mandar nos homens”, no entanto, já havia sido revelado pelo pai no início da narrativa:

—Nem o Senhor imagina... Às vezes, aquela criança tem lembranças e perguntas que me fazem *embatucar*... Aqui, havia um livro de horas da minha defunta avó. ...Pois não é que um belo dia ela me pediu que lhe ensinasse a ler?... Que ideia!... Ainda há pouco tempo me disse que quisera ter nascido princesa... Eu lhe retruquei: E sabe você o que é ser princesa? Sei, me *secundou* ela com toda a clareza, é uma moça muito boa, muito bonita, que tem uma coroa de diamantes na cabeça, muitos *lavrados* no pescoço e **que manda nos homens**... Fiquei meio tonto. (TAUNAY, 2011, p. 63; itálicos do autor, negrito nosso).

O desejo de liberdade de Inocência estava em curso, fato que se mostra a partir da primeira motivação despertada pelo interesse em Cirino. Ela se mostra ativa na curtíssima relação e capaz de desafiar o teto do pai para o encontro. Vale salientar também que dos três toques corporais do encontro, os dois primeiros foram iniciados por Inocência:

E levando uma das mãos de Cirino às suas faces: – Veja, Cirino, como tenho o rosto em brasa... [...] Inocência, por seu lado, encostou a fronte ao ombro do amante, e ambos, unidos, choraram como duas crianças que eram. (TAUNAY, 2011, p. 179-180).

E mais uma vez, é ela quem elabora o plano de “salvação” dos dois, a partir da ajuda do padrinho:

—Antônio Cesário... Papai lhe deve favores de dinheiro e faz tudo quanto ele manda... Se dissesse uma palavra, Manecão *havera* de ficar atrapalhado...
—Oh! exclamou Cirino com súbita confiança, estamos salvos então!... Amanhã mesmo, monto a cavalo e toco para lá... Daqui à vila são sete léguas... Até lá,

umas dezessete... É um passeio... Chego... conto-lhe tudo... ponho-me de rastos aos seus pés... e...

—Mas, interrompeu Inocência, não lhe fale em mim, ouviu? Não lhe diga que *tratou* comigo... que comigo *mapiou*... Estava tudo perdido... Invente umas histórias... faça-se de rico... nem de leve deixe *assuntar* que foi por meu *juízo* que mecê bateu à porta dele... Hi! com gente desconfiada, é preciso saber *negacear*... (TAUNAY, 2011, p. 180-181; grifos do autor).

Além de arquitetar o plano, ela tenta subsidiar as ações de Cirino, que por seu turno, parece obedecer.

Após a partida de Cirino, em cumprimento ao plano de Inocência, Manecão reaparece. Com o noivo prometido, vem todo o terror oriundo do costume irracional da “palavra dada”. Por outro lado, Inocência mantém-se forte e ativa na primeira e única cena em que ela aparece na sala da casa – espaço principal destinado às visitas, “...e com passo quase seguro penetrou a sala. [...] A moça nada lhe respondeu; mirou-o com tanta insistência que o fez abaixar os olhos” (TAUNAY, 2011, p. 215-216). Naquela estrutura patriarcal e arcaica, a ação ativa de Inocência só poderia terminar com a violência doméstica, que naquele momento, consistia numa prática tão velada, quanto legitimada.

A cena que segue é de extrema violência contra Inocência. Vale salientar que a relação entre pai e filha em toda a narrativa foi marcada pela imposição de uma estrutura social extremamente abusiva que passa da violência simbólica, carcerária até a física. As duas primeiras modalidades podem parecer sutis ao leitor e só são descortinadas por completo a partir da agressão física da cena na sala de visita da casa. A questão sobre a propriedade do corpo de Inocência vem à tona. A quem pertencia o corpo de Inocência? A quem pertence o corpo de muitas mulheres do sertão e de outros espaços de uma estrutura social arcaica, como aquela? Taunay constrói gradativamente a imagem do casulo, não como uma membrana delicada, como, inicialmente, nos parece aos olhos, mas a partir da tradicional barreira grosseira do patriarcalismo, da qual só a partir de muito embate é que se consegue se desvencilhar.

Segundo Rosilene Almeida Santiago e Maria Thereza Ávila Dantas Coelho (2018), após a invenção do arado, o homem passou a dominar as atividades produtivas e tomou consciência do seu papel na reprodução humana, dando início, com isso, à estrutura patriarcal. Antes, a sociedade era matrilinear, a mulher desempenhava a maior parte das funções paternas. Sendo assim, ela não pertencia ao marido, mas ao clã. A partir da invenção do arado, a propriedade privada das terras e dos rebanhos passou a ser disseminada e, com isso, a fidelidade feminina passou a ser exigida, para que a herança fosse apenas transmitida aos filhos legítimos (LEITE, 1994 *apud* COELHO E SANTIAGO, 2018). Nessa dinâmica, a

esposa passa a fazer parte dos bens do marido. A origem etimológica da palavra família, *famulus*, servo ou escravo, apresenta a ideia de que a família era um conjunto de escravos ou criados de uma mesma pessoa, na maior parte da história, do pai da família, sendo os filhos e a esposa propriedades do patriarca.

Com o passar do tempo, o costume dos filhos e esposas como propriedade do patriarca foi continuado e mantido, sobretudo, em comunidades mais isoladas. Neste sentido, a narrativa de Taunay serve como denúncia desse modelo arcaico a partir da colocação dos três personagens – Meyer, Cirino e Inocência – que não coadunavam com a postura autoritária de Pereira. O enfrentamento vai se construindo paulatina e concomitantemente à transformação de Inocência, quando rompe o casulo que a envolvia e revida no espaço principal da casa, em pé e frente à postura autoritária do pai:

À resposta de Manecão, levantou-se rápida Inocência e, como que acastelando-se por detrás da sua cadeira, exclamou:

—**Eu?... Casar com o senhor?! Antes uma boa morte!... Não quero... não quero...**

Manecão bambaleou.

Pereira quis pôr-se de pé, mas por instantes não pôde.

—Está doida, balbuciu, está doida.

E, segurando-se à mesa, ergueu-se terrível.

—Então, você não quer? perguntou com os queixos a bater de raiva.

—Não, disse a moça com desespero, quero antes...

Não pôde terminar. (TAUNAY, 2011, p. 217; grifos nosso).

É no momento do ápice que Taunay descortina por inteiro toda a violência sofrida por Inocência no decorrer da narrativa:

O pai agarrara-a pela mão, **obligando-a a curvar-se toda.**

Depois, com violento empurrão, arrojou-a longe, de encontro à parede.

Caíu a infeliz com abafado gemido e ficou estendida por terra, amparando o peito com as mãos. Mortal palidez cobria-lhe as faces, **e de ligeira brecha que se abria na testa deslizavam gotas de sangue.**

Ja Pereira precipitar-se sobre ela como para esmagá-la debaixo dos pés, mas parou de repente e, levando as mãos ao rosto, ocultou as lágrimas que dos olhos lhe saltavam a flux. (TAUNAY, 2011, p. 217; grifos nossos).

A cena extremamente violenta não é seguida de nenhum arrependimento ou tentativa de reparação por parte do pai. Ainda que haja dor no pai que pratica a violência doméstica, “mas parou de repente e, levando as mãos ao rosto, ocultou as lágrimas que dos olhos lhe saltavam a flux”, a esse, não é dado o direito da reparação. Pela lógica do costume, a violência e a ideia da “filha como propriedade” é a conduta adequada a seguir. As práticas culturais baseadas no patriarcado, sobretudo nas narrativas do sertão, constroem uma cadeia de condutas irracionais que afligem agressores e agredidos.

O tema da violência doméstica é pouco discutido nas narrativas sobre o sertão, e quando se faz, via de regra, só é dada visibilidade às agressões físicas. Desde Aristóteles, a violência era concebida como uma coação física em que alguém é obrigado a fazer aquilo que não deseja, ou seja, uma imposição física externa contra uma interioridade absoluta e uma vontade livre. Vale salientar que Taunay constrói uma narrativa violenta contra a mulher em que residem, pelo menos, três esferas – a violência simbólica, a carcerária e a física.

A violência simbólica se concretiza a partir da coação ao casamento e do peso que se desenha em ter uma filha solteira em casa. É a partir da relação diametralmente oposta por parte de Pereira com relação ao seu filho e a Inocência, que Taunay põe em evidência a violência simbólica especificamente contra a mulher. Enquanto o seu irmão está pelo mundo vivendo e tomando as suas próprias decisões, Inocência é silenciada e mantida em casa. A violência carcerária se mostra, na narrativa, desde a arquitetura da casa, que tem por finalidade confinar Inocência, até o isolamento de outros espaços de convívio social e outras pessoas da família, a exemplo da madrinha, que quase nunca lhe consegue fazer uma visita. E a violência física exposta na última cena descrita é desvelada a partir do momento em que Inocência tenta impor a vontade sobre a sua própria vida.

O ato de violência foi seguido da “sangrenta lavagem da honra” com o assassinato de Cirino por Manecão. A tentativa de redenção da honra da “casa do mineiro” cai por terra quando Inocência se recusa àquela estrutura tradicional e arcaica, encontrando uma terceira via, aparentemente, não cogitada pelo pai. E é por essa terceira via que Inocência bate as asas e vai embora. Vale dizer que a única referência que temos sobre a sua morte é na exposição da *Papilio Innocentia*, borboleta apresentada por Meyer à comunidade científica alemã:

O que há de mais digno de admiração, dizia o *Tempo (Die Zeit)*, em toda a imensa e preciosíssima coleção trazida pelo Dr. Meyer das suas viagens, é sem contestação uma borboleta, gênero completamente novo e de esplendor acima de qualquer concepção. É a *Papilio Innocentia*... (Seguia-se uma descrição de minuciosidade perfeitamente germânica). (TAUNAY, 2011, p. 231).

A referência faz menção direta à beleza de Inocência, que foi a motivação para Meyer nomear a sua grande descoberta no Brasil. A relação torna-se simbólica, nesse sentido, por coadunar-se, junto à função de Cirino, com a descoberta de Inocência e a ideia do rompimento do casulo. Como os três personagens são, em nossa leitura, os pontos por onde a ruptura com a tradição determinista ocorre, é a partir deles que a metáfora da borboleta que sai do casulo toma sentido. Após a apresentação da *Papilio Innocentia* à comunidade científica, vem a nota sobre a partida da moça transformada em borboleta, “Inocência,

coitadinha... Exatamente nesse dia fazia dois anos que o seu gentil corpo fora entregue à terra, no imenso sertão de Sant'Ana do Paranaíba, para aí dormir o sono da eternidade” (TAUNAY, 2011, p. 232).

3.3 Do conflito à fuga

Retomando o objetivo deste capítulo, que é buscar respostas para os questionamentos: “*Inocência* constrói uma imagem para o Brasil?” e “Taunay toma o critério etnográfico para criar o enredo, com traços como tipos fixos, a ideia do isolamento e/ou costumes exóticos?”, para verificar até que ponto a literatura considerada regionalista nasce tributária desse projeto nacionalizante. Acreditamos que há consonância com o projeto nacional, sobretudo, a partir da formação de uma imagem que almejava ser positiva para o país e dos critérios etnográficos, como meio, costumes, formação de tipos fixos que pretendiam ser genuinamente nacionais. Apesar disso, há uma fuga, há o que podemos chamar de nota dissonante.

Para Barthes (2013), a literatura assume muitos saberes, como o saber histórico, geográfico, antropológico, os faz girar, dando-lhes um lugar indireto, “não fixa, nem fetichiza”. Em relação à ciência, está sempre atrasada ou adiantada, pois o saber mobilizado pela literatura nunca é inteiro, é sempre uma parte; apesar disso, a literatura sabe muito sobre os homens. Em direção contrária, segue o programa elaborado por Denis, atualizado por Romero e depois utilizado pelas historiografias literárias, pretendeu dar um conjunto de parâmetros para a composição e modos de ler da literatura associada à categoria regionalista. O que se pode notar, a partir da leitura desse primeiro romance, é que as complexidades inerentes à própria vida e que dão, de fato, matéria para a literatura, parecem recusar o rude pensamento determinista, que reduzia o indivíduo a determinadas condições. Em literatura, não há conceitos fixos e acabados. Houve (em Taunay) e sempre haverá um escape.

A partir dessa primeira leitura, podemos afirmar que o programa de Denis e Romero para a literatura parece não alcançar a potência literária, pois há sempre um “mais” na expressão do escritor não mencionado na crítica que se destina à literatura dita regionalista. Apesar disso, há traços explícitos de recorrência de outras narrativas em Taunay, bem como em textos literários que vieram depois dele. Esses traços recorrentes podem alimentar a ideia de vertente ou categorização literária de cunho regionalista. No entanto, ler desse modo pode gerar, inicialmente, dois problemas: o primeiro, que se refere às categorias rígidas iniciadas

por Denis, Romero e repetidas, com maior ou menor grau, pela historiografia do século XX; e, segundo, que remete à origem cientificista e nacionalista dessa categorização. Esses dois problemas impedem, a nosso ver, abertura para leituras mais amplas da literatura assim categorizada, reduzindo o manancial semântico inerente às narrativas a uma mera relação de causa e efeito subsidiada pela etnografia e pelo determinismo geográfico e racial.

Há, de fato, repetição de traços ligados ao que se convencionou chamar de regionalista. Estamos nos referindo à formação e repetição de imagens, estrutura da narrativa, construção de modos de vida dos personagens, releitura e recriação de práticas consideradas tradicionais, dentre outros aspectos. Esse processo constitui, a nosso ver, não uma categorização fechada, como nos termos da historiografia, mas um processo de construção artística oriunda de processos dialógicos que estão na construção de todo e qualquer discurso ou uso da linguagem. Acabamos por repetir, recriar, reler o que já foi visto antes, sem necessariamente incorrer numa categorização rígida e fechada de construção de tipos fixos.

Com isso, acreditamos ser mais adequado pensar esses traços como “notas dominantes”, como colocado por Antonio Candido (2013). Candido não teoriza sobre o que seriam essas “notas”. Por extensão, acreditamos que podem ser concebidas como traços comuns entre narrativas literárias, constituindo uma tradição pela repetição de imagens, cenas, temas, dentre outras similaridades, como mencionado acima. Pensar a repetição de notas dominantes como continuidade e movimento que atualiza, recria e ressignifica notas comuns torna-se mais adequado do que categorizar rigidamente determinadas narrativas em padrões considerados regionalistas.

Taunay parece beber da mesma fonte de Denis, uma vez que descreve a natureza com muita semelhança, toma a História Natural como ciência progressista da época, cria tipos, constrói a narrativa com alguns tipos fixos, mas há uma fuga – a protagonista escapa pelos dedos. A essa “fuga”, podemos chamar de “notas dissonantes”. A ideia de notas dissonantes se dá, para este trabalho, por oposição à ideia de “notas dominantes”, anteriormente mencionado, e se refere aos escapes, fugas aos preceitos estabelecidos pela crítica (iniciada por Denis e Romero) para o estabelecimento do que seria a literatura dita regionalista. No caso de *Inocência*, a heroína se transforma, toma a cena e voa. Nesse voo, coloca sob suspeita os conceitos científicos do determinismo.

O projeto nacionalista em curso, naquele momento, não coube na expressão artística de Taunay, que, a partir da literatura, construiu uma realidade, recompondo a própria vida. A

dimensão humana, inerente a toda narrativa, é, por vezes, obliterada por uma leitura que usa as lentes de uma tradição crítica assentada num projeto político de função nacionalizante.

CAPÍTULO 4

UMA LEITURA DE *DONA GUIDINHA DO POÇO*, DE MANOEL DE OLIVEIRA PAIVA

Neste capítulo, vamos fazer uma leitura de *Dona Guidinha do poço*, de Manoel de Oliveira Paiva, para verificar se há continuidade ou ruptura na literatura em relação aos projetos de Denis e Romero. Procederemos com os mesmos questionamentos aplicados no capítulo anterior, “*Dona Guidinha do poço* constrói uma imagem para o Brasil?” e “Paiva toma o critério etnográfico para criar o enredo, com traços como tipos fixos, a ideia do isolamento e/ou costumes exóticos?”. O nosso propósito é, a partir desses dois pontos, mostrar qual a resposta do romance de Paiva ao parâmetro estipulado por Denis e Romero para a literatura brasileira.

Dona Guidinha do poço foi escrito por Paiva em 1892. Porém, a obra só veio a público em 1952, quando Lúcia Miguel-Pereira trabalhou na descoberta, edição e publicação dos originais do romance. Segundo Rolando Morel Pinto, na apresentação da edição que estamos utilizando para este estudo, antes de Miguel-Pereira, críticos como Araripe Jr., Antônio Sales e Tristão de Ataíde já haviam se pronunciado sobre a qualidade literária de Paiva. Pinto ainda menciona que foi no período de sua estadia no sertão do Ceará, em Quixeramobim, por volta de 1888-1889, que Paiva se debruçou sobre a composição do romance.

4.1 *Dona Guidinha* e uma imagem em segundo plano

O projeto para a literatura brasileira iniciado por Denis propõe a formação de uma imagem com fins nacionalizantes. Oriundos da História Natural, os modos de construção dessa imagem se dariam pela descrição – quanto mais fiel à realidade, melhor. Nos moldes de Denis, essa imagem deveria corresponder ao ambiente imediato do escritor, assim, ele teria mais “inspiração” para a composição do quadro. Romero, por sua vez, endossa essa função de

fixação de imagens com fins nacionalistas e esse apelo foi posteriormente atribuído pela crítica à literatura chamada regionalista.

Apesar de consensualmente colocada como regionalista, *Dona Guidinha do poço* não faz jus à função de “criadora de imagens”. No primeiro capítulo, no lugar da descrição da paisagem – como a historiografia nos faz esperar – temos a descrição dos bens e da personalidade forte da protagonista. A nota dominante do capítulo que abre o romance é a descrição da herança deixada a Margarida Venceslau, ou dona Guidinha, primeira neta de Reginaldo Venceslau e filha do Capitão-Mor. Há uma pequena descrição do ambiente, que se dá no sentido de reforçar a riqueza da propriedade do avô português Reginaldo Venceslau de Oliveira:

De primeiro havia na ribeira do Curimataú, afluente do Jaguaribe, uma fazenda chamada Poço da Moita. Situada no século passado pelo português Reginaldo Venceslau de Oliveira, passou a filhos e netos [...] À margem esquerda do impetuoso escoadouro hibernino, a casa grande amostrava-se num alto, de onde se enxergava grande distância em derredor, **principalmente pela seca**. (PAIVA, 1981, p. 11; grifo nosso).

O rio e a situação de seca são elementos importantes na constituição da narrativa, que se dão no sentido de ressaltar a solidariedade e parte do caráter de Guidinha. Esses elementos são cruciais para a compreensão do texto. É pelo capital que a narrativa vai girar e é pelo capital que Margarida ganha autoridade para ser quem ela é. A seca faz do Poço da Moita uma espécie de território de salvação. Na condição de retirante, chegar à fazenda de Margarida era alcançar um prolongamento para a vida. Em Paiva, vale ressaltar, o efeito de “prolongar a vida” se dá mais pela ação humana que por providência divina, “A consciência republicana não se adunara ainda com aquela vida rural, em pleno ar, sob um céu ardente e oco, em uma natureza incerta, que arrasta o homem a precisar de uma Providência divina e de outra humana” (PAIVA, 1981, p. 11-12).

Paiva era republicano e, apesar de ter escrito o romance pouco depois da Proclamação da República, o tempo da ação da narrativa ainda se passa na monarquia. Com ideias progressistas, logo no início do romance, Paiva desconstrói a imagem romântica do interior e da vida rural, “Outro motivo para explicar o alto preço com que encareciam os barateados títulos, outorgados pela munificência administrativa, seria a persistência dos costumes portugueses onde **tudo que descia del-rei era como se de Deus viera**” (PAIVA, 1981, p. 11; grifo nosso). Apesar de ter idealizado o romance durante estadia no sertão do

Ceará, nos anos de 1888-1889²⁹, a visão distanciada da vida do interior e as marcas da aversão ao provincianismo ficam explícitas em Paiva. No fragmento anterior, quando se refere ao espaço rural como “aquela vida rural, em pleno ar”, mostra um distanciamento como se “aquela vida” não lhe pertencesse.

Outro ponto que merece destaque já nesse início de romance é a descrença na providência metafísica e a atribuição dos males sociais à condição humana e ao descaso do Estado. Equivocadamente, as leituras de romances que retratam a seca acabam disseminando a ideia de que a aridez da terra é de causa puramente natural e sem correção. A origem desse pensamento, no entanto, destoa da maioria das narrativas da seca que quase sempre apontam para uma possibilidade de correção, a exemplo de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, que nos mostra escancaradamente a diferença entre quem tem uma propriedade e quem não a tem. Enquanto Chico Bento e sua esposa vão errantes pelo caminho perdendo integrantes da família por não ter onde parar, Vicente resiste ao período da seca e se mantém em sua propriedade. A romancista, a exemplo de outras tantas narrativas, nos aponta didaticamente que o maior problema relacionado à seca não é a estiagem, mas uma responsabilidade do Estado, que, entre outras coisas, nada faz para corrigir a má distribuição da terra. Esse pensamento tradicional e equivocado que trata as decorrências da seca como irremediáveis, tem mais a ver com a leitura que se faz dos romances que com as próprias narrativas.

As ideias de Ferdinand Denis que versavam sobre os rumos que a poesia tomava no Brasil trilhavam pelo caminho da descrição da paisagem, “...no Brasil, parece dirigir-se para novos rumos. Tira seus assuntos de uma natureza que não lhe é desconhecida, e essa tendência dos espíritos faz prever excelentes resultados.” (DENIS, 1968, p. 74). A ideia da natureza que Denis parece ter, como já mencionado, é de caráter edênico. Vemos a associação da “imagem do paraíso” às paisagens brasileiras ser reiterada por Romero ao longo de sua *História*, com mais ênfase no primeiro volume, quando trata do “meio” como um dos “fatores da literatura brasileira”. Nesse mesmo volume, há o capítulo intitulado “A filosofia da história de Buckle e o atraso do povo brasileiro”³⁰, no qual Romero atribui ao “excessivo calor” o atraso do nosso povo; apesar disso, parece acreditar que, pela potência das nossas paisagens, a literatura teria condições de criar um patrimônio cultural para o povo e, assim, levá-lo a superar o atraso.

²⁹ Ver “Apresentação” de *Dona Guidinha do poço*, por Rolando Morel Pinto (1981).

³⁰ Título do terceiro capítulo do primeiro volume da *História da Literatura Brasileira*, de Romero. Henry Thomas Buckle, historiador britânico, tem forte recepção entre os intelectuais brasileiros do final do século XIX. Além de Romero, nomes como Euclides da Cunha, Capistrano de Abreu e Araripe Jr. faz sua obra repercutir no pensamento brasileiro.

Essa ideia romântica, do interior do Brasil como lugar propício à inspiração dos poetas, encontra um dilaceramento em Paiva. O distanciamento com que narra sobre “aquela vida rural” e o desfecho na narrativa proveniente de um pensamento popular e generalizadamente provinciano coaduna com o desdém com que trata o espaço do romance.

A imagem idealizada do Brasil, porém, só encontra terreno num patriotismo e numa vontade de fazer o país a serviço do Estado, o que vai na contramão do escritor de *Dona Guidinha*. As ideias de Denis e Romero querem fazer acreditar que a terra por si só já é suficiente para a composição de uma (boa) “literatura descritiva”³¹, e isso vai repercutir na historiografia seguinte.

Como já vimos na historiografia de que fizemos o mapeamento, é consenso ter na paisagem a matéria para a composição dessa literatura. Em José Veríssimo (1998), o meio pode determinar a “inclinação” para a composição da narrativa. Tal afirmativa se dá quando trata de Bernardo Guimarães, segundo Veríssimo, “criador do romance sertanejo”. Já Afrânio Coutinho (1969) concebe o personagem regionalista como “produto do meio”, diz mais, segundo ele, os regionalistas autênticos compõem os indivíduos como síntese do meio a que pertencem.

Apesar disso, a partir de nossa leitura, torna-se possível afirmar que *Dona Guidinha* segue em outra direção. O meio não foi o mote que “inclinou” a composição narrativa de Paiva, nem “Dona Guida” e as demais personagens do romance são produtos do meio, antes, há um investimento de composição psicológica que faz, pelo menos da protagonista, uma personagem complexa e totalmente diferente do que se espera de uma mulher dentro de uma estrutura patriarcal.

Nesse sentido, a descrição da paisagem está a serviço da narrativa e não o contrário, como os textos de crítica regionalista nos fazem esperar. A descrição do ambiente, quando ocorre, se dá sempre em segundo plano, como no primeiro capítulo do Livro Quarto:

Começava a matizar-se o fresco verdor dos matos. Iam declinando a nívea inflorescência do pau-branco, o amarelo quente das flores das malvas, e como que se iam desfazendo, dia a dia, aqueles pingos roxos, aquelas gotas azuis, aquelas miríades de corolas derramadas no folhicho virente, que pareciam borbulhar com as alegrias do passado, de moita em moita, de bosque em bosque.

³¹ O que estamos chamando de “literatura descritiva”, neste estudo, se refere aos parâmetros de Denis e Romero para a constituição de uma literatura, naquele momento, que prezasse pela “descrição fiel da paisagem” e, com isso, construísse um país e a ideia de um povo. O termo “literatura regionalista” ainda não havia sido adotado e se tornado consensual para “classificar” um determinado tipo de produção literária. Acreditamos que foi por meio da disseminação das ideias de Denis e Romero que os escritores das *Histórias* da literatura brasileira passaram a atribuir a designação regionalista a determinado tipo de narrativa.

A crista do serrote longínquo esgalha os primeiros lenhos que se erguem. Aqui e acolá as copas resistentes, que o sol e o vento não depenam, o juá, o umari, a canafístula, agora enverdecem mais que no inverno. (PAIVA, 1981, p. 88).

O fragmento é precedido de uma cena em que se descreve Lalinha, personagem enamorada de Secundino e rival de Margarida, montando a cavalo e sendo desejada pelo moço e em contraponto a Margarida “...e a outra, com o seu vestido atarracado e a sua carne de mulherona lhe fez nojo a ele.” (PAIVA, 1981, p. 88). Numa leitura mais descuidada, a descrição da paisagem passa despercebida e não ocasiona perda de sentido na leitura, ou seja, a descrição em Paiva se dá em segundo plano.

De modo geral, o romance não constrói uma imagem característica do ambiente nem a favor do enredo, muito menos a favor do nacionalismo. A descrição, ao modo de Denis e Romero, para a composição de telas, quadros da paisagem natural perde-se na composição dos personagens, em sua maioria, complexos.

Mesmo na *História* de Lúcia Miguel-Pereira (1973), escritora responsável pela edição, publicação e divulgação de *Dona Guidinha do Poço* em 1952, vemos uma dissensão. Em sua *História*, Miguel-Pereira confirma que a literatura chamada regionalista deve ter como fim primordial a fixação de tipos, os costumes e a linguagem local, além disso, “o regionalista entende o indivíduo apenas como **síntese do meio** a que pertence, sobrepondo **o particular ao universal, o local ao humano, o pitoresco ao psicológico**” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 180; grifo nosso).

Nossa leitura de *Guidinha* nos faz conceber o romance em outra direção. Como afirmamos acima, nada em *Dona Guida* nos faz acreditar que ela seja “síntese do seu meio”, além disso, a dimensão psicológica empregada na composição da protagonista a eleva à condição universal e humana. Humana porque Guida é controversa, a mesma Guida que ampara os retirantes que chegam à sua fazenda e que destina uma de suas empregadas a cuidar deles, é a mesma que articula o assassinato do seu marido. Tal articulação, no entanto, não se dá por mera frieza, mas por desejo e paixão ao sobrinho. A dimensão humana com que Paiva costura os atos de Guida, desde o “desejo de fêmea”, o ciúme e a manipulação no romance entre Secundino e Lalinha, até o desfecho que a faz perdoar o povo que se torna seu algoz, a torna uma personagem complexa e vulnerável aos perigos do viver. Se não foi a “humanidade” a base que compôs a Margarida Venceslau, ainda não sabemos que matéria atribuir. Além disso, *Guidinha* é uma personagem de característica universal, porque é pela densidade humana que se constrói o fator comum a todos os homens. De um modo geral, o enredo de Paiva ou a própria Guida podem ser inseridos em qualquer narrativa, em qualquer

parte do mundo. O que ressalta no romance não é a paisagem local, mas a dimensão humana que torna os indivíduos vulneráveis às paixões, aos impulsos e, controversamente, à solidariedade (que também é marca de Dona Guida).

Entre a Miguel-Pereira, editora de *Dona Guidinha*, e a historiadora da literatura, estabelece-se, a nosso ver, uma grande distância. Tal fato nos faz acreditar que há uma dissensão entre o que se diz sobre a literatura chamada regionalista e as próprias narrativas que recebem essa “classificação”. Mesmo considerado pela crítica como um autor regionalista, Paiva não descreve a paisagem prioritariamente, mas quando o faz, faz somente a favor do enredo e em segundo plano.

Talvez o que possa ser considerado mais acertado no que se refere às abordagens sobre a literatura regionalista na historiografia seja a afirmação de Alfredo Bosi (1978), quando menciona que o regionalismo está fadado à literatura de segundo plano e que se sustenta por uma tradição escolar. A partir disso, questionamos, seria o “regionalismo” uma categorização artificial que se criou para classificar determinadas narrativas? Torna-se explícita a filiação da historiografia – a nosso ver, maior responsável por fincar nas bases de nossa tradição literária o “conceito (ainda que não haja claramente uma definição) de literatura regionalista” – aos programas propostos por Denis e Romero para a formação de uma literatura que tivesse por base a “descrição”. No entanto, não se vê contrapartida dessa ideia nas próprias narrativas e isso vai ficando mais explícito ao longo do tempo. A classificação de determinada literatura como regionalista acabou por impedir leituras mais livres, resultando, com isso, um preconceito recorrente por parte da crítica – que relega essas narrativas à segunda categoria; e por parte dos próprios escritores – que, volta e meia, se recusam a carregar a designação de regionalistas.

Desse modo, podemos afirmar que o romance de Paiva não constrói, prioritariamente, uma imagem para o Brasil. Quando o faz, traz uma imagem em segundo plano, somente em favor do enredo, e não o contrário. Vale dizer também que essa imagem, mesmo em segundo plano, é a imagem da seca, bastante diversa daquela imagem exuberante que Romero e, principalmente, Denis insistiam em fazer propagar.

4.2 *Dona Guidinha do poço* e a recusa aos “modos de fazer”

No que se refere ao segundo questionamento que move este capítulo, “Paiva toma o critério etnográfico para criar o enredo?”, torna-se necessário rever o que situamos antes.

Romero constrói o seu pensamento a partir do darwinismo social e do evolucionismo, de Herbert Spencer. Como leitor e intérprete da literatura brasileira, Romero encontra na etnografia um “modo científico” para ler a literatura (e, conseqüentemente, para criar parâmetros de composição). Tal fato aponta a incoerência de tratar a arte (literatura) sob o crivo da ciência. Segundo Romero (1980, p. 919),

Pode-se dizer o mesmo da poesia; ela também é uma função da vida nacional... É por isso que o critério etnográfico, introduzido por mim na crítica nacional desde 1869-70, é ainda hoje a meus olhos a base principal da compreensão das literaturas, nomeadamente a literatura de um povo misturado como o povo brasileiro.

O que se ressalta na leitura da literatura em Romero é a função política, “[a poesia] é uma função da vida nacional...”, que naquele momento, tinha por finalidade organizar o povo de modo coeso, como uma comunidade nacional. Os estudos etnográficos cumprem o seu papel, no sentido de caracterizar, formar ideias sobre “tipos humanos”, categorizar regiões e comunidades para compor o “todo nacional”. A função primordial dos estudos etnográficos é a observação dos modos de vida das pessoas, desde meados do século XIX.

Sendo um método da antropologia, a etnografia associa-se ao conceito de cultura. Cultura, por sua vez, constitui-se por um termo em movimento e de grande complexidade, mas é o conceito antropológico de cultura, que começa a se estabelecer na segunda metade do século XIX, que Romero toma para o seu trabalho, a partir da etnografia. Essa noção antropológica de cultura torna-se vital para o nacionalismo, visto que se constitui como meio para a formação de uma unidade social, no que se refere à aceção de língua, tradição, valores partilhados e similares.

Nesse bojo, método etnográfico e conceito antropológico de cultura, encontra-se a ideia do evolucionismo social que, naquele momento, buscava estabelecer uma escala de “civilização”, colocando as nações europeias num lado e as “tribos selvagens” no outro extremo. Com isso, também era inerente a ideia de que, a partir da possibilidade de trilhar as etapas já percorridas pelas sociedades “mais avançadas”, os grupos sociais considerados “não civilizados” poderiam alcançar a civilização.

Aliando as matérias “terra” e “povo”, primeiro Denis e depois Romero, insistem na ideia de que, primeiro, temos toda a matéria para a composição de uma literatura capaz de representar e conceber uma comunidade nacional; segundo, pela composição de um patrimônio cultural de um povo comum, por meio da literatura, seríamos capazes de alcançar um estágio de civilização semelhante ao europeu.

Esse pensamento vai incidir sobre a organização da historiografia da literatura brasileira, no que se refere ao que foi chamado posteriormente de literatura regionalista, sobretudo na invenção ou “classificação” das notas comuns dessas narrativas. Verifica-se um conjunto de características que, segundo a historiografia recente, são inerentes à literatura chamada de regionalista, tais como criação de perfis fixos, o isolamento, o determinismo geográfico e racial, a opção por ambientes rurais ou considerados provincianos, dentre outras. A composição desse conjunto de caracteres se faz a serviço da formação de uma comunidade comum e avessa ao estrangeirismo, no sentido de reforçar laços nacionais.

A inserção do critério etnográfico de Romero promove, basicamente, a leitura de três fatores para a interpretação da literatura, tais como o isolamento como traço diferencial (provocado ou pelo distanciamento geográfico de uma metrópole, ou apenas no plano simbólico narrativo), as composições dos tipos aliados ao meio e à raça, e os costumes costurados pela noção de cultura.

No caso de *Dona Guidinha do Poço*, verifica-se o traço do “isolamento” marcado pela distância da metrópole. Tal fator torna-se importante na narrativa por constituir a Fazenda do Poço da Moita como território simbólico de chegada e amparo material para os retirantes. Além disso, pelo fato de Dona Guida ser a detentora do poder capital naquele espaço isolado, o isolamento acaba produzindo mais um efeito semântico em favor da narrativa que a constituição de um provincianismo, ao modo das caricaturas etnográficas que, na concepção de Romero, constituiriam em parte uma “literatura regionalista”.

O isolamento em Paiva tem efeito estético e não (ao modo) regional. A composição de uma mulher (e não um homem) rica e contraditoriamente solidária num local aparentemente longe de tudo, a faz dona e manipuladora das ações no romance, trazendo um aspecto demasiadamente humano, desfazendo, assim, toda e qualquer tentativa de “classificação” da Dona Guida num “tipo fixo”.

Ao contrário do que se espera de qualquer personagem feminina casada, numa estrutura rural e patriarcal como a do romance, Paiva nos apresenta traços que podemos considerar, grosso modo, um “*devir*-mulher”. A noção de *devir*, entendida aqui, é constituída pela experimentação do que está nas fissuras, no ainda não experimentado, como nos mostra Gilles Deleuze (1997), em “A literatura e a vida”. No bojo das narrativas brasileiras ambientadas em espaços rurais, até aquele momento, ainda não havíamos visto experimentação tal qual construída em Guidinha. O *devir* em Paiva não é levado a cabo, como nos moldes de Deleuze, mas, de certo modo, abre à experimentação. Dona Guida experimenta

o “ser mulher” fora do padrão imposto pelo patriarcado, escapa pelas fissuras de uma sociedade que foi pensada pelos homens e para os homens. Nesse sentido, o *devir*-mulher resiste à “forma homem” convencionalmente posta e que fecha outras formas de experimentação.

Guidinha era “das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas e muito fêmeas”, “tinha artes do Capiroto” (PAIVA, 1981, p. 16). Ao contrário do que se espera de uma literatura classificada como regionalista, com tipos fixos e determinados pelo meio, Margarida é uma personagem em transição e à frente do seu tempo. Num mundo arcaico, como o da Fazenda do Poço da Moita, a sociedade tenderia a ser pensada pelos homens e para os homens. Guida, no entanto, transitava entre os espaços convencionalmente estipulados como masculinos e femininos com aparente tranquilidade, porém subsidiada pelo capital. Não fosse a riqueza de Guidinha, sinalizada desde o primeiro capítulo como elemento imprescindível do romance, certamente esse *devir* não poderia ser colocado em experimentação.

Paiva desmonta, com a sua protagonista, a ideia dos perfis fixos na literatura chamada regionalista e a noção de cultura utilizada por Romero e aplicada na literatura – marcada pelo determinismo geográfico e racial e que, por isso, determinava práticas, condutas, códigos específicos para determinado povo. Ao contrário, o traço de Guida não pode ser identificado como este ou aquele, porque em Paiva inscreve-se uma protagonista em experimentação, aberta às complexidades próprias do viver.

A partir disso, podemos dizer que o padrão de cultura de Romero não cabe em *Dona Guidinha* porque, ao contrário do primeiro, o parâmetro de Paiva era a própria vida. Segundo Ismael Pordeus, em artigo publicado em 1961, na *Revista da Academia Cearense de Letras*, o fato relatado no romance se passou em Quixeramobim:

“DONA GUIDINHA DO POÇO” constitui um romance baseado em fato real ocorrido, há cem anos, naquele município e que levou à cadeira dos réus rica e potentada senhora pertencente à então melhor sociedade local. O autor do romance, tanto quanto possível, foi fiel à verdade histórica, dela pouco dissentindo. (PORDEUS, 1961, p. 17; aspas do autor).

A riqueza de detalhes com que Pordeus trata o caso de Maria Francisca de Paula Lessa, popularmente conhecida por Marica de Abreu ou Marica Lessa, condenada por ser a mandante do assassinato do próprio marido em Quixeramobim e o interesse de Paiva pelos documentos que tratavam do caso no período de sua estadia no sertão, nos faz acreditar que o romancista paira sob a tênue linha da ficção e da realidade. Os detalhes similares, que vão

desde os bens de Marica Lessa registrados em cartório até a estrutura da vila, nos dizem que Paiva estava mais interessado em mimetizar a vida que construir uma narrativa rigorosamente regionalista.

As semelhanças entre o relato documental de Marica Lessa e de Dona Guidinha são evidências de que o móvel das narrativas, com especial atenção às chamadas regionalistas, é a própria vida e não um conjunto de regras e diretrizes. Em texto para a *Revista de Ciências Sociais* (1999), Ismael Pordeus Jr. associa o romance de Paiva ao caráter realista atribuído ao romancista. Acreditamos, no entanto, que a dimensão da narrativa não está em uma ou outra “classificação” historiográfica, mas na própria necessidade que o escritor tem de narrar.

Além disso, considerando a repercussão do caso de Marica Lessa, há outra dimensão que pode ser ressaltada no romance de Paiva: a defesa da condição humana e não apenas isso, mas da mulher como indivíduo que tem direitos negados pela sociedade patriarcal, que, muitas vezes, as condena pelo simples fato de terem nascido mulheres.

Ismael Pordeus menciona um relato sobre o caso de Marica Lessa numa crônica, com traços extraídos da tradição oral, publicado na revista *O Malho*, do jornalista Odilon Jucá, sob o título "Corumbé". Na crônica, a protagonista é condenada pelo escritor ao ser narrada após o horror da carceragem, ou seja, a protagonista é apresentada apenas pelo desfecho do crime cometido; já em Paiva, Guida é apresentada antes do crime, dando ao leitor a possibilidade de absolvê-la pela demonstração de sua humanidade. Os traços da protagonista na crônica são a desumanidade, a associação ao animalesco e monstruoso; ao passo que em Paiva, há a presença da complexidade do humano e suas contradições. Em nossa leitura, acreditamos que Paiva absolve Guida, sobretudo, por considerar a dimensão da sua humanidade, revertendo o foco de condenação para o “povo” que, no desfecho do romance, tornavam-se os algozes, “O crime nivela, como a virtude” (PAIVA, 1981, p. 139).

A potência de sentido nessas narrativas não pode ser desconsiderada e trocada pela mera busca de caracteres de “classificação”. Há mais que um programa ou conjunto de diretrizes nessas narrativas, há mais a ser lido. O modo como Paiva constrói a sua protagonista destrói toda tentativa de “enquadramento”, não deixando ao leitor possibilidades para pensar uma simples condenação pelo crime cometido. Tal investimento narrativo pode ser observado na leveza da última cena que misturava indignação popular que, aos gritos, a condenava, “Olha a Naiú! Lá vai a Naiú!”, bem como a incerteza da condenação e do caráter de Dona Guida despertado pela voz legitimada do próprio vigário, “– Vê, meu amigo? Viu

como surdiu aquele baixo qualificativo? Como essa canalha chamava Naiú aquela que para eles era mais do que, para nós outros, a mulher de Pedro II³²?” (PAIVA, 1981, p. 139).

O investimento imagético da última cena apresenta dimensão universal. Em vários momentos da história, em outras tantas narrativas, tivemos um pedido de “justiça” de uma população irracional e acalorada, ao passo disso, pela resposta de Guida, “– Deixe, doutor. Deixe, seu vigário. Este **bom povo hospitaleiro da minha terra!**” (PAIVA, 1981, p. 138; grifo nosso), coloca em desconfiança a ideia de que o povo do sertão é hospitaleiro, um dos temas recorrentemente explorados pelas narrativas chamadas de regionalista.

O texto de Paiva desmonta parte do que a crítica insiste em dizer sobre os romances chamados de regionalistas. Apesar de ter notas dominantes relacionadas ao que convencionalmente é lido como regionalista, apresenta também notas dissonantes. Assim, distancia-se dos parâmetros estipulados por Denis e Romero ao não priorizar a formação de uma imagem em primeiro plano, colocando em seu lugar uma imagem da seca, que se distanciava do ideal edênico de terra e ao não criar tipos fixos, determinados pelo meio e pela raça, como as abordagens da historiografia dizem. Vemos no romance de Paiva emergir uma personagem complexa em sua humanidade e em *devir*. Deste modo, podemos afirmar, a partir da leitura de *Dona Guidinha*, que, assim como o ideal de Denis e Romero estava para o cientificismo e fins políticos, o ideal de Paiva estava para a vida.

³² Teresa Cristina de Bourbon-Duas Sicílias, esposa de Pedro II, foi considerada a “Mãe dos brasileiros”.

CAPÍTULO 5

UMA LEITURA DE *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS

Neste capítulo, vamos fazer uma leitura do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, publicado em 1938. Por ser representativo do ciclo da “literatura das retiradas” e do conjunto de romances que ficou conhecido como Romance de 1930 – obras consensualmente categorizadas como regionalistas – é que o julgamos importante para este trabalho. O tema das retiradas tornou-se constante na literatura brasileira a partir do século XIX. Porém, antes disso, há registros de textos (não literários) relatando períodos de estiagem no Brasil desde o século XVI. A partir da década de 1920, uma leva de discursos, a exemplo do “Manifesto Regionalista”, de autoria atribuída a Gilberto Freyre, buscavam reforçar a ideia regional que, no âmbito literário, já estava constituída pela historiografia. Assim, o rótulo regional passou a ser um “a priori”, categoricamente atribuído à literatura que trazia por tema o Nordeste brasileiro ou a ideia de sertão.

Deste modo e considerando também os discursos de intenção regionalista do início do século XX, buscaremos verificar se a atribuição do rótulo do regionalismo a *Vidas secas* é justa e em que medida os postulados da historiografia literária dos séculos XIX e XX encontram ressonância no romance. Como nos capítulos anteriores, verificaremos se há continuidade ou de que modo se constitui uma ruptura em relação aos projetos de Ferdinand Denis e Sílvio Romero. Serão aplicados os mesmos questionamentos: “*Vidas secas* constrói uma imagem para o Brasil?” e “Ramos toma o critério etnográfico para criar o enredo, com traços como tipos fixos, ideia do isolamento e/ou costumes exóticos?”. Partindo desses dois pontos, buscaremos mostrar em que medida ocorre um distanciamento ou ruptura entre os parâmetros estipulados por Denis e Romero, desde o século XIX, passando pelo século XX e o romance de Graciliano Ramos.

5.1 *Vidas secas*, a imagem de uma família em movimento

“Na planície avermelhada” de Graciliano Ramos, temos a constituição de uma imagem. Tal imagem, no entanto, se faz em movimento. Em *Vidas secas*, Ramos faz da palavra/movimento provocando sensações visuais no leitor. Desde a primeira cena, os juazeiros que “alargam duas manchas verdes” se mexem, aproximando-se, recuando e sumindo novamente, indicando o movimento da marcha do grupo na primeira retirada. O “chape-chape” das alpercatas de Fabiano provoca efeito sonoro e nos faz imaginar uma caminhada. As memórias que construímos de Baleia correndo com a língua para fora ou dormindo no chão batido até a cena de sua morte, elevada à condição de tragédia, que, num movimento visivelmente angustiante, se dá numa profusão de desejo de vingança e de arrependimento, se dão em movimento. E ainda, a tristeza da segunda retirada, quando sentimos Fabiano parar a caminhada, pelo “calar de suas alpercatas” na escuridão, como expressão de um corpo que esmorece mais pelo desejo de voltar, que por cansaço.

De um modo geral, *Vidas secas* constrói imagens que se dão em movimento na memória do leitor. Ao contrário disso, o ideal de elaboração de imagens para a literatura brasileira, proposto por Ferdinand Denis e, depois, por Sílvio Romero, é o que se filia à História Natural e pressupõe encontrar na paisagem imediata a matéria de composição. Nesse sentido, a imagem ganharia efeito estático de telas, quadros, pinturas que reproduziriam as cores do país de modo positivo.

As imagens em *Vidas secas*, no entanto, não são estáticas, nem positivas. Antes, mostram uma família (e não especificamente uma paisagem) em movimento e se fazem como forma de denúncia social. A vermelhidão da terra, no primeiro capítulo, ganha movimento no rosto queimado do sol de Fabiano, assim como as rachaduras da terra e das paredes da casa da fazenda, que saltam para os seus “calcanhares, duros como cascos, [que] gretavam-se e sangravam”.

Deste modo, podemos afirmar que não é possível conciliar a imagem em *Vidas secas* com o ideal projetado por Denis e Romero. O efeito de movimento do romance, além de seu enredo deslocalizado desconstroem a ideia de fixidez que está na base das diretrizes de uma literatura que tem por mira um local, uma paisagem. Primeiro, não há referência a um local específico; segundo, a estrutura do romance se dá por uma mobilidade tanto no enredo, como na organização dos capítulos, RETIRADA – ESTADIA NA FAZENDA – RETIRADA. A narrativa começa e termina com movimento.

Assim, no lugar da paisagem, emerge uma família em movimento e uma imagem de exclusão, bastante diferente da natureza exuberante e edênica que, no século XIX, a partir de Denis e Romero, julgávamos construir.

5.2 Sobre os “modos de fazer” em *Vidas Secas*

5.2.1 Dos “modos de fazer”, uma denúncia

Pensar na pergunta, “Ramos toma o critério etnográfico para criar o enredo, com traços como tipos fixos, ideia do isolamento e/ou costumes exóticos?”, e no conjunto do romance nos leva à consideração de que não há o que a historiografia chama de “tipo fixo”, nem a caricatura de costumes exóticos em *Vidas secas*, principalmente, porque não há a condição mínima necessária para a constituição desses elementos – o direito à terra, o direito a uma moradia. Antes, é a condição de retirante e sem-terra e, por isso, de explorado de Fabiano e família, que constitui o mote do romance. Vale dizer que o que estamos considerando por moradia, nesse contexto, está para além do espaço físico da casa, mas é o espaço que garante a reprodução social da família, ou seja, é a junção da casa mais a extensão de terra que permita as atividades praticadas pelo núcleo familiar. Além disso, o romance aponta para o trânsito, para a (des)localização, fazendo ruir a categorização regionalista que está assentada na ideia do local/localizado.

A denúncia da negação de direitos se dá por reivindicações a direitos mínimos. Essas reivindicações se manifestam pelo vocábulo “desejo” repetido em quase todos os capítulos. O desejo de viver, de se plantar, de descansar, de ter uma cama, de saber falar ou fazer contas, ainda que rudimentares, traduzem a vontade de satisfazer plenamente a humanidade. Tudo nos personagens de *Vidas secas* é humano. Humano e universal.

O “desejo” que já aparece no primeiro capítulo, “Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar” (RAMOS, 2010, p. 12), se dá a partir do encontro com uma propriedade e a possibilidade de achar comida para adiar a morte. Esse fragmento aponta para as duas reivindicações presentes o tempo inteiro no romance e fundamentais ao ser humano – a terra e a alimentação. A busca pela obtenção desses elementos constituirá eixo comum de sentido em todos os capítulos.

O direito à terra, neste capítulo, é concebido no sentido de territorialização³³. Além da perspectiva material, o território³⁴ ou a terra tem caráter simbólico, como assegura J. Bonnemaïson e L. Cambrèzy (1996, p. 10) *apud* Rogério Haesbaert (2016, p. 71) “o território é primeiro um valor”, “estabelecer uma relação forte, ou mesmo uma relação espiritual com seu espaço de vida, parece claramente estabelecida”. Já Armand Frémont³⁵ (1980), em *A região, espaço vivido*, afirma que o lugar só passa a fazer sentido a partir da relação ali estabelecida, quando apropriado por indivíduos por meio das vivências e repetição dos atos cotidianos, “Todos os actos [*sic*] da vida, particularmente os que se repetem, implicam certas localizações de formas, de signos, de valores, de representações, e, por conseguinte criam lugares” (FRÉMONT, 1980, p. 133). Esses lugares passam a existir a partir dos significados que lhes são impostos e essa apropriação se inicia desde a infância.

A dinâmica de vivência em determinado espaço se faz de modo diferente, de acordo com as etapas da vida. Segundo Frémont (1980), desde a primeira infância até a fase adulta há uma expansão do espaço, que se dá à medida que o indivíduo ganha possibilidade e autonomia de locomoção. Do peito da mãe, ao interior da casa, depois a rua, o bairro, a cidade, o mundo. Na velhice ou de acordo com a perda dessa autonomia de mobilidade, a vivência do espaço se dá de modo oposto. Segundo Frémont (1980), na velhice, as distâncias a serem percorridas tornam-se um peso e, assim, ocorre o processo de “retraimento cujas etapas reconstituem às avessas as conquistas infantis: da região ao bairro ou à aldeia, desta ao jardim ou à vizinhança imediata, daí ao quarto e em seguida à poltrona ou à cama” (FRÉMONT, 1980, p. 34). Paralelamente a isso, o espaço vivido toma outra dimensão, tornando-se cada vez menores e passando a concentrar, a partir da memória, valores de todo o tempo vivido. O espaço imediato, e também reduzido, passa a ser metáfora das lembranças de toda uma vida.

³³ Grosso modo e para este capítulo, entendemos “territorialização” como o ato de apropriação, dominação de determinado espaço.

³⁴ Por compreender a ampla discussão em torno do conceito de “território” no campo da geografia, é que estamos utilizando, simplificadamente, o termo “território” como sinônimo de terra, direito à terra. A discussão em torno do território compreende dimensões e perspectivas diversas. Tal emaranhado, concebido por Haesbaert (2010) como “constelação de conceitos”, envolve a dimensão política, cultural, econômica ou natural. A essas quatro dimensões, estão vinculadas um conjunto de perspectivas teóricas, tais como a perspectiva materialista, idealista, integradora ou relacional.

³⁵ Apesar de Frémont trabalhar com outro conceito, o de região – teoricamente distinto, mas “obrigatoriamente mergulhado na relação com outros conceitos” (HAESBAERT, 2010, 157), tais como “território” e “espaço” – a sua abordagem se aproxima, em grande medida, das abordagens sobre território de J. Bonnemaïson. Tanto Frémont, quanto Bonnemaïson escrevem nos anos 1970 e têm por mira o “espaço vivido”, a partir da abordagem fenomenológica. Independentemente dos conceitos – região e território –, interessa-nos, portanto, o caráter simbólico do espaço vivido na narrativa. Sobre as abordagens de Frémont e Bonnemaïson, ver: Paul Claval, em “A evolução recente da geografia cultural de língua francesa”.

A tese de Fremónt não é regra, mas fala do drama de passar da idade adulta sem ter onde se fixar. Como posto no romance, os meninos não parecem sentir o drama da retirada, exceto pelo momento de cansaço que faz o Menino mais velho cair no chão. Ao contrário deles, são Fabiano e sinha Vitória que dramatizam a ausência da terra. Fabiano desejava o direito à terra e sinha Vitória desejava uma cama. Ambos desejavam a mesma coisa – se fixar.

Considerando a condição em que se encontrava a família, sinha Vitória desejava o mesmo que Fabiano, mas o seu desejo metaforizava também outras necessidades. Em primeira instância, desejar uma cama é desejar um território onde se possa se fixar e sair da condição de retirante. Apesar de ser um móvel, é típico de quem tem um território, caso contrário, desejaria uma rede de dormir. Em segunda instância, podemos verificar que o desejo de sinha Vitória aponta para a sua vida conjugal, “Tinha de passar a vida inteira dormindo em varas? Bem no meio do catre havia um nó, um calombo grosso na madeira. E ela se encolhia num canto, o marido no outro, não podiam esticar-se no centro” (RAMOS, 2010, p. 44-45). No desejo de uma cama de couro, estava também o desejo de poder “esticar-se no centro” junto ao marido. Vale notar também que o “nó, o calombo grosso na madeira”, passou a incomodar depois da fixação (ainda que momentânea) na fazenda:

A princípio não se incomodara. Bamba, moída de trabalhos, deitar-se-ia em pregos. Viera, porém, um começo de prosperidade. Comiam, engordavam. Não possuíam nada: se retirassem, levariam a roupa, a espingarda, o baú de folha e troças miúdos. Mas iam vivendo, na graça de Deus, o patrão confiava neles - e eram quase felizes. Só faltava uma cama. (RAMOS, 2010, p. 45).

Como se pode ver, o primeiro direito fundamental é a terra, a moradia em seu modo de uso, como garantia de reprodução social da família. Após a fixação na terra, abre-se possibilidade para desejar outros direitos. Porém, com a ameaça da nova seca e a necessidade de terem de se mudar novamente, Fabiano faz referência ao desejo de sinha Vitória, “Pobre de sinha Vitória. Não conseguiria nunca estender os ossos numa cama, o único desejo que tinha.” (RAMOS, 2010, p. 114-115). Desejar uma cama de couro era, primeiro, desejar uma terra onde pudesse se fixar e sair da condição de retirante; segundo, era desejar deitar no centro junto ao marido.

Fabiano, por sua vez, não desejava diretamente a cama. Pela construção patriarcal da sociedade à qual pertenciam, desejava se fixar, cuidar do que era seu, ser vaqueiro como seu pai e avô e assim passar o ofício para os filhos, ou seja, garantir, a partir da função de pai que desempenhava, a socialização do saber intergeracional do campo. Além disso, a ausência de um território, de ter para onde ir, tirava-lhe o direito de questionar o roubo do qual

desconfiava ser vítima, “Nem lhe restava o direito de protestar. [...] Se pudesse mudar-se, gritaria bem alto que o roubavam.” (RAMOS, 2010, p. 96-97). Fabiano tinha consciência de que “Tudo na verdade era contra ele” (RAMOS, 2010, p. 97), havia um sistema econômico que não lhe permitia mudar de vida e mobilizava o dono da fazenda a roubar, o dono da bodega a colocar água no querosene e na cachaça; ainda mais, desconfiava que o governo era opressor; não o soldado amarelo, mas quem mandava nele. Por meio dessa consciência, Fabiano denuncia a ausência da terra como primeira necessidade. A partir da posse de uma parcela de terra, não precisaria mais ser explorado por um patrão invisível.

Vale notar que implícito nessa denúncia está o “dono da fazenda”, personagem invisível, que chega sem apresentar nenhum documento ou prova de que a propriedade era realmente sua. Tal condição está assentada na prática do mandonismo, característica básica do poder local em lugares onde as leis não são cumpridas plenamente, sobretudo, quando se trata das populações rurais. O mandatário é quem detém a posse da terra e exerce um domínio arbitrário³⁶. Nesse sentido, vem à tona o princípio: “terra é de quem planta” e toda a dívida histórica aos que não têm terra, decorrente das apropriações indevidas espalhadas pelo Brasil.

Lidas nesse conjunto, vemos que o problema maior e fundamental não é a seca, como muitas leituras críticas dos romances das retiradas insistem em dizer, mas a ausência do direito à terra. Isso pode ser observado no capítulo “Inverno”, quando sinha Vitória está amedrontada com o frio que entra pelas rachaduras da parede e a chuva que ameaça um alagamento. Tal fato, no entanto, ameniza-se quando ela se lembra de que podem subir o morro, caso a casa seja alagada, e retornar após o estio:

A casa era forte.

- An!

Os esteios de aroeira estavam bem fincados no chão duro. Se o rio chegasse ali, derrubaria apenas os torrões que formavam o enchimento das paredes de taipa.

Deus protegeria a família.

- An!

As varas estavam bem amarradas com cipós nos esteios de aroeira. O arcabouço da casa resistiria à fúria das águas. E quando elas baixassem, a família regressaria. Sim, viveriam todos no mato, como preás. Mas voltariam quando as águas baixassem, tirariam do barreiro terra para vestir o esqueleto da casa. (RAMOS, 2010, p. 66).

A partir desse fragmento, vemos que o maior e primeiro problema é não ter para onde ir, não ter um mínimo de terra para reconstruir a vida. Nesse mesmo sentido, vemos que a “fuga” que os tirou da propriedade só se deu porque estavam em terra alheia, “...largou-se com a família, sem se despedir do amo. Não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada.

³⁶ Ver José Murilo de Carvalho (1997).

Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido.” (RAMOS, 2010, p. 117). Como Fabiano vivia de um quarto do que produzia, com a seca não conseguiria produzir nada e só acumularia dívidas por permanecer na propriedade que não era dele.

O romance inteiro, especialmente esses dois episódios, contradizem a recorrente leitura que impõe os males das retiradas única e exclusivamente à seca, como traço natural e incorrigível. Além disso, a consolidação do imaginário que reforçou uma identidade para a região do Nordeste a partir da seca como o primeiro e principal traço identitário³⁷, passando a estimular, nesse sentido, vários agentes de produção discursiva, acabou tornando esse tipo de leitura ainda mais repetitiva. Os monólogos que Fabiano trava consigo mostram os verdadeiros fatores que perpetuam a sua condição – a opressão e a omissão do estado, o sistema econômico e a negação do direito à terra.

Para além da necessidade material, fixar-se num território é também um direito simbólico. Simbólico porque é construtor de memórias e, por isso, passa a dar sentido à vida. Como já havíamos mencionado, o drama protagonizado por sinha Vitória e Fabiano reproduz a angústia material e simbólica decorrente da ausência da terra. Com o passar do tempo e, sobretudo, da idade, o espaço vivido vai reconstruindo as memórias a partir da relação e significados que se atribui ao meio. Como verificamos, Fabiano parece ter ciência disso, quando hesita por dias para executar a “fuga”, no último capítulo:

E Fabiano depôs no chão parte da carga, olhou o céu, as mãos em pala na testa. Arrastara-se até ali na incerteza de que aquilo fosse realmente mudança. Retardara-se e repreendera os meninos, que se adiantavam, aconselhara-os a poupar forças. **A verdade é que não queria afastar-se da fazenda.** (RAMOS, 2010, p. 118; grifo nosso).

Afastar-se da fazenda era trazer novamente o horror da retirada inicial, juntamente com as incertezas do que estava por vir. Além disso, a dimensão humana que revestia Fabiano e os demais personagens do romance é também constituída de memória e essas memórias ligam-se aos lugares onde foram vivenciadas, pois o lugar tem força simbólica, o que corrobora a postura de Fabiano:

Nada o prendia àquela terra dura, acharia um lugar menos seco para enterrar-se. Era o que Fabiano dizia, pensando em coisas alheias: o chiqueiro e o curral, que precisavam conserto, o cavalo de fábrica, bom companheiro, a égua alazã, as catingueiras, as panelas de losna, as pedras da cozinha, a cama de varas. E os pés dele esmoreciam, as alpercatas calavam-se na escuridão. **Seria necessário largar tudo?** (RAMOS, 2010, p. 118-119; grifo nosso).

³⁷ Ver *A invenção do Nordeste e outras artes*, de Durval Muniz Albuquerque.

Em vão, Fabiano tentava se convencer de que aquela terra era “dura” e que acharia outro lugar. Isso era apenas o que dizia, pois pensava mesmo no “chiqueiro, no curral, na égua, nas panelas” e até na cama de varas que machucava o seu corpo e o separava da esposa. Essas “coisas”, apesar de alheias (e era isso que o incomodava, o fato de não ser seu), já faziam sentido à vivência da família. Deixar a fazenda é deixar um espaço vivido, com todas as memórias de vivência que deram sentido à vida naquele momento. A partir da compreensão do valor material e simbólico do território, podemos perceber que é pela denúncia da ausência do primeiro direito fundamental que a narrativa se faz. Até a organização dos capítulos “RETIRADA – ESTADIA NA FAZENDA – RETIRADA” se dá no sentido de enfatizar o drama protagonizado por Fabiano e sinha Vitória.

Primeiro, pela alegria de encontrar uma cerca, “Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força.” (RAMOS, 2010, p. 12); depois, pela possibilidade de poder se fixar, “O poente cobria-se de cirros - e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano. [...] Eram todos felizes. [...] A fazenda renasceria - e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo” (RAMOS, 2010, p. 14-15-16). Depois de fixados na fazenda, vemos o aflorar de outros desejos, menores, mas não menos humanos. Os desejos de Fabiano mesclam-se em engordar, após o jantar conversar com a esposa sobre a educação dos meninos e dormir, saber fazer contas e falar; já em sinha Vitória, renasce o desejo da cama de couro e com isso, a vontade de poder deitar-se no centro da cama junto ao marido; o Menino mais novo desejava ser vaqueiro igual ao pai e o Menino mais velho desejou uma vez entender o significado da palavra “inferno”. A estadia trouxe condições mínimas de socialização, o que pode ser destacado com a presença de “sinha Terta”, rezadeira e costureira da família, e a festa de Natal durante a qual foram à cidade, apesar de terem permanecido isolados dos habitantes do lugarejo.

Após a leitura desse período de estadia e do estabelecimento, ainda que precário, desses direitos mínimos fundamentais, é que o drama da segunda retirada torna-se ainda maior. A resistência para sair da fazenda e o apego de Fabiano às lembranças de fatos ruins, como o soldado amarelo, os roubos do dono da fazenda e Baleia amarrada à casa, foi em vão. Fabiano sabia que, apesar de tudo aquilo, o pior ainda era ter de retirar. Deixaria a terra e junto com ela parte de sua vida, pelas lembranças que estavam amarradas ali. E a organização dos capítulos, retirada – estadia – retirada, torna essa perda ao leitor ainda mais dramática.

Desse modo, podemos entender que há em *Vidas secas* mais uma denúncia da negação de direitos mínimos e fundamentais, perpetuados pelo sistema econômico e pela omissão do Estado em relação a determinados grupos sociais, que uma tentativa de construção narrativa dentro de um rótulo regionalista.

Como vimos, as diretrizes apontadas por Romero, como o tipo fixo ou apresentação de costumes exóticos, perdem-se no meio da humanidade dos personagens. Não há saída para “fixar um tipo”, porque a família não tem raízes; não tem raízes, porque não tem condições de se fixar num território. A manutenção do traço da cultura, a partir de costumes exóticos e diferenciadores, que se dá pelo conceito de cultura ainda do século XIX, utilizado por Romero, também não encontra espaço na narrativa de Ramos. Como manter uma tradição ou a repetição de certos costumes, sem ao menos ter a permanência territorial para a execução destes?

Vale notar que as diretrizes utilizadas pela historiografia do século XX se fazem a partir do aparato conceitual do século anterior. Como já falado a partir do nosso mapeamento, basicamente repetem os mesmos traços acerca da literatura dita regional: é uma literatura que expressa o meio rural, prioritariamente; que se diferencia do romance urbano, que toma o pitoresco e o provincianismo como base; que apresenta a linguagem do homem do campo; é uma literatura de expressão nacionalista que se representa pelo dado regional; e que os seus personagens são produtos do meio rural.

Se, como leitores, dependermos desse conjunto de critérios para ler criticamente uma obra, no lugar de ler a humanidade em Fabiano, vamos passar a procurar a expressão do meio rural, que nesse sentido, se diferencia do meio urbano. Para isso, buscaríamos excluir ou ignorar as cenas que se passam na cidade dentro do romance, buscaríamos os traços provincianos e o “enquadramento” da linguagem como uma linguagem do campo, talvez. Com a tentativa de associar a leitura de *Vidas secas* a critérios tão engessados, buscamos sinalizar a inviabilidade desse aparato que se pretende crítico para a leitura desses romances. Ainda vale dizer que, recorrentemente, *Vidas secas* é apresentado em materiais destinados à educação básica e em leituras mais apegadas a esse repertório historiográfico, como o romance que “humaniza animais e animaliza pessoas”. Tal leitura, certamente, silencia toda a potência de pensamento e ação da família.

5.2.2 Dos “modos de fazer”, uma exclusão

Outro fator privilegiado por Romero no seu método etnográfico é o traço do isolamento. O que também repercutiu na historiografia do século XX, com a afirmação de Afrânio Peixoto e outros críticos, que a associação do meio e do isolamento geram as marcas diferenciadoras para a produção de uma literatura regionalista. Nesse sentido, podemos entender que o isolamento se dá pela distância das referências da modernidade, seja pelo distanciamento geográfico de uma metrópole ou pelo plano apenas ficcional, como já mencionamos sobre as narrativas de Jorge Amado que se passam na capital baiana, mas não comungam dos traços cosmopolitas. Gera-se, desse modo, um conjunto de práticas e condutas comuns ao grupo social em que estão inseridos.

Em *Vidas secas* ocorre um isolamento, mas não se dá em nenhum dos dois planos acima destacados. Primeiro, não podemos falar em isolamento geográfico, porque aponta para uma transitoriedade. O romance começa e termina com a família em trânsito. Esse movimento no enredo inviabiliza toda leitura que possa pensar o isolamento estagnado, parado no espaço. Segundo, não ocorre também o isolamento no plano ficcional, pelo não compartilhamento dos traços de modernidade da metrópole de referência. Inicialmente, porque não há uma metrópole de referência, como em *O quinze* ou *Seara Vermelha*. *Vidas secas* apresenta-se, de início, deslocalizada (salvo no último capítulo, quando pretendem ir para o sul), mesmo assim, não é elemento espacial suficiente para localizar o desenrolar da narrativa. Depois, não podemos falar desse plano ficcional no romance, porque eles estão totalmente isolados em si, ao contrário das outras narrativas, em que podemos ver o compartilhamento de determinadas condutas comuns ao grupo social em que estão inseridos.

O isolamento em *Vidas secas* pode ser lido em sentido maior: a partir da exclusão social. Fabiano vai à feira, à venda, vai com a família para a festa de natal na cidade, mas o isolamento permanece, não como traço diferenciador que caracteriza determinados grupos sociais a partir de práticas comuns, como a historiografia pretende encontrar, mas como forma de nova denúncia. Nesse sentido, por mais que eles habitem, frequentem o interior de alguma sociedade, qualquer sociedade, eles continuarão a ser excluídos, isolados, marginalizados, como na expressão tomada de empréstimo de Pierre Bourdieu e Patrick Champagne³⁸ (2011), serão os “excluídos do interior” ou os “marginalizados por dentro”.

³⁸ Pierre Bourdieu e Patrick Champagne (2011) discutem a marginalização de alunos oriundos de classes mais pobres dentro do ambiente escolar. A partir da aparente democratização do acesso à escola, gerou o mecanismo de diferenciação de oportunidades e capital cultural entre alunos “bem nascidos” e aqueles que são procedentes de famílias pobres.

Assim, Ramos revela um tipo de isolamento ainda mais perverso, que está na condição da família, como um “a priori”. E é Fabiano quem percebe isso, “Aparentemente resignado, sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados e os agentes da prefeitura. Tudo na verdade era contra ele” (RAMOS, 2010, p. 97). O sistema econômico e a omissão do Estado criam e fazem perpetuar essas condições de exclusão e isolamento que estão para além de códigos de condutas ou práticas de determinados grupos sociais. Fabiano continua:

Nascera com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? **Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia.** Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. (RAMOS, 2010, p. 97; grifo nosso).

O contexto desse monólogo de Fabiano se dá no capítulo “Contas”, momento em que desconfia do roubo do patrão. A indignação de Fabiano com “os juro” que o patrão utilizou na prestação de contas e a associação às duas gerações anteriores de sua família, nos leva a perceber que ele tinha claramente a consciência de que havia um sistema econômico de exploração maior, que havia explorado o pai e, igualmente, o avô e do qual ele não conseguiria sair “Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia”.

O isolamento no romance se dá a partir da condição de marginalização da família. Não pelo distanciamento geográfico ou apenas ficcional, como anunciam as diretrizes na historiografia, mas, algumas vezes, por uma inclusão perversa. O que pode ser observado no capítulo “Cadeia”, quando Fabiano é chamado para jogar e, por provocação do soldado amarelo, é surrado e preso; ou na noite de Natal, quando sentam-se isolados na calçada. Os meninos e a cachorra preferem ir embora; Fabiano e sinha Vitória têm a sensação de estarem ridículos.

O isolamento experimentado pela família se dá por meio da exclusão sofrida no interior de uma sociedade. Entendemos que até a ausência de linguagem verbal no romance possa ser lido como metáfora dessa exclusão. Seria a ausência de condições de possibilidade³⁹ para falar numa sociedade que, primeiro, nega o direito à educação formal; depois, os exclui, tornando as suas vozes inaudíveis, por não terem ocupado os bancos escolares. Fabiano tem consciência disso:

³⁹ Fazemos menção ao termo utilizado por Michel Foucault, em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*.

Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais - aproveitara um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa? Se não fosse aquilo... Nem sabia. O fio da ideia cresceu, engrossou - e partiu-se. Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. (RAMOS, 2010, p. 350).

Primeiro, Fabiano sofre por ter ciência de que a sua prisão é injusta, “Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele?”; depois, desconfia que o único saber legitimado naquela sociedade é o que se constrói pela educação formal. Assim, a partir de uma consciência de mundo, reivindica, de certa forma, o seu saber prático, “Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais - aproveitara um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver”. A conclusão a que Fabiano chega é que apenas a escola, como legitimadora de lugares na sociedade, é que poderia dar a ele e a sua família condições de possibilidade para falar, “Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares”.

O que sustenta o nosso entendimento acerca da ausência de linguagem verbal como falta de condições de possibilidade para falar na sociedade em *Vidas secas*, parte da nossa própria concepção de linguagem. Entendemos linguagem como um sistema de expressão (não necessariamente verbal), cujo objetivo é interagir com o mundo e com o outro. Além disso, a manifestação do pensamento também se dá por linguagem e, como vemos no decorrer do romance, a organização familiar, os planos e a consciência que se adquire do mundo partem dos pensamentos narrados. Considerando isso, entendemos que a dificuldade de comunicação se dá apenas no âmbito social, externo ao contexto familiar. A família, em seu convívio, exerce plenamente a comunicação:

Precisava **consultar** sinha Vitória, **combinar** a viagem, livrar-se das arribações, **explicar-se**, convencer-se de que não praticara injustiça matando a cachorra. Necessário abandonar aqueles lugares amaldiçoados. Sinha Vitória **pensaria** como ele. (RAMOS, 2010, p. 116; grifos nossos).

Como se pode ver, a comunicação é plenamente praticada pela família. Elementos como “consultar”, “combinar”, “explicar-se”, “convencer-se” e “pensar” só se dão a partir do pleno exercício da linguagem. Apesar das dificuldades decorrentes da vulnerabilidade social, o casal se entendia, “Depois da comida, falaria com sinha Vitória a respeito da educação dos meninos” (RAMOS, 2010, p. 25). Curiosamente, o fragmento se dá como a última frase do

Capítulo “Fabiano”, que antecede “Cadeia”. É justamente na cadeia que Fabiano reflete sobre a falta que a escola formal faz numa sociedade injusta, como aquela, e que havia um sistema muito mais opressor que o soldado amarelo, que o havia trancado na cela:

Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. **Mataria os donos dele**. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a ideia que lhe fervia na cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha. Fabiano gritou, assustando o bêbedo, os tipos que abanavam o fogo, o carcereiro e a mulher que se queixava das pulgas. Tinha aqueles cambões pendurados ao pescoço. Deveria continuar a arrastá-los? Sinha Vitória dormia mal na cama de varas. Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um **patrão invisível**, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo (RAMOS, 2010, p. 37; grifos nossos).

A partir do confronto desigual com o mundo objetivo, Fabiano chega a uma consciência lúcida do mundo e da estrutura que o cerca. Compreende que o soldado amarelo é apenas mais uma parte da engrenagem, cuja estrutura também o esmagava e fazia dele uma propriedade, “Mataria os **donos dele**”. A ideia de que Fabiano pensava naquela situação como “estrutura”, decorre do fato de atribuir às suas gerações anteriores o motivo por não ter frequentado escola, e o seu pensamento nos leva a entender que ele passa a temer pelo futuro dos filhos, “Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo”. O capítulo anterior a esse do fragmento finaliza com a preocupação e o plano de Fabiano em conversar com a esposa sobre a educação dos filhos, e o capítulo seguinte, “Cadeia”, termina com a (quase) certeza de que a estrutura que o cercava não permitiria um futuro diferente aos dois meninos.

Desse modo, não lemos um silêncio em *Vidas secas*, lemos uma ausência de condições de possibilidade para falar. A voz de Fabiano ecoa na narrativa, mas a sua única (quase) ouvinte é sinha Vitória. Por não conseguir ser ouvido fora do âmbito familiar, Fabiano pensa, pensa muito e o seu pensamento ecoa em nossa memória de leitor. Como Fabiano pensa, “Tudo na verdade era contra ele” (RAMOS, 2010, p. 97), todos os direitos estavam negados, inclusive, o direito de falar. A negação desse direito pode ser lida como metáfora dessa exclusão.

Verifica-se um “isolamento” no romance, mas não de modo geográfico ou por meio de condutas e/ou costumes que demarcam determinados grupos sociais, no sentido colocado pela historiografia que teoriza sobre as narrativas intituladas regionalistas. Antes, há um isolamento pela exclusão social ou, algumas vezes, por uma inclusão perversa.

5.3 Para quem serve a exploração da imagem da seca?

Acreditamos que os dois pontos elencados para mirar a nossa leitura nas narrativas escolhidas abarcam, no geral, a base teórica que se construiu acerca da literatura dita regionalista. A configuração de uma imagem nacional/regional e o conjunto de critérios que determinam as práticas dos grupos sociais a partir do conceito antropológico de cultura, oriundo do século XIX, visam à manutenção de um conjunto de narrativas que representariam determinadas regiões e constituiriam uma vertente literária. De fato, há um conjunto de narrativas que apresentam notas dominantes comuns, ao privilegiar uma representação ligada a traços não cosmopolitas, como vimos nos dois capítulos anteriores. O que nos inquieta, no entanto, é o fato de como a crítica que pretendeu dar conta de um conjunto de obras que mirava o local se organizou em torno de ideias estrangeiras e de um ideal político a favor do Estado já no século XIX, a partir de um modelo europeu de construção nacional que não tinha relação com a complexidade local.

A partir disso, o que vemos é uma dissensão entre a crítica que visa tratar da chamada literatura regionalista e as próprias narrativas. Os romances que têm o retirante como tema tornam-se representativos desse dissenso. Primeiro, se a função da literatura chamada regionalista é apresentar a região local e imediata, essa função entra em conflito com o trânsito que é inerente a essas narrativas. Além disso, o movimento da retirada tira os personagens do seu meio, “deslocalizando-os”. Segundo, se é a partir do “isolamento” que a literatura chamada regionalista consegue organizar o enredo a partir do conjunto de costumes e condutas do grupo social ao qual se refere, o movimento da retirada, quase sempre, traz uma dispersão do grupo representado, fazendo-os perder esse referencial comum.

Ao trazermos *Vidas secas* para este estudo, buscou-se apresentar por meio do romance de Ramos a contradição que se insere entre a crítica e a própria literatura. Os romances que trazem o retirante como tema são categoricamente associados à vertente chamada regionalista e, desde a sua publicação, via de regra, o romance de Ramos é lido a partir desse caráter. Além do efeito redutor que o diagnóstico regionalista agencia nas leituras, há muito pouco dessas diretrizes no romance.

Com relação à imagem, em *Vidas secas* vemos um movimento. Como já mencionado, a ideia do movimento desmobiliza o conceito estático de telas, quadros evocados por Denis, Romero e outros escritores de historiografia do século XX. Ademais, a imagem da

exclusão social que salta na representação da família no romance não é conciliável com o ideal edênico e nacionalista desde Denis e Romero. Já a ideia de “isolamento”, ultrapassa os limites do geográfico e do conjunto de regras e costumes revestidos de provincianismo.

As leituras críticas que se revestem do ideário regionalista mantido pela historiografia, sobretudo, quando se referem às narrativas que trazem o Nordeste e a seca como tema, acabam atendendo a interesses conservadores e elitistas quando associam as causas das mazelas sociais a fatores do meio e da raça. Iná Elias de Castro (1992), em seu estudo *O mito da necessidade*, analisa o discurso e a prática do regionalismo, tendo por base o Nordeste e os discursos que se originaram de suas elites. O que Castro chama de elite, para o seu trabalho, é uma classe que detém as condições de acelerar ou retardar os processos de mudança social. Nesse sentido, a seca foi utilizada pelas elites locais como meio de conseguir investimentos governamentais para a região, constituindo, de um lado a “indústria das secas”; e, de outro e em escala local, o desvio direto das verbas de socorro às vítimas.

A permanência desse sistema de exploração de imagem reforçada pelo regionalismo acaba por falsear uma representação homogênea de pobreza para manter a situação de marginalidade e dependência, “pois projeta a região como uma homogeneidade social, ocultando que essa imagem é trabalhada como estratégia reivindicatória, cujos resultados positivos são usufruídos por poucos” (CASTRO, 1992, p. 214). Assim, segundo Castro (1992), as elites locais nordestinas utilizam o *status* de necessitadas, cujo traço fundamental é a seca, como estratégia e argumento para, em nível nacional, angariar fundos do governo central; e em instâncias locais, perpetuar os mecanismos de desigualdade para, a partir do clientelismo, permanecerem no poder. Assim, deve-se imputar ao conservadorismo da direção política regional as barreiras para a expansão da ordem capitalista moderna a todos os níveis da região. Tal fator mantém o atraso econômico de algumas regiões e a preservação da distância “elite-massa” que permitem estratégias paternalistas e estagnantes.

As narrativas que têm por tema a seca não imputam a estiagem à natureza como calamidade ou traço incorrigível, como algumas leituras insistem em fazer. Vemos, ao contrário disso, denúncias de que o problema parte da omissão do Estado, da falta de investimento contínuo e da ausência de política de acesso dos mais pobres à terra. Como já citamos, Rachel de Queiroz escreve didaticamente em *O quinze*, a partir dos três eixos narrativos – Conceição e a sua vó, Vicente e Chico Bento e família – e nos apresenta Vicente e Chico Bento. O primeiro, apesar do esforço descomunal e mesmo como pequeno

proprietário que era, resiste à seca e retoma a sua vida; ao contrário de Chico Bento que, por falta de ter para onde ir, faz uma retirada trágica.

A leitura desse conjunto de narrativas que têm por tema o retirante e/ou o sertão nordestino, a partir das diretrizes que se pretendem regionalistas, amparadas pela historiografia, nos leva a ler o Nordeste como uma questão, falseando os mecanismos sociais de exclusão inerentes a essa construção intelectual elitista e conservadora.

Buscar uma imagem nacionalista ou regionalista em *Vidas secas*, bem como ler Fabiano e família como “sínteses do meio” ou verificar os seus costumes e condutas, como requerem as diretrizes da historiografia, nos faz, inevitavelmente, compreender a natureza como um ente em si e, de certo modo, imputar aos céus (e não aos homens) as causas da miséria da família. Desse modo, pode-se afirmar que ler esse “livro-denúncia” apenas pelo viés que pretende criar e manter uma ideia de regionalismo torna-se ideologicamente nefasto e deixa escoar as urgências do presente imediato como fatalidade, em vez de produzir o choque crítico necessário ao desenvolvimento de ações que busquem transformar essa realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para tecer estas considerações, que não se pretendem finais, torna-se imprescindível retomar o objetivo deste trabalho: “Verificar como se constituiu a vertente regionalista no romance brasileiro e se há incidência na literatura, rotulada de regional”. No processo de verificação, encontramos duas respostas: a primeira, é que, indiscutivelmente, a matéria da literatura é a vida dos homens e das mulheres reais e não apenas o substrato material/espacial como um ente autônomo; a segunda, é que as categorizações fechadas e sustentadas pela crítica acerca da literatura chamada regionalista obedecem a um projeto primeiro nacionalista, depois regionalista de interesse das classes dominantes.

Tratando-se da literatura e sua matéria, é preciso considerar que a historiografia teve um papel imperativo no sentido de construir um modo de ler e, conseqüentemente, de produzir literatura. Os precursores, Ferdinand Denis e Sílvia Romero, construíram, por meio da historiografia, um projeto para a literatura, primeiro em termos nacionalistas e depois pela regionalização. Os ideais propostos pelos dois intelectuais acerca da literatura constituíram um arsenal de leitura que, por sua vez, definia lugares no cânon, a partir da estetização do uso de alguns métodos. Em Denis, quanto mais descritivo e edênico, melhor; em Romero, quanto mais regional, provinciano, melhor. Pela repetição desses parâmetros e pela voz legitimada desses críticos, os escritores desejosos de alcançar um “lugar ao sol”, acabavam por aderir ao programa. Apesar disso, a adesão não foi suficiente para provocar uma contrapartida na literatura, pois o iminente caráter de arte acaba emergindo na pena dos escritores mais sensíveis.

A leitura que fizemos de *Inocência*, *Dona Guidinha do poço* e *Vidas secas* nos mostrou a esterilidade do aparato crítico que se refere à literatura dita regionalista e a base de sua construção, que é de ordem política e social. Vale salientar que há notas dominantes comuns entre as narrativas, mas é preciso encará-las como releituras, reapropriações, ressignificações, dinâmicas próprias da composição artística e não como resultado de uma “camisa de força” ou categoria incômoda. Além disso, essas notas dominantes referentes à representação do espaço devem ser lidas como um processo de reconstrução simbólica própria dos homens ao compreender e conceber o seu espaço, como nos aponta Frémont (1980, p.17) e como já mencionado no quinto capítulo, “A região, se existe, é um espaço vivido”. Acreditamos que a representação do espaço na literatura, via de regra, é parte desse processo

de apropriação, de reconstrução, como um reflexo de descoberta própria da vida. Moraes (2005) nos indica que todas as formas espaciais são produtos históricos, o espaço se produz pela ação humana, no caso da literatura, pelas narrativas advindas dessa ação humana de narrar.

As representações regionais, quando ocorrem na literatura, primeiro e em caso de repetição de imagens comuns, devem ser encaradas como notas dominantes e não como circuito fechado de produção; segundo, as representações das regiões acontecem nas narrativas porque elas precisam existir, não por ocasião de uma categoria artificial “regionalista”, mas pelo efeito de produção de sentido à própria existência. O espaço é produzido pelas vivências e relações sociais estabelecidas, a reprodução disso pela narrativa é o processo de reviver, rejeitar (e se curar)⁴⁰, sentir ou imortalizar, e não o espaço como um ente autônomo, mas o espaço vivido, intrinsecamente ligado à existência.

Tal concepção vai na contramão da proposta perpetuada pela historiografia do século XX e iniciada por Denis e Romero, no século XIX. Neles, é a natureza que se impõe à representação, inclusive na criação de tipos humanos e não o contrário. Nesse sentido, a literatura é vista apenas pelo viés histórico e social. Conceber a literatura a partir desse caráter remete ao problema sustentado pelo cientificismo, que vê as razões apenas nos processos históricos e não nos homens e mulheres reais.

Sobre a segunda resposta, iniciamos retomando Eric Hobsbawm (1990), quando afirma que a nação é inventada a partir de um propósito político. Retoma-se, também, o trabalho de Miroslav Hroch (2000), quando sinaliza que a nação é definida como um grupo social integrado pela combinação de relações objetivas (econômicas, políticas, linguísticas, culturais, religiosas, geográficas e históricas) e subjetivas (a partir do reflexo na consciência coletiva). Assim, torna-se explícito o papel desempenhado por Denis e Romero a partir das diretrizes elaboradas para a constituição de uma literatura nacional, tanto no nível objetivo, quanto no subjetivo, de criação de imaginários.

Segundo Hroch (2000), há três pontos insubstituíveis para a formação da ideia nacional: a lembrança de algum passado comum, pelo menos, comuns aos seus componentes centrais; uma densidade de laços linguísticos ou culturais que permitam a comunicação dentro do grupo; e uma concepção que afirme a igualdade de todos os membros do grupo, organizado como sociedade civil. Simplificadamente, vemos no projeto de Denis e Romero o primeiro ponto, configurado pela independência política, como um passado comum que

⁴⁰ Ver Gilles Deleuze (1997).

precisava ser superado pela formação de uma literatura autônoma; o segundo ponto – com a tentativa da construção de similaridades na produção de uma literatura nacional, pela formação de diretrizes comuns para a escrita da literatura; e o terceiro ponto, Denis e, com mais evidência, em Romero, a homogeneização dos “tipos” brasileiros com a qual tentaram compor um quadro fixo e imutável do povo, como uma comunidade nacional.

Tais evidências revelam que os parâmetros estipulados para a constituição da literatura que foi chamada por regionalista atendem, em primeira ordem, à formação nacionalista de interesse das classes dirigentes. Como nos mostra Moraes (2005), a ideia nacional tem forte conotação cartográfica, e o Brasil, pela sua grandeza natural e espacial, tornou comum o processo de apreensão da exploração do “povo” para a construção do país. No que se refere ao projeto crítico para a literatura dita regionalista, essa exploração veio pela imagem e pela constituição identitária, no sentido ser forte agente na criação de tipos fixos e caricaturados.

A regionalização, que corresponde à segunda etapa do processo de construção nacional, aparece na *História* de Romero também pela organização e personificação de tipos para a literatura como os “sertanejos, matutos, tabaréus, caipiras, as moreninhas e mulatas”. Esses tipos são produto da invenção de determinadas regiões, ou seja, inventa-se a região e, conseqüentemente, o tipo para habitá-la. Romero apresenta todos os elementos teóricos (as crenças no meio, na raça e na cultura – no sentido etnográfico) para essa construção discursiva. Como vimos no segundo capítulo, no primeiro volume de sua *História*, Romero apresenta o meio como um dos fatores da literatura. As diversas páginas acerca das peculiaridades das regiões brasileiras trazem descrições que vão desde a fauna, a flora, o clima e até a economia. Além disso, há uma tentativa de divisão geográfica baseada no clima, “zona quente” e “região fresca”. Nessa divisão, Romero já falava sobre o norte do país como uma região seca, ou “o teatro das secas”; e sobre as terras altas, compreendendo a região de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, uma região mais fresca e menos desagradável. Romero considera o clima como elemento que vai incidir negativa ou positivamente sobre os indivíduos, assim, o norte terá uma imagem negativa, por ser mais quente; e ao sul será atribuída uma imagem positiva, por ser mais fresco. A reprodução desses espaços e tipos fixos pela literatura acaba por cimentar “laços entre os indivíduos tendo por referência os locais de origem ou de residência” (MORAES, 2005, p. 101). Esse processo cria falsas comunidades de interesses e veicula uma ilusão de identidade. Para Moraes (2005), essa mentalidade

corporativa de base regional acaba sendo bastante eficaz na política brasileira, na medida em que constrói identidades restritas e segregadas.

Além disso, essa dinâmica inclui o horizonte nacional, para as elites; e o local, regional, para as camadas populares (MORAES, 2005). Esse duplo direcionamento de horizonte acaba servindo de metáfora à própria categorização artificial da literatura: o universal retrata a burguesia e é considerada superior; o regional tem por matéria as camadas populares e ocupa o lugar subalterno na crítica literária. Esse direcionamento protagonizado por Romero/José Veríssimo e Alencar/Machado de Assis são também leituras estéreis. Vimos que Alencar retrata o urbano e Assis, por sua vez, enveredou-se por ambientações campestres.

No âmbito político, histórico e social, o discurso regionalista serve à exploração. Como exemplifica Moraes (2005), no processo “São Paulo explora o Nordeste” esquecemos que lugares não são pessoas e somente pessoas podem explorar lugares e pessoas. Implícita a esse processo, está a “estetização do atraso”, sobre a qual repousa a base do pensamento de Gilberto Freyre, que reverberou na crítica sobre a literatura chamada regionalista. Desde os ideais da História Natural, da qual bebeu Denis, a ideia de “quanto menor e atrasado, mais fácil de ser dominado” reaparece aí. A acentuação do atraso é proporcional à condição de dominação. Sabemos que a “estetização do atraso”, promovida por Freyre, é uma construção, assim como todos os discursos que motivaram as grandes navegações, colonização, nacionalismos.

Torna-se imprescindível ver/ler a literatura fora do mero enquadramento espacial, da paisagem. É preciso ver também as relações humanas reconstruídas nas narrativas, bem como os espaços (quando aparecem) como resultado da atribuição de sentido a partir das vivências e memórias. Tomar a representação do substrato material como mecanismo único de definição das narrativas escamoteia os fluxos de vida ali (re)construídas. O espaço ficcional é geografia imaginária e imaginada, tal como são imaginários e imaginados os demais âmbitos da experiência humana postos na literatura, a partir das experiências do escritor que muito vê e muito ouve⁴¹, em suas vivências, dores, prazeres. De outro modo, o incômodo rótulo do regionalismo continuará a embaçar as lentes dos leitores e a tornar secundário o caráter de arte próprio da literatura, escamoteando o manancial semântico dessas narrativas.

⁴¹ Ver Deleuze (1997).

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., Benjamin. *Tempos da literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1986.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.
- ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- AMADO, Jorge. *Povo e terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Histórias da meia noite*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- _____. *Instinto de nacionalidade* - Notícia da atual literatura brasileira. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf> Acesso em: 20/6/2018.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMPAGNE, Patrick. Os excluídos do interior. In: BOURDIEU, Pierre (Coord.). *A miséria do mundo*. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A sociologia no Brasil. In: *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 18, n. 1, 2006.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 14 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.
- CARVALHO, José Murilo de. “Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual”. In: *Dados, Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, vol. 40, n. 2, 1997, pp. 229-250.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 6 ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet. & C, Editores, 1937.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRO, Iná Elias de. *Geografia e Política: Território, escalas de ação e instituições*. 3ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. *O mito da necessidade: discurso e prática do regionalismo nordestino*. Rio de Janeiro: BERTRAND, 1992.

CLAVAL, Paul. A evolução recente da geografia cultural de língua francesa. In: *Geosul*, v.18, n.35, 2003.

COELHO, Maria Thereza Ávila Dantas; SANTIAGO, Rosilene Almeida. *A violência contra a mulher: antecedentes históricos*. Disponível em: <<https://revistas.unifacs.br/index.php/sepa/article/viewFile/313/261..>> Acesso em 25/7/2018.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. III. 2 ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.

DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Tradução, prefácio e notas de Guilhermino Cesar. Porto Alegre-RS: Lima, 1968.

FONTANA, Dino F. *Literatura Brasileira: síntese histórica*. 3 ed. São Paulo: Saraiva, 1972.

FRADE, Cásia. *Folclore/Cultura Popular: Aspectos de sua História*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_aspectos.pdf>. Acesso em 29/8/2018.

FRÉMONT, Armand. *A região, espaço vivido*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7 ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

GARCIA, Luiz Fernando. *O Idílio entre a tradição e a modernidade: uma releitura de Amar, verbo intransitivo, Mário de Andrade*. Tese de Doutorado. UNESP / Assis, 2018.

GARRET, Almeida. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: *Parnaso Lusitano*. Paris: J. P. Aillaud, 1826.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

_____. *Regional-global: dilemas da região e da regionalização na geografia contemporânea*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. 14 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e na colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

HROCH, Miroslav. Do movimento nacional à nação plenamente formada: o processo de construção nacional na Europa. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira*. O modernismo. Vol. VI. São Paulo: Cultrix, 1974.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *História da literatura brasileira*. Vol. II. Romantismo. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Ideologias geográficas: Espaço, Cultura e Política no Brasil*. 5 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do poço*. São Paulo: Ática, 1981.

PEDROSA, Célia. Nacionalismo Literário. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PEIXOTO, Afrânio. *Noções de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.

_____. *Sinhazinha*. 7 ed. São Paulo: Clube do livro, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PORDEUS, Ismael. “À Margem de Dona Guidinha do Poço”. In: *Revista da Academia Cearense de Letras*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, Ano LXV, n.30, 1961.

PORDEUS Jr., Ismael. Uma poética do sertão. In: *Revista de Ciências Sociais*. V. 30, n 1/2, 1999.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru - SP: Edusc, 1999.

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 53 ed. São Paulo: Siciliano, 1993.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 111 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

REZENDE, Maria Valéria. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira* (Vol. I). 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. *História da literatura brasileira* (Vol. II). 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. *História da literatura brasileira* (Vol. III). 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. *História da literatura brasileira* (Vol. IV). 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. *História da literatura brasileira* (Vol. V). 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. *Introdução á historia da litteratura brazileira*. Rio de Janeiro: Typographia nacional, 1882.

_____. “As zonas sociais e a situação do povo” (1906). In: *O Brasil social e outros estudos sociológicos*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. “Imagens do Brasil: Entre a natureza e a História” In JANCSÓ, István (Org.). *Brasil: Formação do Estado e da Nação*. São Paulo: HUCITEC; Ed. Unijuí; Fapesp, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

_____. “Introdução”. In: *História da literatura brasileira*. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: FTD, 2011.

TELES, Gilberto Mendonça. As duas estruturas da imagem literária. In: *Verbo de Minas: letras*. V. 6, N. 10, Juiz de Fora, 2006, p. 11-50.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987. 3 v.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 7 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire: histoire de la litterature brésilienne*. Berlin: Ascher, 1863.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007.