



Alcmeno Bastos

Claudia Campos Soares

José Américo Miranda

Marcos Rogério Cordeiro

Marcus Vinicius de Freitas

Maria Cecília Boechat

Roberto Acízelo de Souza

Sérgio Alves Peixoto

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA



Colaboram neste livro:

Alcmeno Bastos

Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Letras pela UFRJ e Pós-Doutoramento em Letras pela UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Claudia Campos Soares

Professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Literatura Brasileira pela USP – Universidade de São Paulo.

José Américo Miranda

Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Letras – Literatura Comparada, pela UFMG, com estudos de pós-doutorado pela UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Marcos Rogério Cordeiro

Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Letras, Literatura Brasileira, pela UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Marcus Vinicius de Freitas

Professor Adjunto de Teoria da Literatura na UFMG. Ph.D. em Estudos Portugueses e Brasileiros pela Brown University.

Maria Cecília Boechat

Professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Letras – Literatura Comparada, pela UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais.

Roberto Acizelo de Souza

Professor de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Letras, Teoria da Literatura, pela UFRJ, com estudos de pós-doutorado na USP – Universidade de São Paulo.

Sérgio Alves Peixoto

Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Letras – Literatura Brasileira, pela UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**ESTUDOS DE
LITERATURA BRASILEIRA**

Alcmeno Bastos, Claudia Campos Soares, José Américo Miranda,
Marcos Rogério Cordeiro, Marcus Vinicius de Freitas,
Maria Cecília Boechat, Roberto Acízelo de Souza,
Sérgio Alves Peixoto

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA

Faculdade de Letras da UFMG
Belo Horizonte
2008

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Diretor: Prof. Jacyntho José Lins Brandão
Vice-Diretor: Prof. Wander Emediato de Souza

Capa, Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica: Marco Antônio e Alda Durães

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

E82

Estudos de literatura brasileira / Alcmeno Bastos ... [et. al.]. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2008.
179 p.

Vários autores.

ISBN: 978-85-7758-054-5

1. Literatura brasileira – História e crítica. I. Bastos, Alcmeno.

CDD : B869.09

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte – MG
Tel: 3409-5101
<http://www.letas..ufmg.br>

S U M Á R I O

Silvana Pessoa de Oliveira	
Nota prévia	7
Roberto Acízelo de Souza	
O estudo do passado hoje na área de Literatura Brasileira	13
Maria Cecília Boechat	
Pela tradição interna do romance brasileiro	37
Marcus Vinicius de Freitas	
Araújo Porto-Alegre: a ciência e o favor na construção da ordem	53
José Américo Miranda	
O gerúndio e o lusco-fusco: som e sentido num poema de Carvalho Júnior	79
Marcos Rogério Cordeiro	
Desconstruindo o Pré-Modernismo: a construção do estilo híbrido na obra de Euclides da Cunha	93
Sérgio Alves Peixoto	
A presença de <i>Cobra Norato</i> na Literatura Brasileira	123
Claudia Campos Soares	
Tensões no corpo fechado do Mutum	133
Alcmeno Bastos	
O romance político brasileiro e os “anos de chumbo”	163

Nota prévia

Silvana Pessoa de Oliveira

UFMG

Nota prelo

Simone Bertoni, *Il libro*

di



Não é tarefa simples apresentar este livro de ensaios sobre Literatura Brasileira. A dificuldade se deve não apenas à abrangência do universo temático dos estudos que o compõem, mas sobretudo à riqueza, à amplitude e à diversidade das questões discutidas e problematizadas.

Concebidos para apresentação no I Encontro do Núcleo de Estudos de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFMG, realizado em outubro de 2007, estes textos são consequência de uma convivência acadêmica que vem produzindo bons frutos e indicam uma já consolidada convergência de interesses em torno de temas, assuntos e questões relacionados à Literatura Brasileira.

No âmbito universitário, a convivência costuma ser, muitas vezes, artificial, forçada, imposta pelas circunstâncias. Mas também – e esse é o caso – pode ser espontânea, produtiva, resultante do gosto comum pela reflexão acerca da Literatura.

Nesse sentido, o propósito de pensá-la nas suas conexões e articulações com épocas, situações e perspectivas diferentes, aliado à intenção de tornar possível o convívio de tempos, textos e sujeitos parece ter orientado a organização do livro.

Num subconjunto marcadamente teórico, podem-se ler os artigos de Roberto Acízelo de Souza, Maria Cecília Boechat e Marcos Rogério Cordeiro. No texto que abre o livro, “O estudo do passado hoje – na área de Literatura Brasileira”, de feição deliciosamente autobiográfica, surge o professor, o crítico literário e o estudioso da Literatura Brasileira às voltas com os dilemas críticos e metodológicos enfrentados, ao longo de décadas, por aqueles que buscam matizar certas posições radicais concernentes à discussão acerca da natureza da História e da Literatura postas em circulação por setores da crítica literária e da historiografia ditas “pós-modernas”. Como fecho de sua argumen-tação Roberto Acízelo admite que:

(...) a dedicação a questões históricas me fez consolidar plenamente a percepção de que a literatura, como objeto de conhecimento, é acessível por duas vias: a da teoria, que implica capacidade de cálculo e de raciocínio abstrato, e a história, que é concretizante e

de índole narrativa. Isso me parece importante na minha atividade como professor de letras: venho tentando proporcionar aos meus alunos meios para que, em sua formação, se sirvam de ambas as entradas, na ordem e no ritmo de alternância que cada um julgue mais apropriado para si. Não participo, por conseguinte, da tendência acadêmica das últimas décadas, que, na nossa área, exalta a teoria da literatura e deprecia a história literária, por seu suposto conteudismo, factualismo, nacionalismo e outros ismos tidos por ultrapassados, e por isso funestos para concepções que se pretendem corretas e atualizadas.

“Pela tradição interna do romance brasileiro” é o estudo de Maria Cecília Boechat. Nele, advoga-se a necessidade fundamental e precípua de se proceder a uma espécie de “reconstituição de uma tradição interna” da Literatura Brasileira, a fim de que se possa estabelecer, nela, uma linha de continuidade que possibilite traçar uma “genealogia do romance moderno brasileiro”. Sob essa ótica, a pouca conhecida *Statim e Zoroastes* (1826), “novela” de Lucas José Alvarenga, mineiro de Sabará, é vista como peça fundamental para o estabelecimento de uma nova história da prosa no Brasil.

Por seu turno, o artigo de Marcos Rogério Cordeiro, intitulado “Desconstruindo o pré-modernismo: a construção do estilo híbrido na obra de Euclides da Cunha”, discute, fundamentado em uma visão dialética da História, as diversas fontes, sejam históricas, sejam literárias, das quais Euclides da Cunha se apropriou para a composição de *Os Sertões*. Tal apropriação, feita de maneira “desigual, mas combinada”, gerou o que o ensaísta denomina “estilo híbrido, mesclado, particular” no interior de uma “tessitura mesclada, heteromórfica”, concebida sob “forma única e inteiramente nova”.

Outro subconjunto, dedicado ao estudo de obras literárias, abre-se com a análise de “Lusco-Fusco”, soneto de Francisco Antônio de Carvalho Júnior, carioca morto aos 24 anos de idade, em 1879. O estudo de José Américo Miranda põe ênfase nos recursos estilísticos dos quais o poeta lança mão. Trata-se, com efeito, da realização de uma análise estética da linguagem, como se pode ver nos comentários acerca da expressão que dá título ao poema.

Privilegiando a perspectiva mítico-simbólica, o estudo de Claudia Campos Soares analisa os conflitos domésticos presentes em “Campo Geral”, narrativa que integra *Corpo de baile*, cuja primeira edição é de 1956.

Tendo por objetivo refletir sobre as fontes eruditas utilizadas pelo escritor para compor suas histórias, o artigo busca avaliar em que medida Guimarães Rosa se apropria das concepções míticas em geral e das fontes gregas, em particular. Esse uso da matéria mítica faculta a construção de um sertão simbólico, universal e, ao mesmo tempo, histórico e particular, regionalizado. Tal tensão entre mito e História, pode-se dizer, constitui o principal eixo argumentativo do texto.

O artigo “Araújo Porto-Alegre: a ciência e o favor na construção da ordem”, de autoria de Marcus Vinícius de Freitas, investiga o processo e as práticas de construção da imagem da ordem durante o II Reinado, com ênfase no período denominado “Conciliação” (1850-1864). Para tanto, atribui-se destaque especial aos dados biográficos do pintor, poeta, dramaturgo, arquiteto e diplomata Manuel de Araújo Porto-Alegre. Comentam-se, ainda, algumas contribuições suas para a revista *Guanabara* (1849-1855), da qual foi um dos fundadores e assíduo colaborador. Procedem-se, também, a breve análise de sua correspondência com o mordomo da Casa Imperial, Paulo Barbosa da Silva. Trata-se de expor a forma como à época a literatura “cumpram o papel exemplar de ser a construtora da imagem da ordem”, seja da Nação, seja do cotidiano.

O texto “A presença de *Cobra Norato* na Literatura Brasileira”, de Sérgio Alves Peixoto, ressalta a importância do livro de Raul Bopp para o nosso Modernismo, na medida em que o mundo mágico e primitivo nele representado através dos mitos e lendas amazônicas assume forte filiação ao ideário antropofágico de Oswald de Andrade. Por outro lado, *Cobra Norato* distancia-se da Antropofagia por se recusar a encampar a discussão ideológica que não raras vezes a sustentou.

Por fim, à guisa de fechamento, Alcmeno Bastos traça um perfil panorâmico da ficção brasileira nas três últimas décadas do século XX, com destaque para o denominado “romance político brasileiro”. O ensaio analisa as diferentes faces desta ficção nos anos compreendidos pelas décadas de 70, 80 e 90, em notório esforço de sistematização de seus principais marcos, obsessões temáticas e traços recorrentes.

O gosto pelo estudo da Literatura Brasileira e o rigor reflexivo com que tais estudos são feitos fazem deste livro uma promessa, um acontecimento pleno de interesse e uma notável contribuição para a expansão e o alargamento das discussões sobre questões e problemas desta área do conhecimento.

O estudo do passado hoje
na área de Literatura Brasileira

Roberto Acízelo de Souza

UERJ



Estudo do passado por
meio da Literatura Brasileira

Aluna: Ana Carolina

11

Texto apresentado durante a VII Semana de Eventos da Faculdade de Letras da UFMG, no dia 02/10/2007.

Começo referindo um episódio que não faz muito tempo me foi recordado por uma amiga de faculdade,¹ do qual tinha me esquecido completamente, não obstante ter sido um dos seus personagens. Ocorreu no ano remoto de 1968, quando eu começava a graduação em letras na então Universidade do Estado da Guanabara, hoje Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Um professor² pediu que cada aluno escolhesse um poeta brasileiro para escrever uma monografia a seu respeito. As preferências logo se manifestaram, surgindo os nomes de Drummond, Cabral, Bandeira, Mário, Oswald, Murilo Mendes... Quando chegou a minha vez, me saí com Fagundes Varela, o que foi recebido como indício de gosto um tanto deslocado. Afinal, a opção generalizada tinha sido por autores na época considerados mais ou menos atuais, ao passo que eu estranhamente elegia um do passado.

Pois bem: prossegui meu curso, entrei na profissão, passou um tempo razoável. Recentemente, lendo um parecer relativo a projeto que encaminhara pleiteando bolsas de iniciação científica, me vi qualificado no texto como “historiador da literatura”. Me surpreendi um pouco, porque a representação que faço de mim mesmo como estudioso absolutamente não é essa, à medida que sempre procurei concentrar meus esforços em questões de ordem conceitual e teórica.

Agora, considerando que, neste mesmo encontro acadêmico, um outro colega se ocupará com a contemporaneidade, o honroso convite que me trouxe hoje à Universidade Federal de Minas Gerais por sua vez reitera

¹ Célia Pedrosa, hoje professora da Universidade Federal Fluminense.

² Orlando Pires, professor da disciplina então chamada, na nossa Universidade, teoria e técnica literária.

essa percepção de afinidades minhas com temas vinculados ao passado, ou, para falar em termos disciplinares, situados no campo da história.

Reconhecendo a vinculação, vou me servir da oportunidade para desenvolver uma reflexão acerca do sentido da minha própria prática de pesquisador e professor, na certeza de que o exercício reforçará a autoconsciência em que tanto me empenho, bem como na expectativa de que o percurso possa apresentar algum interesse para os especialistas da área.

2

Como observação inicial, devo dizer que integro uma geração que foi pouco estimulada a empreender estudos acerca do passado, se não fortemente dissuadida de fazê-lo. É que, quando cursei a graduação, a perspectiva histórica para a investigação dos nossos objetos andava francamente em baixa, pelo menos nas universidades situadas na região do Grande Rio. Nos estudos de língua, a lingüística estrutural, com sua profissão de fé na sincronia, havia reduzido a quase nada o papel da filologia. Nas pesquisas literárias, por seu turno, a situação era análoga: a história da literatura se retraía em função da teoria da literatura, firmando-se o princípio de que só interessava o texto na sua imanência, assim concebido como artefato de linguagem encerrado na sua própria coerência interna. Vivia-se enfim, naquela virada da década de 1960, o auge da reação anti-historicista representada pelo estruturalismo, que, com ânimo de revanche, dava margem a proclamações como a seguinte: “[...] a história, em lugar de ser uma abertura, como não se cansou de repetir, é, ao contrário, um fechamento; ela fecha a porta a novas significações contidas, como virtualidades, na estrutura de que ela emerge: longe de ser um motor, ela seria antes um freio”.³ Em outros termos, a estrutura era tudo, e a história, quase nada, se não uma espécie de entulho a inibir a emergência das “novas significações”.

No campo específico da literatura ainda havia um fator que reforçava essa espécie de fobia pela história e, por conseguinte, pelo passado. Refiro-me à adesão ao ideário estético do modernismo – talvez nem sempre muito consciente – por parte dos professores e dos estudiosos, com tudo o que a atitude de vanguarda, tipificada principalmente no seu componente

³ GREIMAS, 1968 [1966], p. 61.

futurista,⁴ representava de veto a qualquer aproximação com o passado, prontamente interpretada como criticável concessão ao tradicionalismo.⁵ Comprova esse fato o pouco espaço concedido a épocas literárias anteriores ao século XX no programa de Literatura Brasileira oferecido por nossa universidade no período em que fiz o curso, de 1968 a 1971. No primeiro ano, estudamos poesia, percorrendo autores dos séculos XVII, XVIII, XIX e início do XX. No segundo, ficção, lendo obras da segunda metade do século XIX e sobretudo do século XX. No terceiro, dedicamo-nos a Machado – valorizado principalmente por sua “modernidade” –, bem como a poetas e prosadores modernistas e a outros escritores atuais naquele momento. No quarto ano, fechando o ciclo, concentramo-nos inteiramente na produção literária então em processo, bem como na do movimento de 1922 e suas derivações. Configurava-se assim, em suma, o que se pode chamar uma formação modernista, cuja consequência, no plano das opções de pesquisa, era um programático apego ao contemporâneo, correlativo de um grande desinteresse por autores e questões identificados como “tradicionais”.⁶

Tão forte, aliás, tornou-se esse fervor modernista que uma reforma curricular levada a efeito em fins da década de 1970 ou início da de 1980 – a precariedade dos nossos arquivos institucionais não nos permite datação

⁴ Cf. o manifesto “Futurismo”, assinado por Marinetti e publicado em 1909: “Para os moribundos, para os inválidos e para os prisioneiros ainda vai. É talvez um bálsamo para as suas feridas o admirável passado, desde que o seu futuro é interditado...” (In: TELES, 1997, p. 93).

⁵ Recusa categórica e programática de qualquer vínculo com o passado e correlativa celebração modernista da atualidade encontramos, por exemplo, em Carlos Drummond de Andrade, nos versos que fecham o poema “Mãos dadas”, do livro *Sentimento do mundo*, de 1940: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente” (ANDRADE, 1973, p. 55).

⁶ Não deixa de ser irônico que os próprios modernistas, não obstante seu culto do “novo”, souberam valorizar a tradição. Basta lembrar, entre muitas outras evidências, a famosa viagem feita em 1924 a Minas Gerais por Mário e Oswald de Andrade, além de outros integrantes do movimento modernista, em busca dos vestígios do Brasil colonial preservados nas cidades históricas do estado.

mais precisa – reduziria ainda mais o espaço do passado no programa, que adotou a seguinte disposição, eliminando-se completamente o período colonial e justificando-se a presença do século XIX basicamente por sua hipotética relação com o XX: no primeiro e segundo anos, séculos XIX e XX; no terceiro, século XX.⁷ Enfim, da força desse gosto modernista ainda é sintoma o ementário ora em vigor, instituído a partir de 1995, ou seja, num momento em que o anti-historicismo dos anos de 1960 e 1970 há muito já havia cedido vez a relativa ressurreição do interesse pela perspectiva histórica na área dos estudos literários. Suspensas então as reservas epistemológicas contra o acolhimento do passado como objeto de pesquisas, consumou-se um tímido retorno dos séculos XVII e XVIII, que, contudo, somados ao século XIX, passam a constituir um sitiozinho miúdo meio à margem de um latifúndio novecentista: no primeiro ano, os séculos XVII e XVIII ocupam pequena fração do espaço, cuja maior parte é reservada ao século XIX, mas ainda assim o XX não deixa de aparecer, embora de modo subsidiário; no segundo ano, poucas concessões ao XIX e concentração no XX; no terceiro, século XX, exclusivamente.

3

No entanto, apesar do pouco estímulo, o fato é que cedo concluí que precisava levar em conta a dimensão histórica dos temas por que me interessava. A própria dedicação prioritária à teoria, em detrimento da literatura nacional, marca da minha “criação” acadêmica, eu procurava conduzir numa chave historiográfica. Isso significava concretamente o seguinte: compreender a orientação teórica então hegemônica e atual, o estruturalismo, pressupunha conhecer suas adversárias, isto é, as correntes tidas por “superadas”, em outros termos, aquelas cujos momentos de hegemonia já tinham passado, e que se constituíam pois como objetos propriamente

⁷ Nessa época, a universidade já havia adotado o sistema de períodos letivos semestrais; conservamos, porém, a unidade “ano” para descrever a distribuição dos conteúdos programáticos, a fim de facilitar o confronto com a solução anterior. Por outro lado, literatura brasileira, antes ensinada do primeiro ao quarto ano, passa então a ser oferecida do terceiro ao oitavo semestre, perfazendo pois três anos de presença no currículo.

históricos. Com isso, passei a conceber a investigação da literatura como um campo não só de controvérsias, mas de controvérsias essencialmente diacrônicas, o que me permitiu relativizar bastante a atenção concedida ao imediatamente contemporâneo. Assim, retrocedendo à estilística e ao *new criticism* para construir o meu entendimento do estruturalismo, acabei percebendo que a própria teoria da literatura não passava de um aspecto datado dos estudos literários, ou uma de suas “realizações históricas”, segundo a expressão que mais tarde adotaria. Fui desse modo conduzido a certa compreensão de tais estudos como uma entidade inseparável de sua própria história, mais ou menos intuindo o que posteriormente teria oportunidade de ver cristalizado em conceito, nas minhas leituras de Hegel, que vislumbrou relação análoga entre a filosofia e sua história: “[...] pelo estudo da história desta ciência [a filosofia] somos iniciados no conhecimento da própria ciência”.⁸ Sistematizei o produto de tais esforços num livro publicado em 1987, derivado de minha tese de doutorado, cujo título – *Formação da teoria da literatura*⁹ – pretendia assinalar a concepção da disciplina como um saber que se consubstanciava no seu próprio processo histórico de constituição.

Mas, não obstante lidar com a teoria da literatura nessa chave sensível à dimensão histórica, permanecia interessado tão-somente nos puros conceitos, isto é, em generalidades e abstrações, alheio, por conseguinte, a fatos concretos particulares. No fundo, porém, mesmo não me desagradando a reflexão abstratizante, sentia necessidade de solos mais firmes para pisar, ou como ocasião de respirar ares menos rarefeitos, ou como meio de prevenir especulações descontroladas e não mais que imaginosas, risco freqüente na nossa área e nas humanidades em geral.

4

Por acasos da profissão, sobreveio o momento apropriado para mudar a ênfase dos meus esforços. Isso se deu em 1994, quando, por circunstâncias da carreira, foi preciso que me concentrasse num problema específico da Literatura Brasileira. Escolhi uma questão pouco contemplada

⁸ HEGEL, 1980 [1816-1830], p. 322-323.

⁹ *Formação da teoria da literatura*; inventário de pendências e protocolo de intenções. Niterói (RJ): Eduff; Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1987.

na bibliografia da área: a persistência, no nosso século XIX, de certa concepção e prática das artes verbais fundamentada em tradições clássicas consolidadas nos compêndios de retórica e poética. Tratava-se pois de uma eleição do passado como objeto, aliás, pensando bem, de um passado como que duplo, pois na atualidade romântica oitocentista as obras que me propunha analisar constituíam já então presenças mais ou menos antiquadas.

Esse olhar para o século XIX, cujos resultados mais imediatos me pareceram satisfatórios,¹⁰ acabou se prolongando numa extensão que eu não poderia prever, pois, em boa medida, mais de 12 anos depois, aquele período continua sendo alvo de meus interesses de pesquisa. Posso resumir rapidamente como isso se deu.

A investigação do pensamento retórico-poético tardio, clássico e universalista, me permitiu caracterizá-lo por contraste com o historicismo emergente, romântico e nacionalista. Prestando assim mais atenção na vertente historicista, me dei conta de que a conhecia muito pela rama, limitado aos poucos autores cujas obras tiveram reedições na nossa época, isto é, Romero, Veríssimo, Araripe. Passo seguinte bastante natural foi um mapeamento mais circunstanciado das origens da nossa historiografia literária, cujos textos fundadores, conforme foi fácil constatar, permaneciam esquecidos e praticamente inacessíveis inclusive a especialistas.

Visto isso, inaugurei um ciclo novo nos meus empreendimentos de pesquisa. Dediquei um longo tempo à preparação de edições dos textos fundadores da historiografia da Literatura Brasileira, trabalho a que me afeiçoei, por representar, conforme já referi, um contrapeso à propensão para pesquisas sobre questões teóricas e conceituais.¹¹ Preparando as edições,

¹⁰ Acham-se sistematizados no livro *O império da eloquência* (Rio de Janeiro: Eduerj; Niterói [RJ], Eduff, 1999).

¹¹ Refiro-me aos volumes que reúnem a produção de Joaquim Norberto (*História da literatura brasileira*; e outros ensaios. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed. / Fundação Biblioteca Nacional, 2002; *Crítica reunida*; 1850-1892. Porto Alegre: Nova Prova, 2005; em colaboração com José Américo Miranda e Maria Eunice Moreira) e aos dedicados respectivamente a Sotero dos Reis e Fernandes Pinheiro (inédito o primeiro e em vias de publicação o segundo), bem como aos dois volumes da antologia inédita *Uma literatura original nos trópicos*, que contém um vasto elenco de textos inaugurais da nossa historiografia literária.

me sentia comprometido com o concreto, em pleno exercício de uma prática, redigindo notas, reconstituindo textos, cautelosamente me aventurando a comentar miudezas de linguagem, tentando me valer da precária formação filológica que obtivera na faculdade, quando procurei aproveitar tanto quanto possível as aulas de latim e de história da língua portuguesa. Essa experiência com as fontes fundadoras da nossa historiografia literária, por seu turno, suscitou a produção de alguns ensaios sobre circunstâncias pontuais do processo da Literatura Brasileira,¹² me permitindo reconstituir certas faces suas cujos traços se apagaram com o tempo, como, por exemplo, sua transformação em disciplina escolar autônoma e sistemática e sua separação da literatura portuguesa.

5

Enfim, como tentei resumir, a atenção ao século XIX acrescentava, às questões de certo modo trans-históricas com que lidava no campo da teoria, objetos do passado, o que me fez ter a sensação de estar atuando *praticamente* como historiador. Digo “praticamente” não só na acepção de “quase”, mas também no sentido de distanciado e ignorante da teoria. Teoria não da literatura, bem entendido, mas da história, em que não tinha formação alguma. Pois o que sabia eu de história? Tão-somente o que diz respeito à área de letras, isto é, história da língua e da literatura.

Me veio pois a necessidade de reduzir a ignorância no assunto, de modo a refletir um pouco sobre a natureza da minha ocupação com o passado da literatura, que começava a considerar como não propriamente circunscrita ao âmbito que me era familiar, o da história literária convencional, isto é, concebida como grande narrativa panorâmica da realização do nacional *sub specie litterarum*. Achei então imprescindível me instruir minimamente em teoria da história, me afastando assim por algum tempo dos estudos literários. Fiz desse modo um movimento semelhante ao que fizera muitos anos antes, quando concluí que precisava estudar lingüística e filosofia, se quisesse entender as várias orientações estruturalistas em ascensão

¹² Recentemente reunidos no volume *Introdução à historiografia da literatura brasileira* (Rio de Janeiro: Eduerj, 2007).

na teoria da literatura. É que só assim me parece consistente a atitude hoje tão exaltada sob as vistosas designações mais ou menos equivalentes de inter-, pluri-, multi- ou transdisciplinaridade: não o simples emprego ligeiro de noções de outro campo hauridas de segunda mão, mas estudo direto dos fundamentos da disciplina escolhida, para posterior verificação da viabilidade de seu deslocamento para o ambiente conceitual da nossa especialidade, ou então, menos do que isso, para verificação de possibilidades de problematização alternativa de temas já explorados com os instrumentos teórico-metodológicos da nossa área.

Naturalmente, esse trânsito para outra circunscrição disciplinar não pode prolongar-se tanto, por razões óbvias, sob pena de nos descuidarmos da nossa própria. Advertido para isso, selecionei um pequeno conjunto de referências que me pareceram estratégicas e fundamentais e me concentrei nas leituras e reflexões.

Ao retornar da minha estação no mandiococal da teoria da história, trouxe os frutos de uma colheita restrita, limitada pelos critérios de cautela, seletividade e rigor antes enunciados. Constavam assim do meu cesto, além do sistema de argumentos relativo à legitimação do próprio trabalho do historiador, as noções de narratividade, valor e fato. Descrevo a seguir o modo como procurei explorar esses elementos em função de uma compreensão melhor da minha própria prática profissional.

6

Contrariando Aristóteles, que na abertura da *Poética* declara que vai naturalmente começar pelas coisas primeiras, início pelo fim da série de núcleos conceituais referidos. Venhamos então ao *fato*.

O conceito, antes de ser específico da teoria da história, integra o corpo de questões da alçada da epistemologia. Sendo assim tão genérico, não é de estranhar que eu já o conhecesse mediante suas investidas nos campos da filologia e da história literária. No setor da história, no estado em que se encontra hoje a teoria, *fato histórico* é uma noção problemática e um tanto desmoralizada. Decaiu da condição de base da concepção positivista de história para a de indutora de um entendimento da disciplina em nível de senso comum. Ora, não é diferente o seu *status* na nossa área. Concluí, contudo, que os historiadores – salvo aqueles mais identificados com a

chamada “virada lingüística”¹³ e, pois, com o ceticismo pós-moderno –, diferentemente de nós, teóricos da literatura, ao fim e ao cabo ainda concedem alguma importância aos fatos. Admitem que tudo é construção, interpretação, etc., etc., mais ou menos como nós, mas em última instância concedem que suas hipóteses devem de algum modo conformar-se aos fatos. Confesso que fiquei feliz ao constatar isso, e daí retirei elementos para sustentar a idéia de que a investigação da literatura, sem renunciar a uma dimensão abstratizante e especulativa, não pode prescindir de contato com coisas concretas (por exemplo, uma data, uma instituição, um processo técnico de composição, etc.). Acredito, por conseguinte, que é razoável concebê-la como um campo acessível por dois caminhos distintos e até um tanto antagônicos, porém passíveis de relativa convergência. Se os historiadores não se ofenderem, por referenciá-los a uma noção estigmatizada como positivista, à primeira, a da especulação abstratizante, chamarei via teórica; à segunda, a dos fatos, via histórica.

Do fato vamos ao *valor*. Eis aí outra noção que frequenta o vocabulário de várias disciplinas (ética, lingüística, matemática e economia, por exemplo), e que naturalmente não nos é estranha, sendo ao contrário crucial para a nossa, especialmente quando a concebemos sob o aspecto de “crítica literária”. Na teoria da história, valor tem a ver com interpretação dos fatos, retirando seus fundamentos de critérios sobretudo políticos e éticos; nos estudos literários, igualmente se relaciona com interpretação, com a diferença de basear-se em princípios estéticos. Em ambas as áreas, porém, pode-se partir para um enfrentamento direto da questão do valor: então o crítico emite juízos sobre a qualidade das composições literárias, enquanto o historiador se pronuncia, por exemplo, sobre os méritos de uma revolução. Tanto um quanto o outro correm o risco de julgar segundo suas preferências pessoais ou a partir de bases arbitrárias, razão por que seria preferível um modo alternativo de lidar com o problema do valor. Nisso acredito que a história tem saídas melhores do que aquelas usuais na área de literatura. É que os historiadores, talvez por serem mais respeitosos do que nós em relação

¹³ A expressão traduz o inglês *linguistic turn*, podendo assim definir-se: “[...] reviravolta no estudo das humanidades, que deixaram de ter como guia a referência na realidade para privilegiar a maneira como ela é verbalmente trabalhada” (LIMA, 2006, p. 27).

aos fatos (se é que procede a observação que fiz acima), conseguem com mais competência esquivar-se da compulsão de julgar, adotando procedimentos descritivos mais do que avaliativos na apresentação dos seus objetos. Ou então, enfrentam o problema do valor por meios indiretos: em vez de proferirem juízos frontais sobre os processos que investigam, expõem os julgamentos já emitidos acerca dos processos. De minha parte, tentei aprender com isso: como não me parece coisa de interesse simplesmente declarar o que acho sobre determinada obra literária, prefiro analisar os múltiplos e com freqüência desencontrados juízos construídos a seu respeito, na medida do possível formulando hipóteses sobre seus fundamentos e motivações.

Quanto à *narratividade*, trata-se, como é óbvio, de conceito elaborado originariamente no campo das letras, mais precisamente, no âmbito da classificação retórica dos gêneros do discurso escrito, responsável pela distinção entre os modos narrativo, descritivo e dissertativo. Deslocada para a teoria da história, a idéia de narratividade vem sendo utilizada para caracterizar o *status* epistemológico dos relatos historiográficos, enquanto distinto da condição própria às explanações teóricas, de cunho dissertativo e assinaladas pelo emprego de procedimentos lógico-dedutivos. De tornaviagem para a nossa área, creio que, se descartarmos a posição extrema de que não há fatos mas só narrativas, podemos retomar e matizar a concepção que já formulamos, sobre a duplicidade de acesso ao campo dos estudos literários: o caminho da teoria – lógico-dedutivo, abstratizante e dissertativo – e a via da história – cronológico-factual, concretizante e narrativa.

7

Chego por fim ao que julgo tratar-se do ponto principal da nossa questão, a que já me referi um pouco acima e ora repito nos termos em que o formulei: o sistema de argumentos relativo à legitimação do próprio trabalho do historiador, que fui buscar no terreno da teoria da história na expectativa de que possa ajudar a compreender o nosso trabalho. Em outros termos, e retomando o mote que me foi proposto, vamos agora considerar diretamente os sentidos de que pode revestir-se *o estudo do passado hoje*.

Em primeiro lugar, assinale-se que, como estudiosos da literatura, todos temos experiência nisso de dar satisfações sobre a natureza e os fins de nossas atividades, pois o objeto que nos ocupa está longe de ser daqueles cuja razão de ser – e mais a razão de ser estudado – se impõe como evidente.

Dito isso, comecemos.

Acho que há um pressuposto, que já antecipei, na própria formulação do tema: estudar o passado é um empreendimento em princípio supérfluo, se não impertinente, e que, como tal, precisa ser previamente justificado para legitimar-se. Pois acredito que ninguém esperaria, nem mesmo nós profissionais da área – num certo sentido, muito menos nós –, que o responsável pelo desenvolvimento do assunto em pauta se limitasse a fazer uma espécie de descrição pura e simples do estado da arte em que se encontram os estudos históricos sobre Literatura Brasileira no momento, demonstrando assim uma boa consciência e tranqüilidade de quem não deve explicações. Mal posso imaginar que essa possibilidade alternativa de desincumbir-se da tarefa viesse a ocorrer a alguém. Assim sendo, tentemos refletir sobre as justificativas que um historiador pode dar para seu trabalho.

Com vistas a corresponder ao pressuposto que apontei, de ordem manifestamente pragmática, é possível aceitar a regra do jogo e procurar indicar motivações práticas para o esforço de estudar o passado. De muitos matizes pode revestir-se essa concepção. A mais tradicional, formulada na Antigüidade e prestigiosa pelo menos até o século XIX, estipula que a história é um repertório de exemplos, a “mestra da vida”, segundo a famosa formulação de Cícero.¹⁴ Serve assim para orientar as ações, para prevenir erros, sendo pois útil conhecê-la. Essa concepção implica culto ao passado, à medida que nele estariam os modelos que devem ser imitados. Pertencendo à época clássica, foi rejeitada pela modernidade, cujo apreço pelo presente e orientação para o futuro conduziu a uma idéia de história não como transporte para tempos idos, mas como compromisso com a atualidade e projeção do porvir. De qualquer modo, essa inversão simétrica, que faz da prática do historiador não um empenho de recuperar e preservar as épocas pretéritas, mas uma espécie de constante atualização do passado segundo as prioridades do presente – e de um presente como que sobredeterminado por tropismo para o futuro –, continua a mover-se conforme critérios pragmáticos ou utilitários, o que aliás foi explicitamente reconhecido por Croce, em passagem bem conhecida: “As exigências práticas que pulsam sob cada juízo histórico

¹⁴ “A história é testemunha legítima dos tempos, luz da verdade, vida da memória, mestra da vida, mensageira do passado [...]” (CÍCERO, 1966, p. 21).

dão a toda a história caráter de ‘história contemporânea’, por mais remotos no tempo que possam parecer os fatos por ela referidos; a história, na verdade, está em relação com as necessidades atuais e as situações presentes em que vibram aqueles fatos”.¹⁵

Mas a insatisfação com as respostas pragmáticas, ou a reação ressentida dos historiadores contra a rejeição de suas justificativas por assim dizer mais elevadas, podem conduzir a uma atitude de celebração da *historia gratia historiae*, que desse modo se resguardaria de qualquer uso instrumental. Também de muitos matizes pode revestir-se essa concepção. Um deles se manifesta no preceito de que o historiador “deve amar o passado”,¹⁶ que oferece uma resposta sentimental ao problema. Outro leva a questão no bom humor, dissolvendo em ironia sua gravidade, ao afirmar que se estuda o passado porque é divertido, conforme li certa vez em entrevista de um famoso e importante professor de história que infelizmente não posso mais identificar, por não ter guardado o jornal que publicou a matéria.¹⁷

8

De minha parte, sem querer sair de fininho pela porta lateral do ecletismo, admito que todas essas soluções são relativamente corretas, se não por altas razões teóricas, pelo menos por certos motivos aceitáveis pelo senso comum. Vejamos:

Mesmo a vetusta canonização da história como mestra da vida não deixa de encerrar uma parcela de verdade. Pois não é razoável, por exemplo, invocar o suicídio de Getúlio para criticar cruzadas moralistas em política? Ou recordar a tolerância de Juscelino, quando se trata de exorcizar as tentações do autoritarismo?

Quanto ao ofício do historiador como compromisso com o presente, eis um princípio que hoje ninguém discutirá, apesar de sua expressão mediante fórmulas bem genéricas, se não por causa disso. Quem não aceitará,

¹⁵ CROCE, 1942 [1938], p. 16.

¹⁶ TREVOR-ROPER, apud CARR, 1982, p. 61

¹⁷ Deve ter sido um *scholar* norte-americano, pois o povo dos Estados Unidos serve-se com extraordinária freqüência do verbo *to amuse* e seus derivados; se isso não for verdade, é pelo menos divertido supor que seja.

por exemplo, a posição de Collingwood, segundo o qual a história serve para o autoconhecimento da humanidade?¹⁸ Ou a explicação de E. H. Carr, que afirma ser função do historiador “domina[r] e entende[r] [o passado] como chave para a compreensão do presente”?¹⁹

No que concerne às rejeições de todos os fins objetivos em nome de autocontentamentos subjetivos, é claro que nos incomoda o que existe de frívolo e irresponsável nessas atitudes. Seja lá como for, parece inegável que o historiador ama o passado, o que é apenas um caso particular de identificação afetiva do sujeito com o seu objeto de pesquisa (biólogos devem amar suas cobaias, creio eu, do mesmo modo que estudiosos de literatura costumam apaixonar-se pelos autores ou pelas épocas que mais estudam). Se houver quem duvide, faça-se o teste: quem de nós nunca sentiu uma comoção da alma ao folhear numa biblioteca um velho livro, ou ao contemplar a fachada de um edifício cuja história se conheça? (Eu teria uns casos pessoais para contar a respeito, e só não o faço porque temos mais o que fazer.) E será possível dizer que o trabalho do historiador, sendo sério e comprometido, nada tem a ver com diversão? Sejam francos: o que se faz, por exemplo, nos congressos que freqüentamos, depois da americanização da vida acadêmica,²⁰ que tanto os multiplicou, senão, pelo menos em boa parte, nos divertirmos? E nos lançamentos de livros: algo que não seja diversão?

Convenhamos então que o estudo do passado serve para guiar a vida presente, aumentar o autoconhecimento da humanidade, tornar compreensível a atualidade, alimentar e ao mesmo tempo aplacar a nostalgia, divertir. Tudo isso está relativamente certo, como afirmamos antes, e por isso cada um desses objetivos, bem como o seu conjunto, à medida que relativamente certos, estão também relativamente errados. Nessa oscilação entre a certeza e o erro, encontro espaço para propor a minha própria visão do problema, o que também me oferece ocasião para não cair na solução cômoda do ecletismo, que de passagem já rejeitei.

¹⁸ Cf. COLLINGWOOD, 1972 [1946], p. 17.

¹⁹ CARR, 1982 [1961], p. 61.

²⁰ Ver a nota anterior, em que se levanta a hipótese de ser a “diversão” uma invenção norte-americana.

9

Não tenho aspiração de originalidade ou de profundidade no que vou sugerir como conclusão. Pretendo tão-somente projetar a experiência do meu próprio trabalho num quadro conceitual que a esclareça e lhe confira consistência. Não se trata pois de filosofar no vazio sobre o que significa genericamente consagrar esforços à perquirição das coisas idas.

Em primeiro lugar, retomo o que já afirmei: para mim, a dedicação a questões históricas me fez consolidar plenamente a percepção de que a literatura, como objeto de conhecimento, é acessível por duas vias: a da teoria, que implica capacidade de cálculo e de raciocínio abstrato, e a da história, que é concretizante e de índole narrativa. Isso me parece importante na minha atividade como professor de letras: venho tentando proporcionar aos meus alunos meios para que, em sua formação, se sirvam de ambas as entradas, na ordem e no ritmo de alternância que cada um julgue mais apropriado para si. Não participo, por conseguinte, da tendência acadêmica das últimas décadas, que, na nossa área, exalta a teoria da literatura e deprecia a história literária, por seu suposto conteudismo, factualismo, nacionalismo e outros ismos tidos por ultrapassados, e por isso funestos para concepções que se pretendem corretas e atualizadas.

Em segundo lugar, diria que a investigação do passado me conduziu a superar certa concepção trans-histórica de literatura, tributo que por algum tempo paguei pela minha formação, propensa a absolutizar a teoria, como já expliquei. Desse modo, assim como se aplica plenamente também às relações entre os estudos literários e sua história a idéia hegeliana de que a história da filosofia não é uma cadeia de eventos externa à filosofia, antes confundindo-se com a própria filosofia, conforme anteriormente afirmei, não tenho dúvidas de que o mesmo princípio vale para os vínculos entre a literatura e sua história. Não levar isso em conta resulta em conseqüência inevitável: fazer de certo conceito datado de literatura a medida absoluta do literário. Em geral, esse conceito datado costuma ser o do nosso próprio tempo, o que acaba implicando uma atitude em que se combinam ignorância, estreiteza do campo de visão e preconceito evolucionista. Em contrapartida, considerar o princípio referido ensina a não reduzir o presente a passageiras hegemonias da atualidade, o que vale tanto para as correntes estéticas quanto para as orientações no quadro das nossas disciplinas.

Finalmente, arriscaria uma última sugestão. Croce propôs uma aproximação entre a história e a arte, argumentando que ambas essas atividades distinguiam-se da ciência, à medida que, enquanto esta é conhecimento do geral, aquelas constituiriam intuição e representação do individual.²¹ Creio que também por outro caminho podemos vislumbrar certa afinidade entre a história e a arte. Se rejeitamos, por verdades apenas relativas, as concepções utilitaristas e hedonistas de história, devemos, por consequência, reivindicar sua autonomia. Isso talvez possa viabilizar-se pela extensão à história das “explicações” propostas na “Analítica do belo” kantiana, com a qual o filósofo de Königsberg postulou a autonomia da arte, fundamento por excelência das concepções estéticas da modernidade; nesse caso, o trabalho da história participaria da natureza do belo e das obras artísticas, podendo ser concebido como contemplação desinteressada, prazer universal sem conceito, finalidade sem fim.

10

Esta a rede de argumentos componentes da hipótese que apresento para nosso debate, e com isso julgo concluído o percurso que me propus. No entanto, embora naturalmente me falte a perícia narrativa de Mário de Andrade, que dotou de dois fins alternativos o seu *Amar, verbo intransitivo*, gostaria de me servir do mesmo modelo, acrescentando um segundo epílogo possível para a exposição.

Se me permitem a manobra, voltemos ao ponto em que eu afirmava o seguinte: “[...] ninguém esperaria, nem mesmo nós profissionais da área – num certo sentido, muito menos nós –, que o responsável pelo desenvolvimento do assunto [...] se limitasse a [...] uma espécie de descrição pura e simples do estado da arte em que se encontram os estudos históricos sobre Literatura Brasileira no momento, demonstrando assim uma boa consciência e tranqüilidade de quem não deve explicações”. Pois, para viabilizar nosso desfecho alternativo,

²¹ Cf.: “Ou se faz ciência, [...] ou se faz arte. Sempre que se assume o particular sob o geral, se faz ciência; sempre que se representa o particular como tal, se faz arte. Ora, tínhamos visto que a historiografia não elabora conceitos, mas reproduz o particular na sua concretude; e por isso tínhamos negado a ela as características da ciência. É pois simples consequência, silogismo regular, concluir: que, se a história não é ciência, deve ser arte” (CROCE, 1927 [1893], p. 23-24).

vamos inverter a proposição: somente nós, profissionais da área, seguros de que nossa ocupação se justifica, podemos prescindir das explicações, pelo menos quando se trata de conversa *inter pares*, caso em que, afinal, nos encontramos. Assim sendo, dispensadas as satisfações, venhamos à descrição do estado da arte antes preterida. Preliminarmente, porém, é necessário arbitrar uma extensão cronológica para o âmbito da descrição: tomemos então o “hoje” do nosso tema como o lapso de tempo compreendido por este início de século XXI e pelas três últimas décadas do século anterior.

A mais característica das manifestações acadêmicas de atenção ao passado literário, as grandes narrativas que constituem a história literária *stricto sensu*, permanece viva entre nós. Nesse sentido, sem falar em inúmeras reedições, basta referir as contribuições de José Aderaldo Castello (1999), Massaud Moisés (1983-1989), José Guilherme Merquior (1977)²² e Alfredo Bosi (1970). Nenhuma delas empreende renovação de monta nos fundamentos conceituais, métodos e objetivos da velha história literária, cabendo apenas assinalar, relativamente às duas últimas mencionadas, o papel de contraste que representaram no ambiente acadêmico anti-historicista da década de 1970. Talvez se possa mesmo dizer que, mais do que um contraste, constituíram elas uma resistência contra a absolutização do imanentismo pregado pelas diversas orientações estruturalistas, então no auge do seu prestígio, como se depreende de uma afirmação de Merquior no prefácio de sua obra: “[...] certa crítica atual vem olhando com suspeita tudo quanto se afasta da pura descrição das formas, artifícios e convenções evidenciadas no texto. Mas é preciso não esquecer que o texto literário só ‘fala’ se posto em contexto – no contexto de seus irmãos de gênero e estilo, e no contexto concreto de sua época”.²³

Além dessa produção historiográfica, é possível identificar uma vertente a ela conexas, constituída por ensaios que proponho chamar meta-historiográficos. Nessa categoria, temos um assinado por Affonso Romano de Sant’Anna, escrito em 1974 e publicado três anos depois, a que se seguem trabalhos de Maria Helena Rouanet (1991), João Alexandre Barbosa (1996) e Benedito Nunes (1998), bem como os estudos reunidos em número

²² O prefácio da obra é datado de 1974, e nele o autor informa tê-la escrita em 1971.

²³ MERQUIOR, 1977, p. x.

monográfico de 1995 dos *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUC-RS*, organizado por Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira.

Aproxima-se da meta-historiografia, por afinidade de motivações, o movimento de retorno às fontes fundadoras da nossa história literária, materializado por novas edições de obras oitocentistas havia muito tempo virtualmente esquecidas. Nesse setor, posso referir, com o risco de omissões por que peço desculpas, realizações importantes e meritorias, devidas à Editora Cátedra (1978),²⁴ Guilhermino César (1978), Afrânio Coutinho (1980), José Américo Miranda e Maria Cecília Boechat (1997, 1999 e 2001), Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira (1998 e 1999), Carmen Zink Bolognini (2003). Observa-se assim, nessa frente de empreendimentos, um longo vazio que persiste por quase todo o século XX, cujos primeiros sinais de recuo se fazem sentir somente nos anos de 1970, para logo se interromperem por quase duas décadas, até que, a partir de fins da década passada, a tendência se consolida, dando mostras de prolongar-se até o momento atual.

Creio ser possível ainda caracterizar uma outra diretriz em que se concretizam os estudos do passado hoje na nossa área de Literatura Brasileira. Refiro-me a ensaios que ampliam o âmbito usual da história literária – caracterização social e estética de períodos, notícias crítico-bibliográficas sobre autores cronologicamente ordenadas –, para nele incluir resultados de pesquisas documentais sobre as práticas de leitura, a circulação de livros e impressos em geral, a censura a obras literárias, os processos de composição e o uso social de acervos bibliográficos, os manuscritos, as relações entre oralidade e cultura letrada. Nesse campo, dispomos de obras pioneiras e que vêm suscitando muito interesse, como as devidas a Regina Zilberman e Marisa Lajolo (1996 e 2001) e Márcia Abreu (2003), além das coletâneas de ensaios organizadas por Márcia Abreu e Néelson Schapochnik (2002 e 2005).

Não posso deixar de referir também as reedições de obras canônicas esgotadas, algumas há muito fora dos catálogos, prática naturalmente constante entre nós, mas que, se não me falha a avaliação, vem experimentando recentemente admirável revitalização. Assim, volta e meia nos surpreendemos agradavelmente com o lançamento não propriamente de edições críticas – de cuja falta aliás tanto se ressen-te o patrimônio literário nacional –, mas de

²⁴ Refiro-me à terceira edição do *Curso elementar de literatura nacional*, do cônego Fernandes Pinheiro.

caprichadas edições de escritores dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, com textos criteriosamente estabelecidos, bem anotados e enriquecidos com ensaios introdutórios de alto nível. A lamentar-se apenas o fato de que tais reedições não parecem obedecer a qualquer plano, surgindo aparentemente de modo avulso e aleatório. Posso dar um pequeno exemplo disso: recentemente a Editora Martins Fontes publicou o livro de contos *Leréias*, de Valdomiro Silveira, que anteriormente havia tido apenas duas edições, respectivamente em 1945 e 1975. O volume se integrou a uma série bastante heterogênea, intitulada “Coleção Contistas e Cronistas do Brasil”, de que até agora fazem parte também reedições de Machado de Assis, Coelho Neto, Afonso Arinos, Inglês de Sousa, Aluísio Azevedo, Bernardo Élis, Bernardo Guimarães, Guilherme de Almeida, João do Rio. Ora, é de perguntar-se por que o relançamento justamente de *Leréias*, e não de um dos outros livros do autor – *Os caboclos*, *Nas serras e nas furnas*, *Mixuangos* –, todos igualmente há muito indisponíveis. Pode-se supor ainda que, não obstante os méritos óbvios da reedição, a escolha ao que parece fortuita de um título entre os demais do autor, para fins de integração numa série da Editora, talvez tenha implicado perda de ocasião propícia para uma recuperação mais plena e sistemática do espólio literário de Valdomiro Silveira, mediante reedição de seus outros trabalhos em projeto editorial mais específico e homogêneo.²⁵

Bem, nesse sobrevôo do movimento bibliográfico da área, naturalmente teria a mencionar considerável quantidade de pesquisas acadêmicas sobre autores e obras específicas de nossa tradição literária. Como, no entanto, a fim de não transformar a exposição num catálogo enfadonho e interminável preferi comentar somente contribuições de escopo mais geral, ponhamos por aqui ponto-final.

²⁵ A exemplo, por sinal, do que fez a Civilização Brasileira em 1975, quando reeditou em conjunto os quatro livros do autor. (Aliás, já que falamos no esquecido Valdomiro Silveira, acrescente-se entre parênteses que, em fins da década de 1970, fui informado, por uma funcionária da instituição, de que o Conselho Federal de Cultura dispunha de um inédito do escritor paulista, arquivado em suas instalações, então situadas no edifício do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Lamentavelmente, nunca tive a oportunidade de confirmar a informação, muito menos depois da transferência daquele órgão para Brasília.)

Referências bibliográficas

ABREU, Márcia, org. *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 2002.

ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas: Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 2003.

ABREU, Márcia; SCHAPOCHNICK, Nelson (Org.). *Cultura letrada no Brasil; objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Sentimento do mundo [1940]. In: *Reunião*; 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 45-62.

BARBOSA, João Alexandre. A biblioteca imaginária ou O cânone na história da literatura brasileira. In: *A biblioteca imaginária*. São Caetano do Sul: Ateliê, 1996. p. 13-58.

BOLOGNINI, Carmen Zink (Org.). *História da literatura: o discurso fundador*. Campinas: Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BUNGE, Mário. Carta a um aprendiz de epistemologia [1980]. In: *Epistemologia: curso de atualização*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 237-240.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Um historiador fala de teoria e método; ensaios*. Bauru: Edusc, 2005.

CARR, David. Philosophy of History [1995]. In: AUDI, Robert (Gen. Ed.). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 671-673.

CARR, Edward Hallet. O historiador e seus fatos [1961]. In: *Que é história?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 43-65.

CASTELLO, José Aderaldo. *Literatura brasileira; origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999. 2 v.

CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo; 1 – a contribuição europeia: crítica e história literária*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

CICERON. *De l'orateur; livre deuxième*. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Paris: Les Belles Letres, 1966.

COLLINGWOOD, R. G. *A idéia de história*. Lisboa: Presença / Martins Fontes, 1972 [1946].

COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980. 2 v.

CROCE, Benedetto. La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte [1893]. *Primi saggi*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1927. p. 1-41.

CROCE, Benedetto. *La historia como hazaña de la libertad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1942 [1938].

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro / São Paulo: Forense Universitária, 2000 [1975].

DUBY, Georges. *A história continua*. Rio de Janeiro: Zahar / Ed. da UFRJ, 1992 [1991].

FERRATER MORA, José. Historia / Historicidad / Historicismo [1941]. In: *Diccionario de filosofia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971. v. 1, p. 849-859.

FERRATER MORA, José. Metahistoria [1941]. In: *Diccionario de filosofia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971. v. 2, p. 192-193.

GINSBURG, Carlo. *O fio e os rastros; verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2006].

GREIMAS, A. J. Estrutura e história [1966]. In: POUILLON, Jean et alii. *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 53-65.

GUINSBURG, J. Romantismo, historicismo e história [1978]. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 13-21.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Introdução à história da filosofia [1816-1830]. In: *A fenomenologia do espírito; Estética: a idéia e o ideal; Estética: o belo artístico e o ideal; Introdução à história da filosofia*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 315-392.

KANT, Immanuel. Analítica do belo [1790]. In: *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 205-240.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura; leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *História / ficção / literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MELLO, Evaldo Cabral de. Historiadores no confessionário. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 dez. 2000. Mais!, p. 18-21.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*; breve história da literatura brasileira – I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MIRANDA, José Américo (Org., ed., notas e apres.). *Parnaso brasileiro*; Januário da Cunha Barbosa (1829-1832) – prefácios e índices. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1999.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983-1989.

NIELSEN, Kai. Historicism. In: CARR, David. *Philosophy of History* [1995]. In: AUDI, Robert (Gen. Ed.). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 386.

NUNES, Benedito. Historiografia literária do Brasil. In: *Crivo de papel*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes (SP): Universidade de Mogi das Cruzes; São Paulo: Ática, 1998. p. 205-246.

PINHEIRO, [Joaquim Caetano] Fernandes (cônego). *Curso de literatura nacional*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978 [1862].

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*; a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Por um novo conceito de literatura (brasileira). In: *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977. p. 11-32.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Bosquejo da história da poesia brasileira*. Ed., apres. e notas ao texto de José Américo Miranda. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1997 [1841].

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Capítulos de história da literatura brasileira*; e outros estudos. Ed. e notas de José Américo Miranda e Maria Cecília Boechat. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001 [1843-1862].

TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*; apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 1997.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história / Foucault revoluciona a história*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982 [1971 / 1978].

WHITE, Hayden. The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory [1984]. In: *The Content of the Form; Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1990. p. 26-57.

ZILBERMAN, Regina. Antonio Candido e o projeto de Brasil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, v. 9, p. 35-47, 2006.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUC/RS; história da literatura e literatura brasileira*. Porto Alegre: v. 1, n. 2, jun. 1995.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *O berço do cânone; textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUC/RS; crítica literária romântica no Brasil: primeiras manifestações*. Porto Alegre, v. 5., n. 2, ago. 1999.

Pela tradição interna do
romance brasileiro

Maria Cecília Boechat

UFMG

THE HISTORY OF THE CITY OF BOSTON

BY
JOHN W. COOPER



1. Estudos e pesquisas do romance brasileiro: pressupostos e possíveis deslocamentos

“Historicamente, o problema mais importante para o romance foi a aquisição de reconhecimento e *status* na literatura *séria*, o que só aconteceu no século XIX.”¹

A afirmação de Antonio Candido, referindo-se claramente à situação do romance europeu – que, no século XIX, conheceu não apenas a consolidação do gênero em sua forma moderna, mas contou com a produção de grandes autores da literatura inglesa, francesa, russa – também diz respeito (e em mais de um sentido) à situação do romance na Literatura Brasileira.

De maneira mais tradicional e aparentemente honrosa, seria possível atestar a pertinência da afirmativa no caso brasileiro aceitando-se o ano de 1881, em que foi publicado o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como o da maioria de nossa prosa de ficção. A obra, e seu autor, porém, continuam aparecendo, ainda hoje, como exceção, num contexto geralmente considerado fraco e relegado, em bloco, à categoria de literatura de baixa qualidade estética.

Assim, a postura ainda hoje dominante no campo dos estudos da Literatura Brasileira é a de, também de modo a nós muito familiar, reconhecer o atraso com que o gênero teria alcançado, no país, o *status* de literatura *séria*, o que só teria vindo a acontecer no século XX, e assim mesmo um tanto tardiamente, nas décadas de 50 e 60. Nessa perspectiva, é significativo o depoimento de Luís Bueno (que publicou recentemente *Uma história do romance de 30*):

¹ CANDIDO, 1989, p. 72.

Textos como esses [de críticos literários contemporâneos], escritos por estudiosos bem postados, elaboram – ou mais que isso – dão forma a uma espécie de lugar-comum da história literária brasileira nesta virada de século [final do XX], que, mais que canonizar Clarice Lispector e Guimarães Rosa como os grandes nomes da nossa ficção no século XX, tende a isolá-los, como se, demiurgos de si mesmos, pairassem isolados sobre o nosso ambiente literário, totalmente desconectados das experiências anteriormente feitas no campo da prosa em nossa sempre criticável tradição literária.²

A questão colocada por esse lugar-comum de nossa tradição crítico-historiográfica pode, então, ser elaborada nos seguintes termos:

A questão a se colocar é se de fato esses escritores têm a força de, para além de tirar do nada suas obras, conseguir legitimá-las num ambiente literário totalmente estranho a elas, ou se, ao contrário, a leitura que se faz da tradição da prosa brasileira de ficção não tem deixado de lado experiências importantes, de forma a dar a falsa impressão de que [eles] são casos absolutamente isolados, verdadeiros meteoros caídos sobre nós para extinguir velhos dinossauros e iniciar uma era povoada de outros animais.³

A resposta desse autor consiste no esforço, que constitui a sua obra, de realizar um estudo mais extensivo de nosso chamado romance de 30, recuperando o que foi apagado pelo tipo de abordagem mencionado: a variedade de obras e autores que desenha, no ambiente literário brasileiro do início do século XX, um campo de múltiplas forças, algumas das quais, embora não prevaletentes em seu tempo, foram retomadas pela tradição literária posterior. Essa é a dinâmica que interessa ao historiador da literatura, e que, como mostra o nosso lugar-comum, teria sido recalçada pelo recorte sincrônico.⁴ Registre-se, porém, a contribuição da tradição crítica que se pode constatar na própria obra de Bueno, uma vez que, desse estudo extensivo da época, os quatro autores eleitos e analisados como representantes de vertentes alternativas ao do romance social de 30 (e que constituiriam as condições da emergência da obra dos autores dos anos 50) já haviam sido por ela reconhecidos

² BUENO, 2006, p. 18.

³ BUENO, 2006, p. 18.

⁴ BUENO, 2006, p. 14.

ou devidamente “recuperados” (Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado, Graciliano Ramos). Nesse sentido, revela-se a condição atual do trabalho do historiador da literatura, que, para além de sua contribuição pessoal, deve também, ele mesmo, ser “historicizado”, uma vez que se constitui como uma espécie de síntese de todo um esforço coletivo.

No caso do século XIX brasileiro, no entanto, a superação do referido lugar-comum de nossa história literária enfrenta dificuldades específicas – e é uma questão ainda a ser devidamente elaborada –, apresentando, pelo menos, uma faceta a mais. De fato, os estudos do nosso romance oitocentista não foram ainda afetados por uma das conquistas do Modernismo de 20 e da tradição crítica formada a partir dele – e que consiste no deslocamento efetuado no conceito de influência. Daí, a permanência do problema da definição de um conceito de *literatura nacional*, centro das discussões crítico-historiográficas dos intelectuais oitocentistas e um problema que, se ainda diz respeito aos estudiosos do romance do século XIX, hoje já não se coloca àqueles que se dedicam aos romances modernista e contemporâneo. No estudo da Literatura Brasileira do século XIX, permanece o pressuposto da *cópia* de fontes externas – o que, sem dúvida, contribui para a convicção geral de sua pouca qualidade estética. Nessa perspectiva, ela só pode nos aparecer como uma literatura fraca, porque “segunda e menor”.

Um dos vezos mais persistentes na leitura do romance brasileiro oitocentista é justamente a insistência em ressaltar a defasagem temporal entre as vertentes do romance brasileiro e as do europeu. Assim, acostumamos a pensar que o Romantismo só teria alcançado o Brasil quando, na Europa, a vigorosa teoria irônico-crítica do grupo alemão de Jena já tinha sido deturpada pelo sentimentalismo do Romantismo francês, modelo do qual o brasileiro, por sua vez, teria herdado apenas o mais superficial e ingênuo. O mesmo avaliamos quanto à emergência do Realismo: tendo a proposta estética de Flaubert sido mal reinterpretada por Zola, só então teria sido adotada por nossos romancistas, descaindo, entre nós, em um naturalismo ingênuo e toscos, de caráter puramente documental.⁵

⁵ Abstenho-me de remeter essas idéias a uma autoria, comprovando sua recorrência por meio de citações. Sua permanência, entretanto, pode ser constatada, por exemplo, em Flora Süssekind, autora que se dedicou à análise crítica tanto do Romantismo (*O Brasil não é longe daqui*) quanto do Realismo (*Tal Brasil, qual romance?*).

Algo aqui enunciado anteriormente, então, merece refinamento: o pressuposto que fundamenta muitos dos juízos sobre o romance brasileiro do século XIX não diz, exatamente, apenas que ele consistiu em uma cópia de modelos externos, mas, mais justamente, que ele consistiu em uma *tentativa* de cópia, evidentemente frustrada. Como consequência, devemos reconhecer, por um lado, que nossa tradição crítico-historiográfica desde sempre (ou, mais especificamente, desde o próprio século XIX) percebeu a diferença instaurada por nossa tradição literária em relação aos modelos de que se apropriou. Por outro lado – e aqui reside a questão colocada pelo pressuposto – essa diferença, em que pese a postura de um Araripe Júnior,⁶ tem sido interpretada em termos negativos. De modo talvez paradigmático, encontramos essa avaliação claramente enunciada por Roberto Schwarz:

O que trato de sublinhar é o seguinte: o drama da era burguesa, e de modo geral o drama da cultura moderna, deram-se entre nós em termos europeus, de que entretanto diferiam um pouco, diferença essa que foi e é sentida como uma *inferioridade*. Nos sentimos, assim, *diferencialmente*, como não realizando o padrão ao qual no entanto pertencemos.⁷

Talvez por isso, pouco ainda refletimos sobre a possibilidade de essa defasagem temporal ter funcionado como mecanismo de criação de um distanciamento crítico em relação aos modelos externos. Para tal, sem dúvida contribui ainda outro pressuposto, já referido, e que diz que somente com Machado de Assis o romance brasileiro teria conseguido alçar-se à categoria de “literatura séria”. Retomando as reflexões de Luís Bueno, seria o caso, então, de nos perguntarmos se, tal como acontece em relação a Clarice Lispector e Guimarães Rosa,

a leitura que se faz da tradição da prosa brasileira de ficção [no caso, da tradição romanesca oitocentista] não tem deixado de lado experiências importantes, de forma a dar a falsa impressão de que

⁶ Exceção à regra constituem as reflexões de Araripe Júnior, que avalia como positividade o que ele chama de nosso “estilo tropical”.

⁷ SCHWARZ, 1987, p. 161-2.

[os romances de Machado] são casos absolutamente isolados, verdadeiros meteoros caídos sobre nós para extinguir velhos dinossauros e iniciar uma era povoada de outros animais.⁸

Tudo ocorre como se, antes de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, contássemos somente com o romance ora sentimentalista, ora paisagístico de Alencar, e o naturalismo exacerbado de Aluísio Azevedo. O próprio Machado, por sua vez, constituiria uma espécie de exceção de si mesmo, já que a primeira parte de sua obra foi por longo tempo sistematicamente renegada.⁹

Outro marco dessa era “pré-literária” é a década de 40 do século XIX, prestigiada pela publicação de *A moreninha*, considerado o primeiro romance nacional, posição hoje consolidada.¹⁰ A despeito de sua posição, entretanto, ainda hoje poucos discordariam do juízo emitido, por exemplo, por Lúcia Miguel Pereira, em sua respeitada história do romance brasileiro do final do século XIX, em que defende a necessidade de adoção da perspectiva historicista (não-estética) para a avaliação da literatura brasileira oitocentista:

Uma coisa é ler, por exemplo, *A Moreninha*, tomando como ponto de referência para o julgamento *Guerra e Paz*, isto é, baseando nele uma concepção estética do romance, da qual [...] resultaria grande desvantagem para o livro de Macedo, e outra percorrer a novela [sic], tendo em mente que foi, na verdade – já que haviam sido frustras as tentativas anteriores – o primeiro trabalho de ficção num país de literatura balbuciante, sem modelos nem tradição.¹¹

Paradoxalmente, mesmo a adoção do ponto de vista do historiador literário, tal como assim proposto, não foi, não tem sido, capaz de evitar o apagamento de todas as chamadas “tentativas” anteriores a 1844. Falamos,

⁸ Cf. nota 3 deste trabalho. Esse trecho foi retomado, mas com alterações – indicadas entre colchetes.

⁹ Uma exceção importante, ao que parece inaugurando uma mudança mais geral nessa postura e que pode ser constatada na recepção crítica mais recente da obra do autor, é *Machado de Assis: o enigma do olhar*, de Alfredo Bosi.

¹⁰ Ver, a respeito, a segunda parte deste capítulo.

¹¹ PEREIRA, 1988, p. 18.

aqui, de toda uma produção anterior, que, apesar de volumosa e variada, anda dispersa nos muitos periódicos publicados nas décadas de 20 e 30 do XIX. Alguma justificativa pode ser encontrada no fato mesmo de se tratar de material de difícil acesso, do qual reduzidíssima parcela foi reeditada, tendo recebido, como que naturalmente, pouca atenção crítico-analítica.¹² No entanto, apesar de constituir um campo em sua maior parte desconhecido, é material relegado, em bloco, de modo geral e apriorístico, à categoria de subliteratura. Aos olhos do estudioso da Literatura Brasileira, entretanto, o interesse desse material cresce (ou deveria crescer).

Um conhecimento mais profundo dessa produção ajudaria em muito na compreensão da própria posição alcançada pelo romance *A moreninha* na história da Literatura Brasileira. Reconstituindo-se as condições de produção e o horizonte de expectativas da época em que apareceu o romance, sem dúvida seria possível compreender os feitos propriamente estético-formais realizados por ele, feitos que, aos olhos de hoje, podem parecer pouco significativos.

Por outro lado, nunca é demais lembrar que boa parte dos textos que hoje consideramos como constituintes de nossa melhor tradição romanesca foi publicada em folhetins, como é o caso não apenas de vários de nossos autores românticos, mas também do próprio Machado de Assis (inclusive das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que foi primeiramente publicado, em 1880, na *Revista Brasileira*). É difícil prever as surpresas que esse campo reserva, não apenas para o historiador, mas para o crítico da Literatura Brasileira – principalmente se retornarmos a ele deslocando o princípio da desqualificação.

As conseqüências do deslocamento dos pressupostos aqui delineados (o de que o romance brasileiro é uma manifestação tardia das vertentes

¹² O esforço de reunião e preservação desse acervo merece, entretanto, ser destacado: sobre o folhetim, o precioso “livrinho” de José Ramos Tinhorão, *Os romances em folhetins no Brasil* (1994), a *Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)*, de Tânia Rebelo Costa Serra (1997), o volume *Romances e novelas, Joaquim Norberto de Souza e Silva*, organizado por Sílvia Maria Azevedo (2002). Sobre o conto brasileiro, as coletâneas *Precursores do conto*, organizada por Barbosa Lima Sobrinho (1960) e *O conto romântico*, planejada por Edgard Cavalheiro e organizada por Mário da Silva Brito (1961).

européias, por um lado, e, por outro, o de que ele não tenha tido uma tradição interna) são imprevisíveis. De qualquer modo, a simples possibilidade dessa leitura renovada (dada pela reconstituição de uma tradição interna), por si só, poderia transformar radicalmente a compreensão da paisagem literária de nosso século XIX e, conseqüentemente, de toda a Literatura Brasileira que lhe é posterior.

A título apenas de exercício, apresenta-se, a seguir, o que se pretende uma contribuição para uma ainda utópica genealogia do romance moderno brasileiro.

2. Antecedentes do romance brasileiro: *Statira e Zoroastes*

As discussões sobre o primeiro romance brasileiro colocam em destaque duas obras, ambas publicadas na década de 40 do século XIX: *O filho do pescador* (1843), de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, e *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo. A primazia histórica pertence a Teixeira e Sousa, mas a discussão envolve mais do que datas de publicação, importando sobretudo a necessária definição do gênero “romance” (moderno) e a especificidade propriamente “nacional” da manifestação literária. Nessa perspectiva, nossas histórias da literatura deram primazia ao romance *A moreninha*, pela adequação que apresenta em relação ao conceito, inclusive no que diz respeito a aspectos de qualificação literária – ainda que, sob este aspecto, a tradição crítica revele indisfarçável insegurança.

Se a emergência do romance brasileiro deve, assim, ser situada na década de 40 do século XIX, isso, entretanto, não significa que não tenha havido produção e circulação de prosa ficcional no Brasil anteriormente a essa data. Talvez seja mais adequado considerar a década de 40 como o resultado de uma tradição mais longa, embora pouco conhecida. Dessa tradição, que prepara a emergência do romance no Brasil, não se deve desconsiderar, como já devidamente reconhecido,¹³ a intensa circulação de obras traduzidas (romances e folhetins) nos periódicos nacionais. Tampouco, porém, deve-

¹³ Sobre as relações entre o romance romântico brasileiro e o folhetim estrangeiro, cf. ALENCAR, 1969, p. 221-300.

se desconsiderar o trabalho de prosadores brasileiros, ainda que ainda parcamente reunido e reeditado. Uma vez feito esse levantamento e o estudo dessa produção, o romance nacional poderá ser percebido como resultado não apenas de influxos externos, mas também de uma *tradição interna* – como corolário, enfim, de todo um esforço coletivo, que criou as condições favoráveis e necessárias à qualidade alcançada pelo romance brasileiro no decorrer do século XIX.

Componente importante dessa tradição é a – assim denominada pelo autor – novela *Statira e Zoroastes*, publicada em 1826, pelo mineiro Lucas José de Alvarenga.¹⁴ Como bem observa Hélio Viana,¹⁵ essa novela é uma das diversas obras significativas que jazem esquecidas nas bibliotecas oficiais e particulares, não tendo sido, ao que se saiba, reeditada desde então.¹⁶

Escrita numa época em que predominava o cultivo da poesia e em que mal se prenunciava o surgimento do romance brasileiro, geralmente lhe é atribuída apenas a importância histórica de ter sido a “primeira tentativa” de novela entre nós. Assim a consideram, por exemplo, Massaud Moisés e José Paulo Paes,¹⁷ que a julgam de nenhum valor intrínseco. Sua importância, de cunho histórico, entretanto, não é insignificante, pois *Statira e Zoroastes* parece ocupar uma posição-chave na história da prosa brasileira.

Até onde hoje se sabe, *Statira e Zoroastes* teria sido a primeira prosa de ficção publicada no século XIX. Compartilha da posição de antecedente de *O filho do pescador* com várias novelas históricas e sentimentais publicadas antes de 1844.¹⁸ Entretanto, partindo-se do ponto em que atualmente nos

¹⁴ Lucas José de Alvarenga nasceu em Sabará, Minas Gerais, em 1768 e morreu no Rio de Janeiro em 1831. Diplomado em Direito, em Coimbra (1799)

¹⁵ VIANA, 1961.

¹⁶ Em sua *Antologia do romance folhetim* (1997), Tânia Rebelo Costa Serra transcreveu, em apêndice, apenas a dedicatória e a introdução de *Statira e Zoroastes*.

¹⁷ MOISÉS, PAES, 1980.

¹⁸ O levantamento dos títulos e autores do folhetim brasileiro é ainda provisório e lacunar e tem crescido, à medida que novas pesquisas vão sendo feitas na área.

encontramos, *Statira e Zoroastes* efetivamente constitui-se no primeiro texto de prosa ficcional publicado no século XIX no Brasil. Para a compreensão dos feitos e limites do texto, duas perspectivas deveriam ser adotadas.

Por um lado, seria conveniente discuti-lo tendo em vista as narrativas que lhe são antecedentes, e isso nos remeteria ainda ao século XVII, à *História do Predestinado Peregrino e de seu irmão Precito*, escrito no Brasil e aparecido em 1682, de autoria do Padre Alexandre de Gusmão. Avançando um pouco mais, o confronto levaria em conta também *As aventuras de Diófanes*, cuja autoria já foi atribuída ao mesmo Alexandre de Gusmão, mas que atualmente é reconhecida como sendo de Teresa Margarida da Silva e Orta, e que apareceu em Lisboa em 1752, sob o pseudônimo de Dorothéa Engrássia Taveda Dalmira.¹⁹

Nesta perspectiva, restaria a tarefa de compreender a possível diferença instaurada por *Statira e Zoroastes* em relação a esse conjunto de textos publicados ainda nos séculos XVII e XVIII, conjunto ao qual, à primeira vista, estaria claramente filiado, por seu caráter marcadamente didático. Situado, pela pouca extensão, entre a novela e o conto longo, segundo categorias atuais, *Statira e Zoroastes* não se constitui, propriamente – como, aliás, é de se esperar – numa prosa efetivamente *moderna*, e bem poderia ser classificada nesse tipo de literatura de edificação moral, muito em voga na Europa antes do nascimento do romance moderno.

De fato, além de se constituir em uma narrativa curta (58 páginas, formato in 8º), falta-lhe, em termos do gênero romanesco, seja a coerência interna da trama, seja a complexidade das personagens. Nela avulta, em contraparte, e adequadamente à literatura moral, a preleção, que ocupa a maioria das páginas, em detrimento das peripécias que constituem a aventura amorosa que lhe dá título. Essas duas vertentes do texto, ademais, tampouco parecem bem articuladas. Muito embora a ênfase recaia no elogio das virtudes, a narrativa se fecha com o elogio ao sentimento amoroso, emprestando ao entrecho uma força que ele, de fato, não possui, como deixa claro o amplo espaço dedicado às preleções e como se tentará mostrar pelo breve resumo da narrativa.

¹⁹ Há uma edição recente do texto, realizada por Ceila Montez, In: ORTA, 1993.

O enredo, de colorido exótico, vem enquadrado em uma situação narrativa maior, que consiste na chegada de um casal de visitantes reais a um mosteiro da Pérsia, onde é recebido pelo monge principal, Zoroastes, que, ao mostrar-lhes os jardins, emociona-se intensamente e chora frente a uma estátua de mulher aí erigida. Instado sobre o motivo de tanta tristeza, Zoroastes passa a contar sua história pessoal. Tomamos conhecimento, a seguir, de que, durante uma caçada, o então príncipe Zoroastes encontrara a vestal Statira, apaixonando-se loucamente por ela. Com o fito de permanecer junto à amada, finge-se de mulher e permanece no Templo, para isso abandonando família e pátria. A forte amizade travada entre Amanda (nome assumido por Zoroastes) e Statira gera intimidade e confiança. O segundo obstáculo do entrecho amoroso então aparece: durante um ritual religioso, o grupo é atacado por homens armados, que levam Statira e seu pai (que, mais tarde, revela ser seu tio); partindo a sua procura, Zoroastes abandona a Índia e vai encontrá-la em um reino governado por mulheres, onde sua mãe havia sido a última rainha, devendo, pois, Statira assumir a coroa.

Está assim criada a possibilidade de o texto desenvolver uma longa preleção política, dedicando-se a mostrar as leis boas e justas que haviam sido adotadas naquele país, onde todos são felizes. Tomado nesta perspectiva, o texto acaba por se configurar como uma alegoria do momento histórico em que foi publicado. A dedicatória é, nesse sentido, reveladora: “Novella dedicada a S.M. a Imperatriz do Brasil.” A analogia entre o Reino persa imaginado (uma monarquia constitucional) e a situação histórica imediata do País recém-independente é evidente.²⁰ Vemos, então, como a narrativa, a princípio exótica, no seu colorido orientalista, finca-se, na verdade, em seu contexto mais imediato; o texto reveste-se de um novo significado, constituindo-se em elogio à Liberdade e às Leis e a um pacto social harmonizador de interesses múltiplos.²¹ E é neste ponto que se configura a diferença instaurada pelo texto em relação à tradição das narrativas filosofantes e morais, sempre de caráter universal, aplicáveis a qualquer tempo e lugar.

²⁰ Sobre o caráter alegórico do texto em relação ao contexto histórico, ver VIANNA, 1961, p. 5-32.

²¹ O prólogo da novela, reeditado por SERRA, 1997, p. 176-183, é claro quanto a essa intenção.

É verdade que, como afirma Heron de Alencar, “o autor, respondendo confessadamente a intenções antes políticas do que literárias”, parece que “nada inovou nos princípios da ficção alegórica.”²² Ressalte-se, todavia, a inflexão causada pela “confissão” feita pelo autor (tanto na epígrafe quanto na introdução), da intenção alegórica da narrativa. Assim, o texto, apesar de nada falar sobre o Brasil, acaba por se ligar intrinsecamente a ele. A alegoria sofre um processo deliberado de particularização, que atrela o texto a uma situação histórica bem precisa e datada, ficando estabelecida uma relação mais que evidente entre texto e contexto, do qual não pode mais se desvincular.

O método sentencioso de *Statira e Zoroastes*, então, não visaria, como quer Temístocles Linhares, “senão a instrução dos homens debaixo da alegoria de uma ação, com algumas idéias de Religião, de Moral e de Política, misturando o *utile dulci* da recomendação de Horácio”,²³ mas remeteria, ainda, a um desejo de intervenção, de “instrução” de *determinados* homens (os brasileiros), que vivem um determinado período histórico (o dos conflitos de interesses divergentes pós-independência). O aspecto ideológico do texto, que se posiciona francamente a favor de uma monarquia constitucional – o que hoje nos parece comprometedoramente conservador – não deveria, porém, apagar o passo dado em relação à prosa ficcional que o antecede: a particularização histórica de seu universalismo alegórico.

Esse mesmo passo talvez nos ajude na compreensão da segunda questão colocada pela posição ocupada por *Statira e Zoroastes* na formação do romance brasileiro. Dizíamos acima que, para a compreensão dos feitos e limites desse texto, duas perspectivas deveriam ser adotadas, uma, tendo em vista as narrativas que lhe são antecedentes; outra, a tradição literária brasileira que lhe é posterior.

Nesta segunda perspectiva, *Statira e Zoroastes* poderia ser contemplada – para além de sua componente neoclassicista – como narrativa precursora de uma das importantes vertentes da Literatura Brasileira, e cujas primeiras tentativas nos remetem à década de 30 do século XIX. Nesta época, como observa Temístocles Linhares, ao lado dos modelos sentimentalista e dramático, o folhetim histórico foi um dos mais praticados por autores nacionais:

²² ALENCAR, Heron de. Apud LINHARES, Temístocles, 1987, p. 24.

²³ LINHARES, Temístocles, 1987, p. 24.

a muitos [...] romances, ou tidos como tais, aparecidos em 1839, se procurou ainda atribuir a condição de primazia cronológica: *O aniversário de D. Miguel*, em 1828, tachado de romance histórico, apesar de suas 36 páginas apenas, de autoria de João Manuel Pereira da Silva, que publicou outros romances da mesma natureza, como *Religião, Amor e Pátria*, do mesmo ano. Foi a primeira vez que se fez referência ao romance histórico, realmente uma criação romântica, em que se celebrou Walter Scott.²⁴

Entre as primeiras referências ao romance histórico e a configuração madura do gênero realizada por José de Alencar, longo seria o caminho, e, nele, devem-se ressaltar, além dos trabalhos de Pereira da Silva, os de Joaquim Norberto.²⁵ Nestes autores, em que pese o desajeitado das soluções, a temática histórica, particularizante, já não se encontra apenas alegoricamente representada, mas fornece material romanesco à trama, incorporando-se, assim, a ela.

De todo modo, se podemos situar *Statira e Zoroastes* ao lado desses primeiros esforços de adequação do material histórico à expressão literária moderna brasileira, confirma-se o valor histórico-literário de um texto que nos ajuda a retrair os mecanismos de particularização ficcional experimentados por nossa prosa de ficção até que ela encontrasse, no romance romântico, a forma mais adequada à sua expressão literária. Um feito não menos importante dessa perspectiva historicista, em que me parece nunca ser demais insistir, é a possibilidade por ela aberta de uma melhor apreensão das realizações efetivamente estéticas de nossa tradição romanesca oitocentista. (O quanto não mudará nossa percepção de *A moreninha*, quando deixarmos de ler o romance brasileiro tomando por medida *Guerra e Paz*?)

²⁴ LINHARES, 1987, p. 24.

²⁵ Há edição recente de quatro textos do autor (*Maria ou vinte anos depois; Januário Garcia ou as sete orelhas; As duas órfãs; O testamento falso*), em obra organizada por Sílvia Maria Azevedo. Cf. SILVA, 2002.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editoria Sul-Americana, 1969. v. III, p. 221-300.
- BARBOSA LIMA SOBRINHO (Org.). *Precursos do conto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.
- BRITO, Mário da Silva (Org.). *O conto romântico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite*. São Paulo, Ática, 1989.
- LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1987.
- MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo (Org.). *Pequeno dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- ORTA, Teresa Margarida da Silva e. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. Crise e literatura. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 161-2.
- SERRA, Tânia Rebelo Costa. *Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)*, Brasília: Editora UnB, 1997.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Romances e novelas*. Organizado por Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Landy, 2002.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.
- VIANA, Hélio. A primeira novela brasileira à clef, *Statira e Zoroastes*. In: *Letras Imperiais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

Araújo Porto-Alegre: a ciência e o favor na construção da ordem

Marcus Vinicius de Freitas

UFMG



Este texto integra a pesquisa “Imaginário Científico na Literatura Brasileira do Século XIX”, financiada através da Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

(...) na época atual tenho os maiores tesouros da terra: consciência tranqüila, estima do soberano e dos homens bons, e o quanto basta para alimentar uma família numerosa e modesta.

Araújo Porto-Alegre, 1851.

Neste trabalho, proponho uma investigação sobre a mentalidade subjacente ao período da história brasileira conhecido como *Conciliação*, porção central do reinado de Dom Pedro II, e sobre como essa mentalidade conciliadora se liga à ideologia da elite imperial, que José Murilo de Carvalho caracteriza como instrumento de “construção da ordem”.¹ Se esse historiador, por seu lado, dirige-se sobretudo ao papel de determinadas instituições e à formação de seus quadros burocráticos, como forma de analisar a ideologia dos grupos de elite, pretendo, pelo meu lado, seguir uma rota específica e fazer um estudo de caso, onde os elementos mentais da ordem poderão, talvez, ser mais concretamente perceptíveis.

A escolha recai sobre Manuel de Araújo Porto-Alegre, intelectual de variados interesses, que trafegava em diferentes áreas e instituições. Como contraponto e complemento aos estudos de base político-econômica, penso que um estudo de caso, especialmente o de um poeta menor, que – tal como Porto-Alegre – aparentemente não está no centro das decisões, pode trazer uma contribuição importante, por revelar a ordem vigente a partir da vida quotidiana e das categorias mentais que a presidem.

A importância do período da Conciliação

A historiografia brasileira, balizada por marcos políticos, costuma dividir o Império em seis fases distintas, com pequenas variações: a) o Primeiro

¹ CARVALHO, 1981.

Reinado, de 1822 a 1831, definido pelo processo de independência; b) a Regência, de 1831 a 1840, marcada por intensa atividade política e violentas lutas internas no país; c) a década de 40, com o expediente da maioria e a preparação do Segundo Reinado; d) o período de 1850 a 1864, de grande estabilidade política, espelhada no Gabinete da Conciliação, e concomitante surto de desenvolvimento econômico; e) a Guerra do Paraguai, de 1864 a 1870; f) a precipitação do processo republicano, de 1870 a 1889.

Se os historiadores tendem, como parece natural, a dar mais importância aos momentos de crise, quando as contradições dos sistemas políticos e sociais se aguçam e pode-se captar com clareza o sentido de mudança da história, o período da Conciliação seria o que menos atenção atrairia, uma vez que as contradições estariam ali temporariamente resolvidas, ou mesmo abafadas. Para os que olham a história somente pelo prisma político, o que se vê no período é a “modorra” do Império, espelhada na figura pachorrenta de seu jovem e já paternal Imperador.

O grande interesse do período sempre esteve no aparecimento do surto econômico, cuja figura central foi Irineu Evangelista de Sousa, o Barão de Mauá. O *Bill Aberdeen* está na base desse surto econômico. Essa lei inglesa liberava os navios britânicos para atacar navios-negreiros de qualquer nacionalidade, uma vez que, por motivos econômicos – e também, por que não lembrar, pelo desenvolvimento de uma consciência pública sobre o fato da escravidão –, a Inglaterra havia se transformado de estado incentivador do tráfico de escravos em defensora de sua libertação. Assim pressionado, o império brasileiro acabou por promulgar, em 1850, a lei Eusébio de Queirós, que extinguiu, ainda que apenas formalmente, o tráfico negreiro para o Brasil, e conseqüentemente liberou capitais para aplicação financeira e industrial. Aliem-se a esse fato a existência da Lei Alves Branco, de 1844, de conteúdo tarifário e protecionista, e ainda a crescente riqueza do café, e teremos então o quadro gerador do impulso industrial da década de 1850. Cabe igualmente lembrar que, desde o fim da Revolução Praieira, em 1848, o clima político de tranquilidade proporcionava o redirecionamento das energias da sociedade para tarefas produtivas. Assiste-se então a uma proliferação de bancos, corretoras e indústrias, intensificação de atividades urbanas que teriam grande impacto na sociedade brasileira a partir de então.²

² Ver, entre outros, IGLÉSIAS, 1967; e COSTA, 1977.

Entretanto, o período da Conciliação, exatamente pelo seu caráter de estabilidade, reveste-se de profundo interesse, em especial quando nos dirigimos a questões de cunho ideológico, tais como a conformação de um conceito de nação e o papel das instituições culturais na vida daquela sociedade. Francisco Iglésias chama a atenção para o fato de que aquela

(...) época é o núcleo principal do Império, quando se realizam, tanto quanto possível plenamente, as virtualidades do sistema: ele está maduro, após a conquista da Independência e o estabelecimento da nação, quando os grupos sociais se compõem, definidos os seus objetivos.³

Esse arranjo dos grupos sociais e a definição de seus objetivos configuram o que José Murilo de Carvalho define como o processo de “construção da ordem” no Império Brasileiro.⁴ Essa construção é levada a cabo por uma elite, definida social e economicamente, mas sobretudo definida através de seu perfil unificado de formação intelectual, no qual determinadas instituições tiveram papel preponderante. Carvalho rompe as barreiras do determinismo sócio-econômico e aponta o papel fundamental de uma ideologia comum que unifica esses grupos de elite. Nesse sentido, o autor chama a atenção para a existência daquilo que Iglésias, com rara intuição, chama de “virtualidades”, ou seja, aqueles elementos que possuem existência no plano das mentalidades, e que informam sobremaneira a visão que a sociedade tem de si mesma.

José Murilo de Carvalho analisa essa mentalidade quando se reporta, por exemplo, ao currículo de humanidades da Universidade de Coimbra, para onde se dirige a maioria dos membros da elite brasileira, e de onde se irradia o conceito de Direito que resguarda a figura brasileira do imperador e, por conseguinte, do império. Essa unidade do império, construída com base na coesão trazida pelo direito coimbrão e pela elite brasileira que ali ia estudar, demarca com clareza a diferença entre o quadro brasileiro e o da América espanhola, onde a ausência de uma ideologia comum da elite, entre outros motivos, levou ao fracionamento das antigas colônias.

³ IGLÉSIAS, 1967, p. 9.

⁴ CARVALHO, 1981.

O trabalho de Carvalho, como se vê, volta-se mais diretamente para a localização social e institucional daquela construção da ordem, através do levantamento da formação acadêmica e profissional da elite política e dos altos estratos burocráticos. Neste texto, ao contrário, pretendo investigar, ainda que metonimicamente, através de um estudo de caso, aquela mentalidade da ordem. O caso em questão, como já anunciei, constitui-se da figura do pintor, poeta, dramaturgo, arquiteto e diplomata Manuel de Araújo Porto-Alegre, que será aqui visto através de algumas das suas contribuições para a revista *Guanabara*, que circulou entre 1849 e 1855, e através de sua correspondência com Paulo Barbosa da Silva, mordomo da Casa Imperial.

A formação de um membro da elite

Manuel de Araújo Porto-Alegre nasceu em Rio Pardo, Rio Grande do Sul, em 1806, em uma família sem posses, o que o levou desde cedo a buscar o próprio sustento e maneira de financiar seus estudos. Depois de uma formação básica em Porto Alegre, onde se interessa pelo teatro – tanto do ponto de vista técnico como dramaturgico – e pela pintura, segue para o Rio de Janeiro, em busca da Escola Militar. Aí se hospeda em casa de amigos e protetores, tais como o senador gaúcho Antônio Vieira da Soledade, que patrocinou sua vinda para a capital, ou o bispo do Rio de Janeiro, Dom José Caetano, para quem Porto-Alegre havia eventualmente trabalhado.

A Escola Militar era a instituição para a qual acorriam os filhos das famílias remediadas que buscavam uma formação superior. Essa escola, fundada ainda por Dom João VI, não era estritamente castrense, mas se abria aos civis e propunha, regimentalmente, para além da formação de engenheiros militares, a formação de engenheiros de obras públicas, no modelo da francesa *École de Ponts et Chaussés*. A instituição oferecia igualmente um curso completo de matemática e ciências naturais, capaz de formar geógrafos e cartógrafos. Entretanto, tais interesses sempre estiveram em conflito com uma vertente mais bacharelesca dentro da instituição, que lutava por reduzir a orientação prática a um modelo mais teórico. Toda a história da Escola Militar, cujos cursos destinados somente a civis passarão no final do século para o âmbito da Escola Politécnica, será marcada por este debate, com predominância ora de uma, ora de outra orientação.⁵

⁵ GALVÃO, 1984.

Porto-Alegre espelhará em si mesmo esse dilema: durante toda a vida, debate-se entre as condições de pintor e desenhista técnico; entre ser poeta ou artífice; enquanto arquiteto, debate-se entre a condição de artista e a de urbanista. Francisco Riopardense de Macedo⁶ procura realçar a consciência crítica de Porto-Alegre, pautada na ênfase sobre a necessidade de artífices em detrimento de bacharéis, consciência essa que se exemplificava na reforma por ele proposta e levada a cabo na Academia de Belas Artes, em 1854, voltando os currículos para aspectos mais técnicos da formação dos estudantes. Mesmo reconhecendo esse caráter crítico de Porto-Alegre, tendo a discordar de Macedo, pois vejo o poeta-arquiteto muito menos cômico de seu papel e muito mais envolto nas contradições de seu tempo. A força da figura do bacharel era e continua sendo importantíssima dentro da cultura brasileira. E ninguém mais bacharelesco do que Porto-Alegre, autor de uma poesia rotunda, escorado por toda a vida na política do favor. Uso aqui o termo como colocado por Schwarz em análise clássica da obra de Machado de Assis.⁷

O jovem riograndense não leva a termo o seu curso na Escola Militar, que mesmo assim lhe deixa marcas importantes. Em 1816 chegara ao Rio de Janeiro a Missão Francesa, para integrar-se à recém-fundada Imperial Academia de Belas Artes, a qual, assim como a Escola Militar, pretendia ensinar artes e ofícios, sendo que esses últimos foram preteridos em função das primeiras. A própria composição da Missão, onde predominavam artistas e não oficiais, já denota o bacharelismo e o beletismo que marcarão a cultura brasileira desde então. Por questões burocráticas e operacionais, somente em 1826 a Academia se instalou devidamente. Nessa instituição, Porto-Alegre segue, a partir de 1827, o curso de pintura histórica de Jean Baptiste Debret, que além de seu preceptor torna-se seu amigo. Durante o mesmo período, estuda anatomia, como base técnica para a pintura.

Com Debret, o jovem pintor segue para a Europa em 1831, onde permanece até 1837. Cabe notar que Porto-Alegre fica fora do país quase todo o tempo de duração da Regência, não tendo participado dos graves conflitos do período, o que talvez tenha relação com sua decisiva opção pela

⁶ MACEDO, 1984.

⁷ SCHWARZ, 1987, p. 13-28.

figura do Imperador e sua repulsa a qualquer idéia republicana. Sem dinheiro para a viagem, sua ida para a Europa foi patrocinada por uma subscrição feita por amigos e protetores. Em Paris, além de pintura, Porto-Alegre estuda desenho e urbanismo no ateliê de François Debret. Com Gonçalves de Magalhães, participa da revista *Niterói*, marco inicial do Romantismo brasileiro. Faz ainda viagens de estudos a vários países europeus, em especial à Itália. Quando volta ao Brasil, apresenta-se já como um profissional completo. Requer então a cadeira de Lente de Pintura Histórica, que estava vaga desde a saída de Debret, e passa a ensinar na Academia de Belas Artes. Da mesma forma, principia o ensino de desenho linear no recém-fundado Colégio Pedro II.

Ao entrar para a Academia, tem início o seu longo conflito com Félix Taunay, diretor da escola, conflito que o levará a deixar a instituição em 1849 e transferir-se, como professor de desenho técnico, para a Escola Militar. Para além das desavenças pessoais, o conflito está relacionado com o pendor mais técnico de Porto-Alegre, ao contrário da total alienação bacharelesca de Taunay. Riopardense de Macedo exemplifica a questão ao mostrar que, enquanto os alunos aprendiam a desenhar e pintar a partir da cópia de estampas, Porto-Alegre propunha que aprendessem por observação direta da natureza, o que incluía o uso de modelos vivos, tarefa para a qual o pintor costumava emprestar seu escravo pessoal. O que parece tão obviamente uma opção mais correta foi àquela altura ridicularizado em uma série de caricaturas da autoria de Taunay.⁸ O caso revela, uma vez mais, o conflito entre os dois modelos de formação cultural e profissional: o técnico e o bacharelesco. O evento marca rancorosamente o pintor. Na correspondência com Paulo Barbosa da Silva, relativa ao período em que ficou distante da Academia, são inúmeras as anotações amargas sobre Taunay.

Somente em 1854, pelas mãos do Imperador, Porto-Alegre volta à instituição, desta vez como diretor. Suas relações com D. Pedro II haviam se iniciado em 1840, quando o arquiteto foi convidado para desenhar e construir a Varanda da Coroação, larga estrutura que abrigou a cerimônia. Sua participação incluiu também o desenho das roupas usadas pelo Imperador. A partir de então, Porto-Alegre é designado oficialmente Pintor da Câmara Imperial. Sua obra mais representativa como pintor oficial constitui, segundo

⁸ MACEDO, 1984.

Riopardense de Macedo, o quadro da Sagração do Imperador, patrimônio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Por estes seus primeiros trabalhos, Porto-Alegre foi condecorado Cavaleiro da Ordem de Cristo e recebeu, no dia da coroação, a Ordem Imperial da Rosa.

Em 1852, já afastado da Academia de Belas Artes, torna-se vereador suplente na Câmara do Rio de Janeiro, e passa a ter atuação decisiva em todos os projetos urbanos da cidade. Seus projetos mais ambiciosos, ambos levados a cabo, foram a urbanização da Rua do Cano (atual Rua Sete de Setembro) e a construção do Campo de Santana (atual Praça da República). Além de ser um projeto de drenagem, o empreendimento possuiu grande valor urbanístico, uma vez que criava um corredor entre o Paço, o Rocio (atual Praça Tiradentes) e o Campo de Santana, estabelecendo uma rede na qual se encontravam os teatros, a Escola Militar e a Academia de Belas Artes. O projeto vem assim anotado na seção “Notícias Diversas” da revista *Guanabara*:

A capital do Império vai ter um grande e formoso melhoramento com a abertura da Rua do Cano até o Largo do Paço. A nova rua, que se denominará – Rua Imperial – seguirá o alinhamento da Rua dos Ciganos [atual Rua da Constituição] e será composta de edifícios regulares e formosos. A Ilustríssima Câmara Municipal encarregou a confecção do Projeto das edificações ao Sr. Manoel de Araujo Porto Alegre, diretor da Academia Imperial das Belas Artes, e autor do risco do novo Banco do Brasil.⁹

A notícia, claramente redigida pelo próprio autor do projeto, têm ar de triunfo e gosto de vingança, ao chamar a atenção para a nova condição de diretor da Academia, que Porto-Alegre ostentava desde 11 de maio do mesmo ano de 1854. A notícia remete também ao prédio do Banco do Brasil, do qual nos sobram apenas os desenhos, já que o edifício foi destruído para dar lugar à atual Associação Comercial do Rio de Janeiro, na Rua da Alfândega.

Segundo Riopardense de Macedo, o único prédio da autoria de Porto-Alegre ainda visível no Rio de Janeiro é o do Cassino Fluminense (atual Automóvel Clube do Brasil). Se a permanência pode ser tomada

⁹ *Guanabara*, 10, dez. 1854, p. 383.

como um indício de qualidade, há que se desconfiar dos reais talentos de Porto-Alegre enquanto arquiteto. Macedo procura apresentá-lo como um grande inovador. Busco aqui apenas os limites do palpável. Há mesmo críticos, ainda do século XIX, como Sílvio Romero, que reduzem sobremaneira os talentos arquitetônicos do autor:

Seus produtos de pintor e de arquiteto estão quase esquecidos. Não são de uma grandeza que se imponha; o selo da mediania é neles irrecusável. Os principais dentre todos são: um Hércules na fogueira, um retrato de Dom Pedro I, o quadro da fundação da Academia das Belas Artes, a antiga decoração do Teatro de São Pedro de Alcântara, a galeria da Sagração de Dom Pedro II, o plano da igreja de Sant'Ana e do Banco do Brasil. O desenho é bom; a pintura de pouca vida, e a arquitetura sem audácias e sem originalidade.¹⁰

Romero, com sua crítica feita de rompantes, deixa poucas dúvidas acerca de sua opinião sobre Porto-Alegre. Ainda que dando o desconto necessário aos critérios personalíssimos de Sílvio Romero e ao seu pouco distanciamento histórico das obras referidas, seu juízo se reveste de grande sentido de verdade, quanto mais se comparado com diversos outros juízos críticos sobre a literatura de Porto-Alegre, como veremos a seguir. Estamos, portanto, diante de um autor bastante medíocre, mas ao mesmo tempo diante de uma personalidade profundamente reveladora de seu tempo, exatamente por sua medianidade e por suas contradições. Como intelectual cooptado, Porto-Alegre revela os meandros da política do favor, através da faceta ideológica que liga o favor à mentalidade da mediania.

Até 1859, o arquiteto ainda se dedica a algumas obras públicas. A partir de então segue para a Europa como diplomata, onde vive por vinte anos, lá morrendo em 1879. Esse esboço biográfico visa menos a uma situação histórica da personagem, do que a mostrar a exemplaridade de seu percurso. Porto-Alegre poderia se encaixar, guardadas as proporções, no perfil de formação da elite do Império, descrito por José Murilo de Carvalho. Segundo esse autor, o que definia a elite imperial, antes de tudo, era o fato de seus membros terem passado por um mesmo processo de

¹⁰ ROMERO, 1980, p. 813.

educação, configurado pelos estudos no exterior, em especial em Coimbra (no caso dos magistrados), ou nas brasileiras Escolas de Direito de Recife e São Paulo, ou ainda na Escola de Medicina da Bahia. A Escola Militar do Rio de Janeiro entra como quarto componente desse grupo de escolas. O caráter dessa última, como já vimos, é especial, já que sua clientela não advinha das classes mais abastadas.

O segundo elemento formador dessa elite seria a profissionalização, que se caracterizava por ser obtida através de um movimento de circulação geográfica e por cargos, seja no Executivo, no Legislativo e ou no Judiciário. José Murilo se volta especialmente para a análise da formação acadêmica dos políticos, os quais se candidatavam a tal condição de políticos a partir da carreira de magistrados, notoriamente quando a família não possuía poderes suficientes para levar o jovem bacharel diretamente à Câmara dos Deputados.

Apesar do fato de que Porto-Alegre só tardiamente em sua vida chega perto dos centros decisórios de poder, e também apesar de ter sido um político menor, nada invalida a constatação de que seu percurso constitui claramente uma busca constante para cumprir o mesmo caminho dos naturais membros da elite, aqueles que, por sua extração social e condição econômica, já estavam desde sempre dentro do grupo seletivo. Se levarmos em conta sua extração e os degraus que galgou, vemos que Porto-Alegre se torna, sim, um membro dessa elite. Um membro que terá, como vários outros, e em especial alguns literatos, um papel fundamental na construção da imagem da ordem, a qual, por sua vez, estrutura a imagem da nação.

José Murilo compreende a elite como sendo um “clube”, no qual, depois de tornado membro, o felizardo só tem frutos a colher. Essa situação pode ser apreendida vividamente de carta datada de julho de 1850, enviada por Porto-Alegre a Francisca de Paula Barbosa da Silva, esposa de Paulo Barbosa da Silva, Mordomo da Casa Imperial e Conselheiro do Império, na época em missão diplomática na Alemanha. Lembro antes que, nessa época, Porto-Alegre amargava sua saída da Academia de Belas Artes, então dirigida por Taunay, a quem o poeta dedicava todo o ódio revelador de seu desejo de ascensão:

O Sr. Werna Magalhães fez uma rutura áulica comigo por causa de Mr. Taunay, mas eu não fiz caso, pois quanto o estimo, quanto desprezo aquele homem vil, cujo mérito único é ter entrada particular nos salões internos do Paço, e aí gozar de toda a privança

imaginária. Ainda não estou cortesão, e parece-me mesmo que lhe vou perdendo as esperanças, acho-me com negação para o ofício: tenho o coração *bourgeois* e com ratzes profundas – *En amour, j'aime la canaille*.¹¹

O desdém de Porto-Alegre assemelha-se ao da raposa que diz verdes as uvas. Não há como esconder que ele sonha exatamente com os lugares ocupados por Taunay, tanto o de diretor da Academia quanto o de cortesão. Cabe notar que o fato de Taunay ser um cortesão é confessadamente visto por Porto-Alegre como um mérito.

No número 9 da revista *Guanabara*, de Agosto de 1851, portanto na mesma época em que, longe da Academia e da Corte, o autor sonha com dias de glória, há um artigo intitulado “Algumas Idéias sobre as Belas Artes e Indústria no Império do Brasil”, que também exemplifica a luta ascensional de Porto-Alegre. O artigo constitui uma das peças fundamentais da celeuma entre Taunay e Porto-Alegre, artigo no qual o arquiteto e desenhista defende um ensino mais voltado para os ofícios. Entretanto, em meio àquela argumentação pragmática de Porto-Alegre – aliás profundamente louvável – podemos reconhecer a luta pelas instâncias de poder. Ou seja, falar mal da contemporânea direção da Academia de Belas Artes era lutar pelo próprio espaço:

Aonde não preside um profundo sentimento de nacionalidade, aonde não há um movimento espontâneo, nada pode existir de grande (...) Não tem o governo do Brasil uma Academia de Belas Artes, e não lhe entorna anualmente os cofres de sua generosidade; e o que há aí de produtivo para o país? Não sabemos. O gérmen alimentador, o princípio criador, a fé nacional e a esperança de uma glória legítima não podem ali existir, e só existirão quando aquele estabelecimento se tornar uma harmonia com o nosso estado de civilização, e procurar suprir as necessidades de nossa indústria nascente. O Brasil não pode ainda dar que comer a pintores e escultores, e muito menos concorrer para o aperfeiçoamento destas artes: não edifica monumentos para colocar estátuas e painéis; e apresenta o singular evento de nas leis municipais da sua capital não se encontrar a palavra – arquiteto!¹²

¹¹ PORTO-ALEGRE, 1991, p. 52.

¹² *Guanabara*, 9, agosto de 1951, p. 308.

Para além da advocacia em causa própria, através da defesa da causa do arquiteto, o argumento possui uma série de outros elementos profundamente importantes.

Como primeiro desses elementos, podemos ver que Porto-Alegre apresenta uma grande consciência sobre o momento em que vive, quando a abolição do tráfico de escravos havia liberado, da noite para o dia, enormes somas de capitais que foram imediatamente carreadas para a indústria nascente. O arquiteto e artista vê aí uma situação nova, favorecedora de um novo mercado de trabalho. A referência à construção de estátuas e monumentos revela-se mesmo interessada, uma vez que, como mostra um outro artigo publicado no número 8 da *Guanabara*, de Agosto de 1854, intitulado, “A Estátua Equestre do Fundador do Império”, Porto-Alegre fazia coro com os que, desde 1825, queriam erigir uma estátua a Pedro I, sendo que a Câmara do Rio de Janeiro aprovara o projeto em 1854, quando Porto-Alegre era já membro da casa. Em seu artigo, o autor discute mesmo qual deveria ser a pose do cavalo e do Príncipe, aquelas que melhor espelhassem o momento grandioso de 1822. Seu texto termina com uma louvação à empresa da estátua:

Cremos que desta vez não dormirá a execução da estátua equestre do Fundador do Império, porque a época é outra, porque temos à testa da nação um Príncipe protetor das artes, um homem que vê mais longe do que os homens do passado, e porque está convencido de que toda pedra angular que for lançada no seu imperato é uma nota muda desse hino plástico que levará a sua glória à mais remota posteridade.¹³

Voltando ao trecho anterior, sobre o arquiteto e a Academia, diria que o segundo elemento importante do argumento é o fato de que todo ele se constrói, como de resto essa última passagem, em torno da idéia de nação, entendida sobretudo a partir de um conceito de harmonia: a Academia só encontrará sua vocação quando “aquele estabelecimento se tornar uma harmonia com nosso estado de civilização”.

Lembro uma vez mais que estamos na vigência do Ministério da Conciliação. Desde o fim da Revolução Praieira, em 1848, a idéia da

¹³ *Guanabara*, 8, agosto de 1854, p. 289.

conciliação ganhava corpo. Em maio de 1852, a instalação de novo gabinete concretizara essa aspiração de muitos. O período de preparação da Conciliação coincidiu com o temporário ostracismo de Porto-Alegre, e coincidiu também com o tempo de existência da revista *Guanabara*, que vai de 1849 a 1855. Tento aqui sugerir que podemos ler nas páginas do periódico, bem como na correspondência entre Porto-Alegre e o casal Barbosa da Silva, a qual se torna constante no período, exatamente a existência de um apelo à Conciliação. O novo estatuto de governo coincidirá com a nova situação que o poeta alcançará no espaço público e junto ao Imperador, a partir de 1854, e que pode ser vista como um coroamento de seu percurso. Dizendo de outra forma: o percurso de Porto-Alegre se faz em direção a uma atitude conciliadora, e sua fala durante esse tempo constitui um clamor e um eco do projeto conciliador. Em 1853, antes portanto de sua reabilitação na direção da Academia, em carta ao mesmo Barbosa da Silva, o poeta comenta ironicamente o novo modelo político que se apresenta:

Isto por aqui vai como o lindo amor! Os Saquaremas estão brigando! Na sua Câmara uníssonas se levantou um grupo de 30 opositores e denominou-se Partido Parlamentar. Os 30 têm por capitão Pedro Chaves, que lhes deu chá; e da parte do governo se reuniram na Secretaria do Império uns 70, tendo por chefe o Torres, e este lhes deu sorvetes. Veremos esta guerra de frios e quentes, de ardentes e gelados na mesma panela.¹⁴

Entretanto, sua ironia é aquela de quem está de fora dos acontecimentos, não por gosto, mas por contingências, como já vimos anteriormente. Em outra carta, datada de novembro de 1853, a Conciliação volta à cena, agora com um tom talvez mais claro, revelador de que o novo momento pode talvez ser frutífero para ele mesmo:

O programa limphonório está frutificando: não há oposição alguma, e todas as sumidades esperam; mas os previdentes saquaremas choram, porque vêem nessa intermitência levantar-se a luzada em breve.¹⁵

¹⁴ PORTO-ALEGRE, 1991, p. 82.

¹⁵ PORTO-ALEGRE, 1991, p. 86.

O tom fica um pouco mais claro se notarmos que, na mesma carta, Porto-Alegre anuncia que vai aceitar, por “pressão” do Imperador, a volta à Academia de Belas Artes. Para o poeta, aí está o fruto da Conciliação. Essa nova organização das forças do Estado será exatamente o momento e o modelo esperado pelo autor, e nesta nova situação ele realizará as suas aspirações. Sua ascensão se baseou sobretudo na política do favor. Resta ver agora o preço desse favorecimento. O reverso necessário da política do favor é o elogio da ordem. Já vimos essa equação demonstrada nos trechos acima, retirados tanto da correspondência como dos textos de Porto-Alegre na *Guanabara*. Mas devemos nos deter ainda com vagar sobre esse mecanismo do favor enquanto ligado à ideologia da medianidade. As páginas da *Guanabara* são o mais puro elogio dessa medianidade, mentalidade que corresponde ao momento político da Conciliação; da mesma forma, na correspondência com os Barbosa da Silva podemos captar a imagem mais representativa do projeto conciliador, qual seja, o elogio do Imperador.

Um poeta medíocre, um nacionalista de plantão

A *Guanabara* nasce em 1849, tem vida mais ou menos regular até 1852, e acaba por morrer em 1855. Dirigida por Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias e Porto-Alegre, a revista foi a princípio editada a cargo desses diretores. A epidemia de febre amarela, em 1850, retirou-lhes o fôlego (o mal acometeu diretamente o poeta gaúcho). A partir de 1851, a revista passou a ser editada pelas oficinas de Francisco de Paula Brito, o editor de tão grande importância no século XIX, que dedicou sua vida a abrir portas para os mais diversos escritores, dentre eles Machado de Assis. Wilson Martins comenta: “Basta ler os nomes dos diretores para concluir que a revista seria qualquer coisa como o ‘Diário Oficial’ da literatura romântica.”¹⁶

A afirmação de Martins procede, especialmente se pensarmos que a noção de “oficialidade” remete não apenas ao grupo em si, mas às suas relações com o Estado. De fato, nas páginas da revista pode-se ler o elogio da nação harmônica, tão necessariamente requerido pela elite naquele momento. A literatura, naquele contexto, através dos autores e de seus órgãos de divulgação,

¹⁶ MARTINS, 1977, p. 400.

cumpra o papel exemplar de ser a construtora da imagem da ordem. Exceção seja feita a José de Alencar que, através de suas crônicas e também de seus romances – estes às vezes ainda hoje lidos através de um viés crítico um tanto ingênuo – situa-se em posição muito mais lúcida, que seria depois aprofundada por Machado de Assis.

Nelson Werneck Sodré, em *A História da Imprensa no Brasil*,¹⁷ aponta três períodos que demarcam a imprensa no Império: a) o momento dos pasquins, que vai da Independência à Maioridade, com destaque para o período da Regência – assiste-se aí a um jornalismo político militante e extremamente ativo; b) o momento da Conciliação, que se estenderia da Maioridade ao fim da Guerra do Paraguai; c) o terceiro momento, de 1870 até 1889, em que se assiste a uma retomada do jornalismo político, com vistas à República. Faz-se importante notar que, do ponto de vista do jornalismo, Sodré entende que o espírito da Conciliação já existia desde a Maioridade, em 1840. Esse espírito vai durar os trinta anos centrais do Império. O autor reconhece no período, como já vimos com Francisco Iglésias, a grande importância ideológica para a qual venho chamando a atenção. Ou seja, temos aqui um caso claro em que as questões ideológicas avançam e, de alguma forma anunciam, mudanças estruturais na economia e na política.

Para Sodré, Justiniano José da Rocha constitui o representante acabado do jornalismo do momento. Quando Paulino José Soares, Visconde do Uruguai, arquiteto político do Segundo Reinado, convida Rocha para fundar um jornal que apoiasse a situação, a resposta do jornalista constitui um verdadeiro manifesto da imprensa áulica, onde se pode ver a política do favor com toda a clareza e em toda a sua força:

O que só queremos é não perdermos de vista o nosso futuro, é que as pessoas do ministério, a quem vamos servir, nos considerem dignos de sua aliança, e não instrumentos comprados com alguns mil réis e, no ministério, ou fora do ministério, nos dêem a consideração e a proteção correspondentes à nossa dedicação.¹⁸

¹⁷ SODRÉ, 1966.

¹⁸ Rocha, apud SODRÉ, 1966, p. 209.

Sodré designa aquele período central do Império como o tempo da imprensa literária. No período anterior, não havia espaço para a literatura na imprensa, que se ocupava prioritariamente de política. Quando a imprensa política declina, a partir dos rumos conciliatórios, tende a fundir-se com a literatura. Os literatos terão destaque nessa fase do país, pois são aqueles que, aparando as arestas políticas e consolidando a visão mítica da nação harmônica, substituem as vozes dissonantes que se faziam ouvir na Regência. Porto-Alegre, juntamente com outros, faz coro a esse escapismo providencial de certa literatura, sem perceber (ou melhor, intuitivamente sabendo) que essa atitude cumpre um papel social naquele momento. Segundo o poeta, o mundo andava tomado pelo materialismo, pelo desejo de lucro, e essa faceta do momento o enojava, o enfasiava: “este país é um grande balcão, onde tudo se vende e tudo se compra”.¹⁹ Para tanto, o melhor antídoto era a poesia. Em carta de 6 de julho de 1850, endereçada ao amigo Barbosa da Silva, diz o autor, depois de comentar seu fastio com a política, que para ele parece indigna de atenção:

Mas cousa estupenda nesta época de torpor, e do mais bolorento indiferentismo! Crescem os poetas e os literatos, e coisas se preparam para em breve verem a luz da imprensa, que são obras de primeiro plano: *Os Timbiras*, por Gonçalves Dias [e], do Doutor Macedo, *A Nebulosa*...²⁰

Com esse espírito, a *Minerva Brasiliense* e, sobretudo, a *Guanabara* terão plenamente justificadas as suas existências. Mas afinal, qual é o poeta Porto-Alegre que escreve nas páginas da *Guanabara*? Vejamos um pouco da opinião da história literária sobre o autor.

Nelson Werneck Sodré é taxativo: “A poesia de Porto-Alegre, em que o prosaísmo é constante, jamais alcança nível razoável, e não merece ele qualquer relevo na literatura nacional.”²¹ A opinião é cabal, e dispensa comentários adicionais.

¹⁹ PORTO-ALEGRE, 1991, p. 32.

²⁰ PORTO-ALEGRE, 1991, p. 48.

²¹ SODRÉ, 1969, p. 219.

Sílvio Romero, de quem já vimos observações nada abonadoras sobre o trabalho do arquiteto Porto-Alegre, lhe aponta qualidades líricas na poesia, ao mesmo tempo em que chama a atenção para a irregularidade de sua produção. Comentando o épico *Colombo*, diz que ali estão expostos os vícios e as qualidades do autor. As qualidades seriam o talento pictural de sua poesia, marca de seu trabalho de pintor; os vícios seriam a maçada de muitas das passagens desse que é o mais longo poema da língua portuguesa, com seus quarenta cantos, trabalho de duas décadas: “*Colombo* é uma galeria, uma pinacoteca cheia de belíssimos quadros perdidos, prejudicados no meio de telas mal dispostas e mal-acabadas.”²²

José Veríssimo segue Romero, pois vê qualidades na poesia de Porto-Alegre, mas igualmente aponta de maneira dura o gosto retórico e a pompa inútil do poeta. Diz o crítico que, na época de Porto-Alegre,

(...) era moda louvar descomedidamente, engrandecer sobre posse, tudo o que era nosso, na ingênua esperança de nos valorizarmos. A índole de si mesma entusiasta e pomposa de Porto Alegre cedeu gostosamente à moda.”²³

Antonio Candido, crítico que toma decididamente o partido dos autores românticos, justificando que assim o faz por amor à nossa literatura, igualmente não consegue esconder seu desapeço pelo autor. Para o crítico, da vocação épica de Porto-Alegre

(...) nasceu o mais extenso poema da nossa literatura, o terrível Colombo, paquiderme de quarenta cantos, onde se compendiam os seus muitos defeitos e poucas qualidades. (...) Temos a impressão [sobre Porto Alegre] de um bailarino que apurou na barra os elementos fundamentais da técnica e foi depois espanar móveis ou servir à mesa.”²⁴

Mesmo Joaquim Norberto, amigo do poeta, sem qualquer distanciamento histórico sobre a obra do autor – uma vez que sua opinião

²² ROMERO, 1980, p. 820.

²³ VERÍSSIMO, 1969, p. 146.

²⁴ CANDIDO, 1981, p. 71-73.

data de 1840 – e profundamente imbuído da necessidade de afirmar os talentos da hora, ao mesmo tempo em que elogia o trabalho de Porto-Alegre reconhece que há contemporâneos que discordam dessa opinião favorável. Afirma que gosta sobretudo do poema “Voz da Natureza”, e complementa: “E há quem negue o título de poeta, quem negue uma imaginação ardente, repleta de poesia, ao Sr. Manoel de Araújo Porto Alegre!”²⁵

Como se pode ver, mesmo os contemporâneos desconfiam do talento do autor. Entretanto, essa sua medianidade é o que aqui nos interessa sobremaneira, por ser exemplar de um determinado espírito de época. No número 9 da *Guanabara*, de agosto de 1851, Porto-Alegre publica um texto que é, sobre todos os outros, o exemplar máximo do culto ao mediano: trata-se de um necrológio de Mariano José Pereira da Fonseca, Marquês de Maricá, autor de extensa coleção de máximas que constituem, por assim dizer, a quintessência da conciliação. O texto do poeta segue à risca o espírito do Marquês:

O Marquês de Maricá era um homem de aparência modesta, de uma fisionomia austera, e de mediana estatura. (...) Era um velho que amava a mocidade, que reconhecia nela a legítima herdeira do futuro, e que perdoava com facilidade as suas faltas. Tinha um profundo conhecimento de nossos homens e de nossas cousas, como se vê claramente em suas máximas e pensamentos; e conhecia-se a si próprio. (...) Toda a sua força na vida e na morte se achava apoiada em profundos estudos, e na prática severa dos deveres de um perfeito católico.²⁶

A figura do moralista ganha os contornos de um verdadeiro ícone da conciliação: comedido, modesto, mediano, crente no futuro e sobretudo um perfeito católico.

Referindo-se aos bens deixados pelo Marquês, Porto-Alegre pinta um quadro ainda mais impressionante:

Os bens de fortuna que possui, é trigo sem joio do diabo, é produto da pingue legítima de seu pai, do seu comércio, por perto de vinte anos como negociante, do favor divino, de sua economia, ordem,

²⁵ NORBERTO, 1977, p. 65.

²⁶ *Guanabara*, 9, 1851, p. 318.

trabalho e inteligência. Na sua vida pública não teve outro rendimento que o de seus ordenados: a sua integridade pode ser proverbial.²⁷

A gradação da frase sobre as fontes dos rendimentos do Marquês muito esclarece sobre a ideologia da medianidade: o esforço, o favor divino, a economia, a ordem, o trabalho, a inteligência. Em suma, o Marquês revela-se como uma integridade *proverbial*, qual seja, aquela que pode ser reduzida a provérbio, que possui a força do lugar-comum, da máxima. A importância desse texto enquanto exemplo do posicionamento de Porto-Alegre, em particular, e da revista *Guanabara*, em geral, pode ser melhor aquilatada se lembrarmos, com Wilson Martins, que

(...) nenhum outro livro [as Máximas do Marquês de Maricá] nos ajuda melhor a compreender o Brasil, e em particular o Brasil do século XIX; nenhum outro será mais esclarecedor sobre a nossa política, a nossa economia, a nossa literatura, em uma palavra: sobre o que poderíamos chamar a nossa civilização. Esse livro é um altímetro, não só em si mesmo, mas pela acolhida que encontrou: ler seriamente o Marquês de Maricá é um gesto que define um homem, é uma atitude que compromete um povo.²⁸

O sucesso editorial das máximas do Marquês de Maricá, que possuem edições sucessivas em 1837, 1843, 1844, 1846 e 1850, cada vez com mais provérbios acrescentados, constitui, como diz Wilson Martins, o documento definitivo de uma época. A *Guanabara* e seu diretor, Porto-Alegre, são igualmente imagens desse tempo de conciliação a todo custo.

O elogio do Imperador

Paulo Barbosa da Silva era Mordomo da Casa Imperial e Conselheiro do Império. De 1845 a 1854, permanece no exterior, em missões diplomáticas. Em sua chácara, a Casa da Joana, reunia-se o grupo dos intelectuais da hora, para serões poéticos e de amenidades. Quando o casal Barbosa da Silva parte

²⁷ *Guanabara*, 9, 1851, p. 318.

²⁸ MARTINS, 1977, p. 279.

para a Europa, Dona Francisca, esposa do Conselheiro, recolhe em um álbum as assinaturas das relações do marido, álbum esse cujo texto de abertura é uma carta-poema da autoria de Porto-Alegre. A lista de nomes que assinam o livro constitui a um só tempo um quadro da intelectualidade e da elite da época. Américo Jacobina Lacombe transcreve toda a lista.²⁹ Cito aqui apenas alguns nomes: Joaquim Norberto, Odorico Mendes, Gonçalves de Magalhães, Teófilo Otoni, Joaquim Caetano da Silva, Francisco Adolfo de Varnhagen, Maurício Rugendas, Aureliano de Sousa e Oliveira Coutinho, Luís Aleixo Boulanger, entre outros. Desfeito o ponto de encontro, pela partida dos anfitriões, Porto-Alegre ressentia-se profundamente da ausência dos amigos. Lembro mais uma vez que a ausência do casal de amigos coincide com o período de agruras de Porto-Alegre, longe da Academia de Belas Artes.

Na correspondência com os Barbosa da Silva, além das amarguras sobre sua situação e dos insistentes pedidos para que voltem, um tema sobressai, qual seja, os elogios a D. Pedro II. O imperador ali aparece como uma “flor imaculada no lamaçal do país”, única entidade capaz de ainda levar a nação a dias melhores. O elogio do imperador será, dessa forma, um elogio da ordem e, ao mesmo tempo, um reconhecimento dos favores do soberano, como se pode ver na seguinte passagem:

O Paço vai na mesma, e as obras estão calculadas segundo verba provável que conta ter o Fortuna: eu pouquíssimas vezes lá vou, e o mordomo só vejo em extrema necessidade. Sou obrigado ao Imperador, que me mostra estima, mas também faço por onde, pois sou amigo dele, defendo-o, e escrevo a seu favor.³⁰

As relações de favor estão aí nomeadas com todas as letras, com o desvelamento do papel que cabe a cada ator. Em uma outra passagem da mesma carta anteriormente citada, na qual o arquiteto aceita a direção da Academia de Belas Artes, podemos ver uma vez mais a ação favorecedora do imperador e o sentimento exultante e mal disfarçado do acólito, que vê suas esperanças recompensadas:

²⁹ PORTO-ALEGRE, 1991, p. 9.

³⁰ PORTO-ALEGRE, 1991, p. 67.

Mandei copiar uma memória para a reorganização da estribaria das Belas Artes, digo da Academia, obra pedida por S.M.I. que começa a crer agora que sirvo para alguma coisa mais do que aquilo que lhe teria contado o meu aposentado Taunay. Não tenho vontade de para lá voltar, porque não gosto de pisar inimigos a sangue frio, e nem sou vingativo; mas segundo a imperial vontade, e apesar de minha relutância, lá irei aturar aqueles malvadinhos e estúpidos, educados por Fr. Félix Emílio e seus amigos e compadres. Como estou no último quartel da vida, irei jogar tudo ou nada: estou bem como estou, e não quero melhorar senão em dinheiro, porque a ordem é pobre e os fradinhos vão crescendo.³¹

O oportunismo da situação está patente no falso desdém para com a oferta. Depois de mal disfarçar seus interesses, através de falsa relutância em aceitar o cargo, o autor deixa vir claramente à tona os meandros das relações de favor, manipuladas pela “imperial vontade”. Cabe lembrar aqui a expressão de Antonio Candido, que nomeava Porto-Alegre como um “homem honesto”. O mais importante é que a observação de Candido está, antes de tudo, correta, e não carrega nenhuma ironia. A observação do crítico constitui um reconhecimento da medida de honestidade daquele dado momento histórico. Ou seja, pelos padrões do tempo, Porto-Alegre constitui um homem honesto. E exatamente porque ele era, pelos padrões do momento, um homem honesto, sua fala se reveste de um caráter importante, e revela os limites estreitos em que o favor prendia um homem da sua condição, naquele tempo.

Em função dessa rede de favores, Porto-Alegre declara-se um escravo da monarquia:

Meu amigo e compadre: – No dia em que se falar claro em República, eu vou jurar no alcorão do Grão-Turco, e declaro-me cidadão russo, e escravo da monarquia pura: quero antes lei viva na vontade de um homem que nasceu príncipe, do que nas mãos de um carrasco açulado por um ambicioso sem mérito e sem virtudes, o pau-brasil dá boa tinta vermelha, não precisamos de sangue.³²

³¹ PORTO-ALEGRE, 1991, p. 86.

³² PORTO-ALEGRE, 1991, p. 46.

A comparação da vassalagem com o regime de escravidão revela com clareza que o favor atua, como aponta Schwarz, como mecanismo atenuador e encobridor da violência que estruturava o modo de produção vigente, do qual o mal adaptado liberalismo não consegue de todo apagar as marcas. O “homem que nasceu príncipe”, ideal corporizado em D. Pedro II, é aquele capaz de evitar o derramamento de sangue. Esse príncipe vem desta forma descrito em passagem subsequente da mesma carta, em um procedimento semelhante a muitas outras passagens de igual teor encontráveis em várias outras cartas:

Deu-nos Deus aquele Príncipe, bem que filho de Adão, bem que estragado por nós, mas que tem uma grande massa de virtudes reais e que é um dos brasileiros mais completos que eu conheço, e de quem me vou tornando mais amigo cada vez, pois cada vez o vejo como a salvação do país, a garantia do futuro, e o símbolo do progresso.³³

O príncipe é o salvador, garante o futuro e simboliza o progresso. Mas, sobretudo, é amigo do poeta! Nesse argumento se misturam o elogio, o favor, a vassalagem e a imagem da ordem que se constitui.

Passada a Guerra do Paraguai, as contradições do sistema vêm à tona e começa a pavimentação do caminho em direção à República. Entretanto, o regime da Conciliação deixa marcas profundas na sociedade brasileira, seja na relação de dependência dos intelectuais para com o Estado, que reproduzir-se-á ainda no Modernismo, seja na mesma relação de dependência, ou clara subserviência, que o empresariado brasileiro desenvolveu naquele instante, e que em grande medida perdura até hoje, seja nas mediações da política do favor, que ainda marcam as relações sociais. O que não significa, entretanto, que todas as instâncias de mediação na sociedade brasileira sejam criticáveis. Algumas são até elogiáveis, dado o seu grau de criatividade e resistência a um processo de standardização. De qualquer forma, nem boas nem más, as instâncias de mediação são antes de tudo marcas distintivas da sociedade brasileira. Antes de julgá-las, há que compreendê-las histórica e socialmente.

Pelo mesmo motivo, Porto-Alegre não pode ser nem denegrido nem elogiado por seu percurso, uma vez que sua condição espelha a de um

³³ PORTO-ALEGRE, 1991, p. 46.

homem do seu tempo, tanto agente quanto produto daquela dada situação. Como ele, boa parte dos autores românticos cumpriu o papel histórico de construir a imagem da nação. O papel do historiador da literatura e da cultura é o de compreender a funcionalidade dessa imagem, assim como de outras imagens que engendram nossa história literária e cultural.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem – a elite política imperial*. Brasília: EDUNB, 1981.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República*. São Paulo: Grijalbo, 1977.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Euclides da Cunha e a Escola Militar. Introdução a *Euclides da Cunha*. Organização e notas de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 1984.

IGLÉSIAS, Francisco. Vida Política, 1848/1868. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1967. Tomo II, v. 3, cap. I.

MACEDO, Francisco Riopardense de. *Arquitetura no Brasil e Araújo Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1984.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977. v. II.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. *Brasilianas*. Viena: Imperial e Real Tipografia, 1863.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. *Colombo*. Rio de Janeiro: Cia. Tipográfica do Brasil, 1892.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. *Correspondência com Paulo Barbosa da Silva*. Introdução e notas de Américo Jacobina Lacombe. Rio de Janeiro: ABL, 1991.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1991.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo *et alli* (Ed.). *Guanabara*. Rio de Janeiro: Tipografia Guanabarensis e Tipografia Dois de Dezembro, 1850-1855. Foram consultados o tomo I, de 1850; tomo I, de 1851, vol. 8 e 9; tomo II, vol. 8, 9 e 10, de 1854, que se encontram na John Rockfeller Library, Brown University, Providence, EUA.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980. v. 3.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. *Bosquejo da história da Poesia Brasileira*. Edição, apresentação e notas de José Américo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

O gerúndio e o lusco-fusco: som e
sentido num poema de Carvalho Júnior

José Américo Miranda

UFMG

El mundo de Juan José
de los poetas de Castilla

José María
1910



LUSCO-FUSCO

Da alcova na penumbra andavam fluando
Em ténue confusão fantasmas indecisos,
Gerados ao fulgor da luz reverberando
Nos límpidos cristais e nos dourados frisos.

Era como um *sabbat* fantástico e nefando!
Das velhas saturnais talvez tivesse uns visos
A enorme projeção das sombras vacilando
Esguias e sutis sobre os tapetes lisos.

Havia no ambiente uns mórbidos perfumes;
Os bronzes, os *biscuits* se olhavam com ciúmes,
Nos *dunkerques*, de pé, por dentro das redomas.

Enquanto eu, sem temor, ao lado de uma taça,
Um conto oriental relia entre a fumaça
De um charuto havanês de excêntricos aromas.

O poeta Francisco Antônio de Carvalho Júnior, nascido no Rio de Janeiro em 1855 e morto, aos 24 anos de idade, em 1879, na mesma cidade, é uma das principais figuras da poesia brasileira da fase realista, apesar da exigüidade de sua obra poética. Antonio Candido considera-o, juntamente com Teófilo Dias e Fontoura Xavier, um dos mais importantes baudelairianos do seu tempo¹ (e de todos os tempos, em nossa poesia). Ele nos deixou poucos versos, alguns sonetos que Artur Barreiros reuniu num volume póstumo, juntamente com outros trabalhos seus (*Parisina*, Rio, 1879). Na avaliação de Machado de Assis, “era [ele] o representante genuíno de uma poesia sensual, a que, por inadvertência, se chamou e ainda se chama realismo.” E disse mais: “Nunca, em nenhum outro poeta nosso, apareceu essa nota violenta, tão exclusivamente carnal.”²

Sua poesia contrastava vivamente a poesia romântica; à imagem idealizada, pálida e virginal da mulher criada pelos poetas das gerações que o precederam opunha o apelo às formas do corpo e uma nota violenta de apetite carnal. Os versos mais famosos, pelo que têm de exemplar e de anti-romântico, são aqueles de “Profissão de fé”, em que diz

Odeio as virgens pálidas, cloróticas,
Belezas de missal que o romantismo
Hidrófobo apregoa...

[...]

Prefiro a exuberância dos contornos,
As belezas da forma, seus adornos,
A saúde, a matéria, a vida enfim.³

¹ Cf. CANDIDO, 1989, p. 23-38.

² ASSIS, 1962, p. 195.

³ CARVALHO JÚNIOR, In: RAMOS, 1959, p. 21.

Ainda mais violentas são as imagens do soneto “Antropofagia”:

Mulher! aó ver-te nua, as formas opulentas
Indecisas luzindo à noite, sobre o leito,
Como um bando voraz de lúblicas jumentas,
Instintos canibais refervem-me no peito.⁴

Machado de Assis, para quem Carvalho Júnior “era poeta e de raça”, afirmou, também, que ele desconhecia “as atenuações da forma, as surdinas do estilo”, e que raros eram, entre os vinte sonetos que deixou, os que não comemoravam “um lance, um quadro, uma recordação de alcova.”⁵

Pois é justamente de um desses poemas, que trazem uma recordação de alcova, que trataremos aqui. “Lusco-fusco” é uma pequena obra-prima de nossa poesia. Seu título é palavra já de si poética, cuja existência se deve à força da rima. Palavra composta, seu uso, conforme ensinamento de d. Ângela Vaz Leão, “é peculiar ao português, quer como substantivo, quer como formador de locuções adverbiais”⁶ – como “ao lusco-fusco”, por exemplo. Para explicar a existência de locuções como “entre lusco e fusco” e “ao lusco-fusco”, a professora Ângela Vaz Leão acredita – e seu argumento é convincente – que “a chave dessas composições esteja no poder expressivo da rima”⁷, já que ambos os termos implicam a mesma idéia de semi-obscuridade e sua combinação encerraria, semanticamente, um disparate. Diz ela: “A simetria do ritmo suplanta o desacordo das idéias. A harmonia fonética faz esquecer a desarmonia semântica. E o resultado é um novo recurso idiomático, mais rico em valor expressivo.”⁸ Temos aí raro exemplo de explicação lingüística tocada pela poesia, ou, dito de outro modo, uma compreensão poética da linguagem.

Anda a lingüística apartada da poesia. Anda a poesia, nos últimos tempos, apartada da língua oral – seqüestrada nos recessos da leitura silenciosa, entregue aos encantos da palavra apenas impressa. Mas a língua é a matéria

⁴ CARVALHO JÚNIOR, In: RAMOS, 1959, p. 21.

⁵ ASSIS, 1962, p. 197.

⁶ LEÃO, 1961, p. 79.

⁷ LEÃO, 1961, p. 86.

⁸ LEÃO, 1961, p. 86.

da poesia, e a poesia, o verso, uma das unidades da língua. Quanto ao verso, unidade de composição da poesia, afirma Manuel Bandeira a necessidade de que ele “seja uma como que entidade, ou, como disse Valéry, ‘uma palavra total, vasta, nativa, perfeita, nova e estranha à língua.’”⁹ Vale dizer que o verso, para além de sua unidade rítmica e melódica, há de ter, também, unidade de sentido, há de conter uma idéia completa, que possa ser tomada em separado, analisada, glosada, etc. O mesmo pode ser dito dos objetos em que o princípio poético se manifesta, ou seja, dos poemas: eles “sintetizam, suscitam, ressuscitam, apresentam, criam, recriam o objeto”¹⁰ de que tratam. Em palavras de Antonio Candido, “o verso não é apenas uma unidade sonora e musical, mas também uma unidade significativa”.¹¹ Nesses autores temos o reverso da medalha: a poesia pensada como matéria lingüística.

Lusco-fusco é palavra que designa, como que para contradizer Machado de Assis, justamente, a meia-claridade, a meia-tinta, o momento de transição – coisa suave – entre o dia e a noite. “O lusco-fusco é o período de semi-obscuridade que precede o nascer do sol e continua algum tempo depois que ele se põe. Designa o crepúsculo matutino ou vespertino.”¹²

Mas o poeta não fala do anoitecer; a cena é interior, o tema é uma espécie de recordação de alcova. Portanto, estamos diante de uma “forma atenuada”, executada, conforme veremos, num registro a que poderíamos chamar, para empregar a expressão machadiana, de “surdina do estilo.”

O título expressa o objeto de que trata o poema. Mas de que objeto se trata? Trata-se de uma atmosfera, que o poeta parece ter a intenção de recriar, para o espírito do leitor, com todo o requinte e encantamento de seu poder de sugestão. Atmosfera de penumbra, de luzes baças, contornos atenuados, sombras sobre tapetes, fumaça, partículas em suspensão, reflexos esparsos – tudo isso completado pela sugestão de um poeta lendo um conto oriental. Só falta ao poema a palavra “absinto” – se é que assim se pode dizer, já que ao poema nada falta –, essa bebida esverdeada e aromática, tão citada e tão da preferência dos poetas e pintores europeus dessa época.

⁹ BANDEIRA, 1954, p. 115.

¹⁰ FAUSTINO, 1964, p. 59.

¹¹ CANDIDO, 2004, p. 99.

¹² LEÃO, 1961, p. 77.

Se, como ensinava Mário Faustino, é poético “o arranjo de palavras em padrões (...) que sintetizam, suscitam, ressuscitam, apresentam, criam, recriam o objeto”,¹³ é este poema um verdadeiro exemplo de poesia. É bem conhecida a dificuldade de explicar em que consiste o que é a poesia. Manuel Bandeira, tentando defini-la, recorreu a numerosos autores – inclusive a Dante, que afirmou: “Poesia é ficção retórica posta em ‘música’.”¹⁴ A esse soneto em particular aplicam-se com perfeição as palavras de Dante.

A ficção do lusco-fusco aparece-nos como real – em todos os detalhes, até as últimas repercussões da impressão. O artifício composicional repousa na sonoridade do conjunto: composto em versos alexandrinos clássicos, de andamento lento, muito apropriado ao tema, o soneto cria para a impressão do leitor a atmosfera fantasmagórica de um instante, que capricha em fazer durar e reverberar. Nesse soneto, pelo efeito que produz, o alexandrino parece contradizer João Ribeiro, que o dizia “retumbante e ruidoso”.¹⁵

Esse poema faz ressurgir a atitude primitiva do homem perante a linguagem, atitude de confiança, no dizer de Octavio Paz,¹⁶ em que signo e objeto representado são equivalentes.

Para designar as coisas existentes no espaço, dispõe a língua dos substantivos; para as que transcorrem no tempo, dos verbos. E para situar e caracterizar as realidades nomeadas no fluxo temporal, que é perpétuo movimento, dispõem os verbos das pessoas, dos tempos, dos modos e dos aspectos. O aspecto, embora não goze do mesmo prestígio de que gozam pessoas, tempos e modos, revela detalhes da ação verbal; ele é a “propriedade que tem uma forma verbal, de designar a duração do processo (momentâneo ou durativo) ou o aspecto propriamente dito sob que ele é considerado pelo falante (ex.: em seu começo – incoativo; em seu curso e ainda inconcluso – imperfeito; em seu fim já conclusivo – perfeito; conclusivo mas permanente em seus efeitos – permansivo).”¹⁷

O poema de Carvalho Júnior nos deixa perante um momento – não um momento vertiginoso, voragem entre o passado imediato e o futuro

¹³ FAUSTINO, 1964, p. 59.

¹⁴ DANTE, apud BANDEIRA, 1954, p. 111.

¹⁵ RIBEIRO, João, apud PAES & MOISÉS, 1967, p. 21.

¹⁶ PAZ, Octavio, 1972, p. 29.

¹⁷ CÂMARA Jr., [s.d.], p. 84.

também imediato –, mas um momento dotado de duração, um momento como o vivemos na dimensão psicológica do tempo, dotado de certa extensão:

Da alcova na penumbra andavam flutuando
Em tênue confusão fantasmas indecisos,
Gerados ao fulgor da luz reverberando
Nos límpidos cristais e nos dourados frisos.

O primeiro verso, em seus hemistíquios, instaura o processo: o primeiro hemistíquio indica o lugar da cena e a penumbra – esta, o tema do soneto; o segundo, os principais aspectos do processo que nela se desenvolve. Ao pretérito imperfeito do verbo “andar” (andavam), que por si só denotaria ação inacabada, soma-se o caráter durativo determinado pela dimensão semântica do verbo. Todo o segundo hemistíquio é uma locução verbal, cujo elemento principal é a forma nominal do gerúndio – forma que, por sua vez, “apresenta o processo verbal em curso”,¹⁸ ou seja, que se refere ao processo em seu andamento, em sua duração, sem visar aos seus pontos inicial e final. Início e fim do processo encontram-se fora do campo das noções em jogo no poema.

Um papel estrutural importante fica atribuído à forma do gerúndio, porque ele constitui o primeiro componente do esquema de rimas do soneto. Os versos rimam segundo o esquema abab//abab//ccd//eed, o que, juntamente com a opção pelo alexandrino, dá feições especiais à composição, fazendo dela um soneto bastante característico de seu tempo.

A rima, num poema, não pode ser mera repetição sonora; ela tem de ser funcional. O poeta Maiakóvski, sobre isso, escreveu: “A rima obriga você a voltar à linha anterior e lembrá-la, obriga todas as linhas, que materializam o mesmo pensamento, a se manterem unidas.”¹⁹ Em sintonia com essa idéia, Manuel Bandeira dizia que não desdenhava sequer das chamadas rimas pobres – e revelou um ponto de vista de autor importante e muito respeitado sobre seus versos da juventude: “Machado de Assis de uma feita comentara versos meus com meu pai, elogiando as rimas, que lhe pareciam ‘bem ligadas ao assunto’.”²⁰ Isto de “rimas bem ligadas ao assunto” é o

¹⁸ CUNHA & CINTRA, 2001, p. 483.

¹⁹ MAIAKÓVSKI, In: SCHNAIDERMAN, 1971, p. 191.

²⁰ BANDEIRA, 1984, p. 40.

aspecto a que se chamou aqui funcionalidade. E não escapam a essa mesma funcionalidade aqueles versos célebres de Carlos Drummond de Andrade, no “Poema de sete faces”:

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.²¹

Nesses versos o poeta nos fala de seu desacerto com o mundo; uma possível afinidade sonora entre seu nome e a palavra mundo não criaria entre eles nenhuma harmonia, não resolveria o problema. Em outras palavras, como para Maiakóvski e Machado de Assis, a exigência que se cria é a de que a rima *funcione*, que seja bem ligada ao assunto – que mantenha unidas pelo sentido as palavras que se assemelham pela sonoridade. Mas o poeta, nesse caso, não se adapta ao mundo. Para o poeta *gauche*, arredio, incompetente para o convívio com a realidade, a rima seria apenas rima – não seria solução, pois não resolveria o problema fundamental de inadaptação do sujeito.

Mas, consoante com essas idéias, o que sucede no soneto de Carvalho Júnior? Já ficou assinalado que a primeira palavra do poema a encontrar rima na sucessão dos versos é um verbo na forma nominal do gerúndio – forma empregada no sentido próprio ao gerúndio, de ação verbal apresentada em processo, isto é, em curso. Assim considerada a ação, não se leva em conta o seu princípio nem o seu fim, ou seja, seus contornos.

No terceiro verso, o gerúndio do primeiro rima com outra forma do gerúndio, agora em função adjetiva: “fulgor da luz reverberando”, ou seja, fulgor da luz “que reverbera” ou “reverberava”. Embora em função adjetiva, pois acrescenta qualidades ao substantivo que a antecede, a palavra conserva a idéia de tempo em curso, que, ainda que não lhe fosse intrínseca e própria pelo aspecto verbal, lhe viria por empréstimo da rima.

Na segunda estrofe, as rimas “a” do primeiro quarteto se repetem em “nefando” – adjetivo – e “vacilando” – outro gerúndio em função adjetiva.

²¹ ANDRADE, 1967, p. 53.

Era como um *sabbat* fantástico e nefando!
 Das velhas saturnais talvez tivesse uns visos
 A enorme projeção das sombras vacilando
 Esguias e sutis sobre os tapetes lisos.

À forma que expressa a ação verbal em seu meio, ou seja, considerada em seu curso, em sua duração, seguem-se os adjetivos, primeiro os construídos com a própria forma do gerúndio (“reverberando” e “vacilando”), depois um adjetivo propriamente dito (“nefando”). Assim se vai o texto impregnando da idéia de transição, própria do lusco-fusco, “entre luz e fusco”, como empregou a expressão Machado de Assis, que a tomou ao clássico quinhentista frei Amador Arrais, conforme nos revela a professora Ângela Vaz Leão.²²

Sob forma esbatida, pela não conservação da rima consoante em sua totalidade, os sons característicos do gerúndio, os sons nasais próprios da terminação “ndo”, se espalham pelos versos, com uma única exceção:

Da alcova na penumbra andavam flutuando
Em tênue confusão fantasmas indecisos,
 Gerados ao fulgor da luz reverberando
 Nos límpidos cristais e nos dourados frisos.

Era como um sabbat fantástico e nefando!
 Das velhas saturnais talvez tivesse uns visos
 A enorme projeção das sombras vacilando
Esguias e sutis sobre os tapetes lisos.

Havia no ambiente uns mórbidos perfumes;
 Os bronzes, os *biscuits* se olhavam com ciúmes,
 Nos dunkerques, de pé, por dentro das redomas.

Enquanto eu, sem temor, ao lado de uma taça,
Um conto oriental relia entre a fumaça
 De um charuto havanês de excêntricos aromas.

A exceção, o oitavo verso, que fecha os quartetos, soa luminosa como os cristais límpidos e os frisos dourados nos quais reverbera a luz. A combinação aliterativa das sibilantes em meio às vogais fechadas, de efeito excepcional neste verso – “Esguias e sutis sobre os tapetes lisos” –, cria a

²² LEÃO, 1961, p. 89-90.

equivalência entre os sons e o sentido: as sibilantes, no mar de ondas das formas gerundiais, correspondem às chispas que emitem os cristais e os frisos; as vogais fechadas do verso, indicadoras da penumbra, contrastam, por sua vez, com os agudos “is”, em “esguias”, “sutis” e “lisos” – tudo em perfeita harmonia com o campo semântico dos adjetivos “esguias e sutis”.

Tudo o mais é zona de transição, penumbra: lusco-fusco. Fica no leitor a impressão do encantamento de uma atmosfera impregnada de fumaça, que ganha força no plano das imagens com a sugestão oriental do conto que o poeta lê. O poeta-personagem aparece no fim, no último terceto, fumando seu charuto, lendo um conto oriental, só para introduzir essa última notação no plano das imagens, completando com a sugestão da distância (o Oriente) e com sua própria figura (o poeta lendo) a atmosfera musical do gerúndio – equivalente sonoro do visual lusco-fusco.

O poema, como totalidade, equivale, portanto, ao “lusco-fusco” – nele, o poeta se exercitou no “como armar no ar uma figura”²³ – desafio que a todo poeta é colocado pelo ato da criação. O objeto poético – o poema – realiza à sua maneira aquela espécie de “realismo total”²⁴ a que se referiam os teóricos da poesia concreta. A idéia de “realismo”, tal como tomada aqui, está bem distante, evidentemente, do “realismo” a que se referia Machado de Assis, na época em que avaliou a poesia de Carvalho Júnior.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

ASSIS, Machado de. A nova geração. In: *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Livro do Mês, 1962.

BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. In: *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954. p. 107-124.

²³ Forma encontrada por Augusto de Campos (2003, p. 193) para traduzir o “quanto a dir qual era è cosa dura”, do quarto verso do Canto I do Inferno – da *Divina Comédia* –, de Dante.

²⁴ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, p. 158.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CÂMARA Jr., J. Mattoso. *Dicionário de filologia e gramática*. Rio de Janeiro: J. Ozon, [s.d.].

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. plano-piloto para poesia concreta. In: *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 156-158.

CAMPOS, Augusto de. *Invenção: de Arnaut e Rimbaut a Dante e Cavalcanti*. São Paulo: Arx, 2003.

CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 23-38.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2004.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FAUSTINO, Mário. Que é poesia? In: *Cinco ensaios sobre poesia*. Rio de Janeiro: GRD, 1964. p. 55-68.

LEÃO, Ângela Vaz. *História de palavras*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1961.

MAIAKÓVSKI. Como fazer versos? In: SCHNAIDERMAN, Boris. (Org.). *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 167-219.

PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud. (Org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Panorama da poesia brasileira III: Parnasianismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

Desconstruindo o pré-modernismo:
a construção do estilo híbrido na
obra de Euclides da Cunha

Marcos Rogério Cordeiro
UFMG



Este trabalho é parte do projeto de pesquisa “Forma e estilo na obra de Euclides da Cunha (*Os sertões*)”, desenvolvido com o apoio do “Programa de Auxílio à Pesquisa de Professores Doutores Recém-Contratados” da Pró-Reitoria de Pesquisa (PRPq) da Universidade Federal de Minas Gerais.

Alfredo Bosi é autor de um livro simples (mas não superficial), panorâmico (mas atento aos detalhes) e clássico (embora esteja longe de esgotar o assunto) sobre o pré-modernismo. Nas primeiras linhas, ele credita a criação do termo a Alceu Amoroso Lima (citado pelo pseudônimo Tristão de Ataíde), que procurou definir o sentido da escola como estilo que antecipava as conquistas modernistas nos planos temático e formal.¹ O crítico, no entanto, não mencionou que o mesmo Amoroso Lima faria uma revisão do período e proporia um novo termo para classificá-lo: “ecletico”.² Essa noção, na verdade, perpassa as considerações de Bosi, que procura matizá-las com equilíbrio, apontando, sem aprofundar, o fato de que as primeiras décadas do século 20 apresentam uma confluência de valores e ideais conservadores e renovadores. Não obstante isso, a ênfase de sua interpretação recai sobre a concepção de que o conjunto de obras e autores chamados pré-modernistas representam “um prelúdio inequívoco do modernismo”.³

Arriscando um pouco, eu diria que “noventa e nove por cento” dos livros de história da Literatura Brasileira resumem o quadro assim: o pré-modernismo inicia-se em 1902, com a publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Canaã*, de Graça Aranha, e dura até 1922, com a explosão da Semana de Arte Moderna. Como se sabe, as datas não comportam um processo tão complexo em sua totalidade; elas servem somente como pontos de referência. Nesse caso, a referência é justamente o livro que aqui interessa analisar a partir de uma preocupação teórica já apontada por Alfredo Bosi como aspectos “fortes” da configuração estilística do pré-modernismo: a matéria e a forma. Partindo desse pressuposto, procurarei

¹ BOSI, [s.d.], p. 11.

² LIMA, 1956, p. 58.

³ BOSI, [s.d.], p. 13.

mostrar que *Os sertões* não representam uma antecipação do modernismo, mas, ao contrário, o livro reúne de maneira desigual, mas combinada, certas características estéticas de escolas literárias anteriores. Isso foi ressaltado pelos críticos já citados (e é mais ou menos aceito por outros autores que procuraram historicizar a Literatura Brasileira), mas enquanto eles delimitam o raio de influência às décadas imediatamente anteriores à publicação da obra-prima de Euclides da Cunha, acredito que seu alcance é mais largo e mais profundo, abrangendo traços colhidos – no tema e na forma – do barroco, arcadismo, romantismo, realismo, naturalismo e parnasianismo. Ou seja, Euclides alcançou realizar a construção de um estilo híbrido, mesclado, no qual várias fontes são assimiladas e internalizadas de tal modo que formam um estilo particular e único.

Estilo aqui é uma palavra-chave, dado seu caráter polissêmico e sua história longa. O termo não será tomado, neste trabalho, à maneira de Buffon, para quem “o estilo é o próprio homem”, sugerindo que se trata do desdobramento da personalidade do sujeito criador – as reflexões de M. H. Abrams também vão nessa direção, mas são muito mais sofisticadas e matizadas, porque nelas vemos que a linguagem se afirma como instância primordial da compreensão do estilo, mais que o ímpeto criador do sujeito.⁴ O estilo também não será aqui compreendido como prescrição normativa, que o sujeito criador deve conhecer, compreender, aceitar e a ela se submeter – neste caso, o bom artista é aquele que doma o seu ímpeto criador em favor das regras e dos modelos estabilizados e dominantes numa determinada época, provando que o seu talento está baseado na capacidade de aplicar tais regras e modelos da maneira mais precisa e eficaz possível. Essas duas posições correspondem às concepções do romantismo e do classicismo, respectivamente, mas nenhuma delas atende à noção de estilo que será aqui utilizada, pelo menos aquela que aqui me inspira a análise. Neste trabalho, será empregada uma noção mais próxima da apresentada por Hegel quando analisa o tema:

O estilo refere-se então a um modo de exposição que igualmente segue as condições de seu material, ao corresponder completamente às exigências de determinados gêneros artísticos e às leis decorrentes do conceito da coisa. A falta de estilo, neste sentido mais amplo do termo, é então ou a incapacidade de poder apropriar-se de um tal

⁴ ABRAMS, 1962, p. 74-82 e 332-241.

modo de exposição em si mesmo necessário ou o arbítrio subjetivo de dar livre curso, não ao que é conforme às leis, mas ao próprio bel-prazer, e substituí-lo por uma má maneira.⁵

Repare-se que Hegel considera, mas se afasta, das duas concepções acima caracterizadas: o estilo pressupõe o apreço e a aceitação de um modo precioso de construção, que deve exprimir a subjetividade; no entanto, e ao mesmo tempo, a ação livre da subjetividade pode representar a destruição do estilo, caso ela não domine os modos precisos da expressão. Digamos, então – e esta definição não possui a pretensão de ser uma afirmação com validade universal, mas ela é adequada à análise da composição de *Os sertões* como resultado da junção de elementos tomados aos diversos estilos epocais da Literatura Brasileira – digamos que estilo é a disciplina técnica da expressão, imposta pelo autor a si mesmo para plasmar sua matéria em linguagem; em outras palavras, é uma maneira de adequar forma e conteúdo, sem que um se sobreponha ao outro.

A partir dessas considerações iniciais, procurarei identificar a conformação estilístico-composicional da obra e refletir sobre técnicas ou procedimentos que a constituem. Isso não quer dizer que o autor aplique técnicas previamente estabelecidas no processo dessa construção, mas sim que, ao empenhar esforços para dar forma à matéria narrada, ele cria, com base em recursos diversos tomados à tradição literária, procedimentos que acabam por assumir feições específicas em sua obra. É como se o tema, o assunto – em cada uma de suas manifestações ou em cada momento de sua problematização –, exigisse um modo particular de expressão, e Euclides, então, recorre ao acervo de formas e estilos da Literatura Brasileira. Essa recorrência a recursos expressivos não é estabelecida *a priori* – não é o estilo que cria a matéria, embora se possa dizer que ele a configure em linguagem, isto é, enquanto matéria formada pela expressão – mas o resultado de uma demanda formal que a matéria possui.

O leitor de *Os sertões* percebe prontamente que existe uma idéia geral e universalizante de “transformação”, idéia essa que se constitui como *medium-de-reflexão* no decorrer da narrativa. Todos os temas desenvolvidos no livro, toda matéria nele tratada (a natureza, o homem, a sociedade e a

⁵ HEGEL, 2001, v. 1, p. 294.

história) se encontram submetidos a esse *medium-de-reflexão*, que também deve ser entendido como método de composição, uma vez que ajuda a estruturar o livro como um todo. A impressão de que todo o material do livro esteja organizado de acordo com uma idéia universal e transcendente de transformação fundamenta-se no fato de Euclides utilizar, de maneira sistemática, certas imagens, palavras e conceitos pertencentes ao campo semântico da dialética, tais como: conflito, antítese, antinomia, antagonismo, contrabater, entrechocar, disparidade, contraste, unidade, extremo, discordar, reagir, convergir, combinar, equilíbrio, desequilíbrio, hibridéz, movimento, dinamismo etc. Ainda encontramos conceitos científicos que são ressemantizados para produzir o mesmo efeito: sotopor, diáclase, intusão e anticlinal são alguns deles. Esses conceitos – quaisquer que sejam eles – são usados com o fim de indicar o movimento e a transformação da matéria e os apresentar em ato. Mas tal apresentação também se dá de outra maneira, contrapondo certas características que ajudam a definir aquilo sobre o que se trata. Assim, é comum encontrar o uso de qualidades opostas com o objetivo de definir a matéria: frio/quente, queimar/gelar, forte/fraco, fulgurar/extinguir, quietude/agitação, ativo/passivo, audacioso/apavorado, ágil/apático, assaltante/assaltado, vencedor/vencido etc. Todos esses exemplos, que variam as maneiras de imprimir a idéia de transformação que perpassa o livro de capa a capa, confirmam o sentido forte de articulação entre forma e conteúdo.

Torcendo um pouco o debate em favor do problema que aqui interessa, pode-se inferir que este recurso se aproxima muito do que é articulado pelo discurso barroco, constituindo mesmo um modo de usá-lo com originalidade: em *Os sertões*, os conceitos utilizados produzem o efeito de mudança e movimento e o uso de termos opositivos produz, através da linguagem, a configuração de certa ordem do mundo, duas características marcantes do estilo barroco como bem analisaram José Antonio Maravall e Arnold Hauser.⁶

A idéia de que existe uma conformação profunda de traços barrocos na obra de Euclides da Cunha foi apresentada de maneira apropriada pela primeira vez por Franklin de Oliveira.

Barroquismo que estaria nas combinações de imagens dissimilares; na aproximação de palavras que se repelem; na descoberta de

⁶ Ver MARAVALL, 1990, p. 360-361, e HAUSER, 1968, v. 2, p. 107-108.

semelhanças ocultas em coisas que se mostravam díspares; na apresentação do impossível como possível; na progressão imaginativa substituindo a progressão lógica.⁷

O crítico especifica pouco, mas se mostra perspicaz para descobrir o extrato da forma barroca em *Os sertões*. Podemos acrescentar, com o fim de especificar melhor e mostrar que o efeito obtido por Euclides é muito sofisticado, que “a combinação de imagens dissimilares” a que se refere Franklin de Oliveira mostra uma percepção do mundo em que unidade e multiplicidade se encontram em tensão, produzindo-se reciprocamente; que a “aproximação de palavras que se repelem” denota um estilo conceptista em que a clareza e a complexidade dos sentidos se encobrem e descobrem continuamente; que a “apresentação do impossível como possível” e a “descoberta de semelhanças ocultas em coisas que se mostravam díspares” revelam um jogo de trocas entre o que é profundo e o que é superficial; e que a “progressão imaginativa substituindo a progressão lógica” confere um valor semelhante ao que é obscuro e ao que é claro.

É preciso ressaltar que todo esse jogo de idéias contraditórias, de valores antitéticos e de forças bipolares, entretanto, não significa a busca por um meio-termo (como se as oposições, imobilizadas pelas tensões que não se resolvem, encontrassem uma maneira de se fundir), nem a busca pela superação lógica das contradições (à moda da concepção hegeliano-marxista, que busca a mediação das antíteses através da função da síntese no sistema dialético). A forma barroca desenvolvida por Euclides da Cunha apresenta uma dialética antitética, ou seja, uma forma de contradição que opera transformações (na estrutura da matéria e na figuração da linguagem) que perpetuam a contradição da forma.

Essa forma da contradição, como foi dito, denota o sentido de transformação no livro e perpassa todos os temas que nele se desenvolvem. No capítulo sobre a terra, por exemplo, encontramos uma descrição da natureza bastante elaborada no plano da linguagem. Essa descrição adquire, por isso, um estilo peculiar: repare-se como, a partir da necessidade de dar força expressiva à descrição, a linguagem acaba por plasmar a forma da matéria descrita, adquirindo – ela mesma – a forma do movimento.

⁷ OLIVEIRA, 1983, p. 49.

Vê-se que três formações geognósticas **díspares**, de idades mal determinadas, aí se **substituem**, ou se **entrelaçam**, em estratificações **discordantes**, formando o **predomínio** exclusivo de umas, ou a **combinação** de todas, os traços **variáveis** da fisionomia da terra. (p. 96)

No ascender do verão acentua-se o **desequilíbrio** – crescem a um tempo as **máximas** e as **mínimas**, até que no fastígio das secas transcorreram as horas num **intermitir** inaturável de **dias queimados** e **noites enregeladas**.

A terra desnuda tendo **contrapostas**, em permanente **conflito**, as capacidades **emissivas** e **absorventes** dos materiais que a formam, do mesmo passo armazena os **ardores** das soalheiras e deles se **esgota**, de improviso. **Insola-se** e **enregela-se**, em vinte e quatro horas. (p. 112)

As palavras em negrito mostram como a forma da contradição e o sentido da transformação são internalizados na prosa. Esse mesmo método de composição é utilizado na caracterização do homem, como quando procura definir a personalidade de Antônio Conselheiro (“ele foi, **simultaneamente**, o elemento **ativo** e **passivo** da **agitação** de que surgiu”, p. 194) e de Moreira César (“Naquela individualidade singular **entrechocavam-se**, **antinômicas**, **tendências monstruosas** e **qualidades superiores**, umas e outras no **máximo grau de intensidade**”, p. 285). Por isso, Euclides os define como dois “**desequilibrados**”.

O mesmo ocorre quando Euclides da Cunha analisa a formação étnica brasileira, detalhando em minúcias as variações de um processo e abstraindo seus movimentos ao longo da história. Ao debulhar a mestiçagem das três raças formadoras de nossa etnia, escreve:

A **combinação ternária** inevitável, determina, no caso mais simples, três outras, binárias. Os elementos iniciais **não se resumem**, **não se unificam**; **desdobram-se**; originam número igual de subformações – **substituindo-se** pelos derivados, sem redução alguma em uma mestiçagem **embaralhada**. (...)

O brasileiro, tipo abstrato que se procura, mesmo no caso favorável acima firmado, só pode surgir de um **entrelaçamento** consideravelmente **complexo**. (p. 139)

O mestiço – traço de união entre as raças, breve existência individual em que se **comprimem** esforços seculares – é, quase sempre, um **desequilibrado**. (...) Como nas somas algébricas, as

qualidades dos elementos que se **justapõem**, não se **acrescentam**, **subtraem-se** ou **destroem-se** segundo os caracteres **positivos** e **negativos** em presença. (p. 166-167)

Na citação mais distante, vemos que Euclides utiliza a forma da **contradição** – forma barroca por excelência – para desenvolver uma análise geomorfológica da região central do Brasil; no trecho citado acima, ele utiliza a mesma forma para especificar a psicologia do indivíduo e a formação racial de um povo. Outra manifestação dessa forma pode ser encontrada na descrição dos combates entre o exército brasileiro e os conselheiristas.

Porque num exército que **persegue** há o mesmo automatismo impulsivo dos exércitos que **fogem**. O **pânico** e a **bravura** doida, o extremo **pavor** e a **audácia** extrema, **confundem-se** no mesmo aspecto. O mesmo estonteamento e o mesmo tropear precipitado entre os maiores obstáculos, e a mesma vertigem, e a mesma nevrose torturante abalando as fileiras, e a ansiedade dolorosa, estimulam e alucinam com idêntico vigor o homem que **foge à morte** e o homem que **quer matar**. É que um exército é, antes de tudo, uma multidão, acervo de **elementos heterogêneos** em que basta irromper uma centelha de paixão para determinar súbita **metamorfose**. (p. 304)

Como nos exemplos anteriores, vemos que a linguagem decalca o movimento do tema desenvolvido, fazendo com que a forma contraditória da matéria descrita reapareça como estilo (a linguagem explora as antinomias e se torna – ela mesma – uma expressão antinômica). A descrição, portanto, adquire uma disciplina de expressão, assume a força de um estilo, que, se não fosse pela matéria narrada, não se estruturaria como tal.

É importante notar ainda que na armação construída ocorre uma “**inversão de papéis**” (p. 536), na qual o exército se confunde com os conselheiristas e vice-versa (“**Os assaltantes** eram, por via de regra, os **assaltados**”, p. 398). Isso relativiza os valores que a muitos pareciam tão claros: os soldados, que representavam o progresso, perdiam a ordem de formação e apelavam para a prática de bárbaros crimes de guerra, enquanto os sertanejos, tidos como bárbaros, se impunham disciplina e racionalidade no momento da luta. Com isso, perde-se a clareza dos valores, antes estabilizados, pois progresso e arcaísmo se misturam e trocam os sinais. É importante destacar isso, porque mostra que Euclides abandona qualquer concepção teleológica, qualquer noção progressista ou civilizatória. Em vez

disso, apura uma noção barroca da história⁸, na qual os valores socialmente construídos são relativizados entre si na medida em que se mostram inter-relacionados com os seus contrários, confundindo-se com eles e fundindo-se com eles. Tudo isso dá uma impressão de imobilidade do tempo, de uma supressão ou de uma repetição que reforça o caráter monótono dos eventos e dos fatos – assim, não somente o sertão e sua gente, mas o país inteiro parece submetido a um “tempo imóvel, despeado do movimento geral da evolução” (p. 188).

Isso mostra que o estilo barroco é uma das conformações assumidas pela narrativa de *Os sertões* e que organiza esse universo em profundidade e em toda sua extensão.

Diferentemente, apenas poucos aspectos do neoclassicismo aparecem e, mesmo assim, em certos momentos específicos do livro. Penso especificamente no *topos* árcade da natureza. Esse aspecto foi notado por Leopoldo Bernucci, que reconheceu em Euclides uma espécie de epígono do arcadismo.

Tópico da literatura clássica da Antigüidade, da épica medieval e renascentista, o *locus amoenus* aparece também n'*Os sertões* sob outra forma, talvez mais mítica do que a da simples descrição da apazibilidade do lugar. Por isso, a ele se ligam os componentes do mito da “Terra sem Males” ou da “Terra da Promissão”.⁹

Na verdade a recorrência ao *topos* árcade da natureza aprazível é bem mais complexo do que isso. Para começar, é preciso analisar com cuidado e devagar o significado da natureza no arcadismo, pois ele não é simples. Embora possua uma origem na experiência vivida, a Arcádia, como

⁸ Segundo Walter Benjamin, a forma barroca da “história filosófica é a forma que permite a emergência, a partir dos extremos mais distantes e dos aparentes excessos do processo de desenvolvimento, da configuração da idéia, enquanto Todo caracterizado pela possibilidade de uma coexistência significativa desses contrastes.”

BENJAMIN, 1984, p. 68. Comentários a essa noção de história, que não é nada simples de entender, podem ser encontrados em BUCK-MORSS, 1991, MATOS, 1989 e MACHADO, 2004.

⁹ BERNUCCI, 1995, p. 21.

se sabe, é uma tópica retórico-poética inventada na memória do mundo romano em crise.¹⁰ Essa convenção construiu uma imagem da natureza como um lugar cuja paisagem se mostrasse agradável, com remansos, vales, montes, árvores frutíferas e sombrosas. Essa imagem da natureza como *locus amoenus* foi problematizada pelos poetas árcades mineiros, que a ela lhe contrapuseram a imagem de uma paisagem rústica e inóspita, com um clima cáustico, vegetação retorcida, rios turbulentos e estrondosos a que Cláudio Manuel da Costa chamou de “sítio funesto e carregado”.¹¹ Existe, portanto, uma antinomia na imagem da natureza no arcadismo brasileiro, que ora é concebida como *locus amoenus* e ora é reconhecida como *locus horribilis*.¹²

Ora, parece que essa configuração da natureza como *locus horribilis* assume um papel central no livro de Euclides da Cunha. Na primeira parte da obra, existem várias passagens que deixam isso bem claro:

Varada a estreita faixa de cerrados, que perlongam aquele último rio, está-se em pleno *agreste*, no dizer expressivo dos matutos: arbúsculos quase sem pega sobre a terra escassa, enredados de esgalhos de onde irrompem, solitários, cereus rígidos e silentes, dando ao conjunto a aparência de uma margem de desertos. E o *fácies* daquele sertão inóspito vai-se esboçando, lenta e impressionadoramente... Galga-se uma ondulação qualquer – e ele desvenda ou se deixa advinhar, ao longe, no quadro tristonho de um horizonte monótono em que se esbate, uniforme, sem um traço diversamente colorido, o pardo requeimado das caatingas. (p. 103)

Porque o que [as paisagens] denunciam – no entrerrodado do chão, no dismantelo dos cerros quase desnudos, no contorcido dos leitos secos dos ribeirões efêmeros, no constricto das gargantas e no quase convulsivo de uma flora decídua embaralhada em esgalhos – é de algum modo o martírio da terra, brutalmente golpeada pelos elementos variáveis, distribuídos por todas as modalidades climáticas. (p. 105)

¹⁰ SNELL, 1982, p. 285-292.

¹¹ COSTA, 1996, p. 222.

¹² ALCIDES, 2003, p. 149-150.

Apesar da descrição desoladora, percebemos que Euclides reconhece o valor da “paisagem inculca” que tanto atormentava os árcades. Sua visão, portanto, é diferente: o *locus horribilis* ajuda a particularizar o país sem um sinal negativo, dado que nos árcades produzia uma sensação angustiada de encontrarem-se fora de lugar. Mas, ainda considerando a efetividade da imagem da natureza do modelo neoclássico, encontramos em *Os sertões* a presença do *locus amoenus*, não como espaço idealizado literariamente (como no arcadismo) ou socialmente (como entre os conselheiristas, tal como foi apontado por Bernucci), mas como parte de um processo de metamorfose do mundo natural.

Depois de uma longa análise sobre as causas e efeitos das secas, depois de uma descrição minuciosa do cenário castigado pela falta de chuvas regulares, a narrativa apresenta a transformação da paisagem.

Ao sobrevir das chuvas, a terra, como vimos, transfigura-se em mutações fantásticas, contrastando com a desolação anterior. Os vales secos fazem-se rios. Insulam-se os cômodos escavados, repentinamente verdejantes. A vegetação recama de flores, cobrindo-os, os grotões escancelados, e disfarça a dureza das barrancas, e arredonda em colinas os acervos de blocos disjuntidos – de sorte que as chapadas grandes, intermeadas de convas, se ligam em curvas mais suaves nos tabuleiros altos. Cai a temperatura. Com o desaparecimento das soalheiras anula-se a *secura* anormal dos ares. Novos tons na paisagem: a transparência do espaço salienta as linhas mais ligeiras, em todas as variantes da forma e da cor. Dilatam-se os horizontes. O firmamento sem o azul carregado dos desertos, alteia-se, mais profundo, ante o expandir revivescente da terra. E o sertão é um vale fértil. É um pomar vastíssimo, sem dono. Depois tudo isso se acaba. Voltam os dias torturantes; a atmosfera asfixiadora; o empedramento do solo; a nudez da flora; e nas ocasiões em que os estios se ligam sem a intermitência das chuvas – o espasmo assombrador das secas. (p. 128)

O *topos* árcade da natureza aparece em *Os sertões* em sua configuração ampla e ao mesmo tempo dual, que assume a imagem de uma realidade que se transforma alternando seu estado: o contraste entre *locus amoenus* e *locus horribilis* se aproxima muito da forma dialética do barroco, mas, mais que isso, por causa do arranjo antitético e complementar a que submete a matéria narrada, revela a ambigüidade que a natureza possui no pensamento estético do arcadismo.

Voltando à apreciação de Leopoldo Bernucci, existe, a meu ver, não exatamente uma simplificação do problema, mas uma distorção: a recorrência ao *topos* árcade não se limita a uma representação mítica ou edênica do sertão, como se Euclides compartilhasse sem reservas do milenarismo dos conselheiristas¹³, nem está ela limitada à concepção da natureza como *locus amoenus*. Se, como afirma o próprio crítico, a intenção de Euclides era “demonstrar que a descrição da paisagem não está dada para representar fielmente a realidade”, devemos ressaltar que o escritor construiu uma forma de representação muito mais elaborada e complexa, com o fim justamente de complexificar a representação enquanto processo, isto é, complexificar a linguagem que representa e o objeto representado. Por isso, penso que Euclides não aplicou simplesmente o *topos* da tradição literária, mas, a partir da análise meditada da matéria (o sertão brasileiro) ele problematizou o *topos*: por um lado, ele o recebeu e o empregou segundo princípios próprios – matizando-os segundo uma concepção dialética e também científica da natureza – de tal maneira que a tópica neoclássica da natureza aparece com uma ambigüidade mais intensa e extensa do que assumiu no arcadismo; por outro lado, ao contrário dos poetas mineiros, Euclides não procura sobrepor a imagem estabilizada do modelo literário neoclássico à realidade sensível, à experiência objetiva, tampouco contamina sua escrita com o sentimento ambíguo de dupla fidelidade ou o sentimento melancólico de desajuste entre ideal e realidade. Portanto, existe sim uma relação entre a concepção euclidiana e a concepção árcade da natureza, mas ela é, simultaneamente, uma relação de continuidade e de ruptura.

Com maior domínio, Euclides da Cunha aprofundou problemas que balizaram e orientaram as escolas literárias que surgiram no correr do século 19, utilizando certos procedimentos e técnicas de linguagem desenvolvidos neste período. Dentre as correntes estéticas, penso que o romantismo e o naturalismo foram as que mais o marcaram. Mais que isso, parece que Euclides se inspirou profundamente nos assuntos e nos postulados estéticos desses movimentos, os antepôs entre si e os entrelaçou em busca de uma superação dos impasses que cada um deles construíram para si mesmos e não alcançaram superar.

¹³ GALVÃO, 1977.

O romantismo, por exemplo, se constituiu como movimento diante da necessidade cultural, política, literária e até cívica de pensar o Brasil como Nação, um estatuto historicamente novo demandado pelo processo de Independência e, conseqüentemente, pela formação do Estado. Para os escritores românticos – muitos deles atuando como ideólogos do movimento, definindo programas, determinando metas e teorizando sobre os temas que mais interessavam à vida pública, como política, literatura, economia etc. – a Nação brasileira deveria ser representada na literatura a partir de suas especificidades. Para eles, a natureza foi tópica privilegiada para a elaboração de uma literatura original, propriamente brasileira. Mas, diferentemente dos poetas árcades – que, como se disse, muitas vezes comparavam a realidade física local ao modelo literário legado pela tradição, cuja abrangência universal trazia mais questionamentos que proposições, uma vez que a comparação introduzia uma incompatibilidade que rebaixava a poesia que se praticava na colônia, quando não a natureza mesma – os escritores românticos elegeram a natureza brasileira como modelo privilegiado de inspiração literária e procuraram fixá-la como imagem do país.

Se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado.

Filho da natureza, embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas.

E se tudo isso não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros vôos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria a minha pena com desespero mas não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo e nobre país.¹⁴

Se a natureza já era o *leitmotif* da filosofia romântica,¹⁵ se já se constituía como tópica no movimento europeu, no Brasil assumiu um papel fundamental porque definia uma fisionomia e uma personalidade

¹⁴ ALENCAR, 1960, v. 4, p. 865.

¹⁵ BORNHEIM, 1993, p. 96-97 e CAMPOS, 1998, p. 104-106.

próprias do país, como se pode ver nas palavras citadas de José de Alencar. Mais que isso, os escritores românticos procuraram na natureza local uma forma que servisse de modelo para a forma literária, como se uma fosse não apenas a extensão ou o desdobramento da outra, mas que fossem ambas formalmente homólogas. Um dos exemplos mais elaborados que revelam isso, é o poema “A tempestade” de Gonçalves Dias.¹⁶

Além de medida para a forma literária, a natureza também oferece elementos precisos para definir a personalidade do homem brasileiro. O índio, por exemplo, teve sua imagem construída para que pudesse ser considerado como um símbolo do país, apesar de se constituir uma tópica de origem discutível – para alguns críticos, o índio foi estilizado pelo romantismo brasileiro a partir da imagem que dele fizeram o iluminismo e o romantismo de extração francesa.¹⁷ A recorrência a ele e sua relação com a natureza foi um pé-de-cabra que poetas e romancistas brasileiros utilizaram para fundar a brasilidade e caracterizá-la literariamente. Sob esse aspecto, os romances de Alencar são um bom ponto de partida para se confirmar como o universo verbal consegue reproduzir esteticamente a fusão entre homem e natureza, potencializando, para isso, a força expressiva da linguagem ao máximo. O mesmo pode ser constatado quando se observa o outro tipo de identidade tomado como símbolo nacional pelos românticos: o homem que vive à margem do processo de modernização civilizadora no Brasil. Os romances regionalistas de Alencar, *O gaúcho* e *O sertanejo*, por exemplo, procuram mostrar que os homens que tiveram um contato mais profundo e constante com a natureza internalizaram e conservaram melhor os traços característicos da nação, em contraste com aqueles que aparecem mais

¹⁶ DIAS, 1959, p. 580-584. Todo o poema procura plasmar, na forma, a forma da tempestade. Assim, o poema “A tempestade” começa com versos dissílabos para descrever o início da tempestade e, na medida em que essa vai se desenvolvendo, os versos vão crescendo (trissílabo, tetrassílabo, pentassílabo e assim por diante) até alcançar os hendecassílabos que representam o auge da tempestade, que depois vai esmorecendo até a calmaria, quando voltamos – em processo inverso – aos dissílabos.

¹⁷ BAREL, 2002 e PINTO, 1995. Esses livros servem de contraponto ao de Afonso Arinos de Melo Franco [s.d.].

afetados pela modernização dos costumes que se espalhavam nos meios urbanos.

Essas idéias aparecem em *Os sertões*. No livro de Euclides também vemos a descrição da natureza conferindo força à expressividade verbal até seu limite, explorando recursos plásticos que a linguagem oferece.

Fere-a o sol e ela absorve-lhe os raios, e multiplica-os e reflete-os, e refrata-os, num reverberar ofuscante: pelo topo dos cerros, pelo esbarrancado das encostas, incendiam-se as acendelhas da sílica fraturada, rebrilhantes, numa trama vibrátil de centelhas; a atmosfera junto ao chão vibrar num ondular vivíssimo de bocas de fornalha em que se presente visível, no expandir das colunas aquecidas, a efervescência dos ares; e o dia, incomparável no fulgor, fulmina a natureza silenciosa, em cujo seio se abate, imóvel na quietude de um longo espasmo, a galhada sem folhas da flora sucumbida.

Desaparece o sol e a coluna mercurial permanece imóvel, ou, de preferência, sobe. A noite sobrevém em fogo; a terra irradia como um sol escuro, porque se sente uma dolorosa impressão de fálhas invisíveis; mas toda a ardência reflui sobre ela, recambiada pelas nuvens. (p. 112-113)

O período em que Euclides viveu também desenvolveu um modelo de modernização, que vinha para civilizar as estruturas históricas e as relações sociais no Brasil. Ele então constrói uma imagem do tipo brasileiro mais ou menos como o fez Alencar, procurando os elos entre ele e a natureza e seu isolamento do processo modernizador que descaracterizava o país. Mas em *Os sertões* esse símbolo é mais problematizado e todo o processo que favoreceu seu aparecimento é melhor analisado.

Ora toda essa população perdida num recanto dos sertões, lá permaneceu até agora, reproduzindo-se livre de elementos estranhos, como que insulada. (...) E lá [ficaram] ablegadas, envolvendo em círculo apertado durante três séculos, até a nossa idade, num abandono completo, de todo alheio aos nossos destinos, guardando, intactas, as tradições do passado. (p. 164-166)

Apesar de o assim chamado “homem brasileiro” ser uma construção simbólica, ele resulta de um certo processo histórico. Assim entendido, ele não vive “iludido por uma civilização de empréstimo; respingando em faina

de copistas, tudo o que existe [nas] outras nações” (p. 231); ao contrário, ele se credencia como “o cerne vigoroso de nossa nacionalidade.” (p. 167) Mas, se por um lado, a construção deste símbolo é produto de nossa formação histórico-social, por outro, é resultado também do contato íntimo com a natureza, um processo que, segundo a análise e a concepção euclidianas, constrói uma homologia formal entre ambos.

Perfeita tradução moral dos agentes físicos de sua terra, o sertanejo do norte teve uma árdua aprendizagem de revezes. Afez-se, cedo, a encontrá-los, de chofre, e a reagir, de pronto. É inconstante como ela [a natureza]. É natural que o seja. Viver é adaptar-se. Ela talhou-o à sua imagem: bárbaro, impetuoso, abrupto. (p. 173-174)

Os problemas de fundo abordados com relação à escola romântica – fundamentação da nacionalidade através da literatura e construção de uma linguagem que em sua expressividade se mostrasse específica – podem ser analisados com o sinal mudado quando consideramos a poética naturalista. Esta também tinha o tema da nacionalidade entre seus problemas fundamentais, subordinando-o a teorias científicas ou sistematizando-o segundo essas teorias¹⁸, mas, em vez de articulá-lo em favor de uma renovação da linguagem, os naturalistas se empenharam mais em ajustá-lo a certos recursos cuja expressão deveria se coadunar aos objetivos da ciência. Analisando *O cortiço*, Antonio Candido observa:

A orientação científica se apresenta como interpretação objetiva do comportamento dos personagens, mas adquire logo matizes valorativos. (...) Daí as palavras que designam a anatomia ou as funções orgânicas serem usadas nos contextos naturalistas não apenas como denotação, mas como gemas que se engastam para serem contempladas por si mesmas.¹⁹

¹⁸ A crítica se divide a respeito deste problema: José Guilherme Merquior (s.d.), Flora Süssekind (1984) e Néelson Werneck Sodré (1992) compartilham a primeira opinião, enquanto Sonia Brayner (1979) e Marcelo Bulhões (2003), a segunda. Antonio Candido (1993) argumenta de modo que parece entender que as duas propostas se ajustam no ideário naturalista.

¹⁹ CANDIDO, 1993, p. 146.

Euclides da Cunha também procura ajustar sua linguagem às exigências da ciência, recorrendo a procedimentos de análise e usando com rigor o léxico conceitual. Mas ele não adere à concepção de linguagem do naturalismo; embora utilize uma terminologia científica, ele o faz como forma de mediação e criação de uma linguagem própria. A adequação aparece melhor e mais nítida quando confrontamos a poética naturalista à romântica: Euclides faz uso da linguagem precisa e conceitual da ciência, como os naturalistas a procuraram desenvolver, mas dosa sua carga excessivamente referencial e analítica com a criação de imagens, metáforas e alegorias que intensificam os aspectos plásticos e expressivos buscados pelos românticos.

No rumo firme do norte a série de grés figura-se progredir até o *plateau* arenoso do Açuruá, associando-se ao calcário que aviva as paisagens na orla do grande rio, prendendo-as às linhas dos cerros talhados em diáclase, tão bem expressos no perfil fantástico do Bom Jesus da Lapa; enquanto para nordeste, graças a degradações intensas se desvendam, ressurgindo, as formações antigas.

Desenterram-se as montanhas.

Reponta a região diamantina, na Bahia, revivendo inteiramente a de Minas, como um desdobramento ou antes um prolongamento, porque é a mesma formação mineira rasgando, afinal, os lençóis de grés, e alteando-se com os mesmos contornos alpestres e perturbados. (p. 99)

Essa fusão parece ser reconhecida pelo próprio Euclides quando, em meio às análises dos materiais que compõem o solo, e deixando clara sua admiração diante da paisagem, faz uma referência a homens de ciência:

É uma sugestão empolgante.

Vai-se de boa sombra com um naturalista algo romântico [Emmanuel Liais] imaginando-se que por ali turbilhonaram, largo tempo, na idade terciária, as vagas e as correntes.

Porque, a despeito da escassez de dados permitindo uma dessas profecias retrospectivas, no dizer elegante de [Thomas Henry] Huxley, capaz de esboçar a situação daquela zona em idades remotas, todos os caracteres que sumarianos reforçam por venturosa. (p. 107)

Tudo isso mostra como Euclides recebeu, alterou e recriou – comparando, confrontando e adequando – certos elementos essenciais que caracterizam o romantismo e o naturalismo.

Dando mais uma volta no moinho, *Os sertões* apresentam alguns traços estilísticos tão comuns na escola parnasiana e não encontrados em outros movimentos. Mas neste como nos outros casos, ocorre uma forma muito particular de estilização, isto é, ocorre um processo que consiste em internalizar o estilo de maneira que ele apareça conformado em uma fatura. Por isso não se encontra no livro de Euclides da Cunha o afastamento em relação à história ou qualquer outro material extra-literário, nem em relação às paixões, assim como não existe um empenho por descrições impassíveis, nem controle frio da medida das frases ou a preservação da “fôrma” da poesia *stricto sensu*. A incorporação de características estéticas parnasianas se realiza disciplinada por mediações que o escritor demonstrou dominar muito bem.

Euclides cultivou, por exemplo, o uso sistemático de palavras raras, de significado hermético e pouco acessível, que era o cavalo de batalhas do parnasianismo, mas enquanto os poetas parnasianos vão buscar seu vocabulário na mitologia, Euclides vai buscá-lo na ciência. A maior diferença, no entanto, não está aí, mas no fato de que, para os parnasianos, a palavra vale por si mesma, ela possui um efeito que se resume em sua manifestação imediata no poema, se esgotando a seguir e não construindo a partir daí um significado mais profundo que torne a poesia mais complexa. Ao contrário, Euclides utiliza os conceitos científicos como metáforas, distorcendo seu sentido original ou produzindo funções distintas que se renovam a cada leitura.

É natural que estas camadas profundas de nossa estratificação étnica se sublevassem numa anticlinal extraordinária – Antônio Conselheiro...
A imagem é corretíssima.

Da mesma forma que o geólogo, interpretando a inclinação e a orientação dos estratos truncados de antigas formações, esboça o perfil de uma montanha extinta, o historiador só pode avaliar a altitude daquele homem, que por si nada valeu, considerando a psicologia da sociedade que o criou. (p. 193)

Dos breves apontamentos indicados, resulta que os caracteres geológicos e topográficos, a par dos demais agentes físicos, mutuam naqueles lugares as influências características de modo a não se poder afirmar qual o preponderante.

Se, por um lado, as condições genéticas reagem fortemente sobre os últimos, estes, por sua vez, contribuíram para o agravamento daquelas – e todas persistem nas influências recíprocas. (p. 111)

No primeiro exemplo, Euclides usa de um conceito (anticlinal) para se referir à personalidade de Antonio Conselheiro, para analisar sua psicologia individual e relacioná-la com as condições históricas que favoreceram a evolução de um movimento de massas, tornando visíveis, portanto, suas condições sociológicas. No entanto, o conceito utilizado não pertence ao jargão de nenhuma das ciências referidas (psicologia e sociologia), mas a de outra, a geomorfologia. Isso quer dizer que Euclides não usou o conceito como conceito, mas como imagem, como metáfora, evitando, assim, que a palavra rara se esgotasse em si mesma, como é comum na poética parnasiana: “com sua versificação ‘marmórea’ e sua concentração em exterioridades, os parnasianos insistiram no poema oco, brilhante porém gratuito”.²⁰

No segundo fragmento, nosso autor descreve as funções de duas ciências, acentuando que o uso sistemático de ambas permite a compreensão de seu objeto como um todo. Tomadas como foco de visão empenhado na construção, entendidas como perspectiva narrativa, o emprego da linguagem dessas ciências mostra em ato que um objeto, tema ou problema devem ser dramatizados em toda a sua extensão e também em suas variações.

Portanto, se “o trabalho poético [do parnasianismo] se apresenta como simples pesquisa vocabular de erudição artificial e improfícua”,²¹ o de Euclides resulta de um trabalho metucioso de pesquisa da plurissignificação verbal e da complexidade narrativa. Os exemplos acima mostram como a linguagem de Euclides se constitui em relação dialética com a poética parnasiana, internalizando-a e utilizando-a e, ao mesmo tempo, alterando e negando seus pressupostos fundamentais. Daí a conclusão de José Guilherme Merquior: “a linguagem rutilante, o culto do vocábulo raro aparentam a prosa de Euclides ao parnasianismo. Não obstante, a semelhança é superficial (...) Euclides supera de longe o decorativismo mecânico do parnasianismo.”²²

Isso nos leva a outro aspecto cultivado por ambos: o senso de medida, a contenção disciplinada da expressão do material verbal. Mas enquanto o parnasianismo aperta as idéias em metrificações estabelecidas, Euclides permite o transbordamento (barroco?) do pensamento – como

²⁰ MERQUIOR, [s.d.], p. 166.

²¹ PEIXOTO, 1999, p. 166.

²² MERQUIOR, [s.d.], p. 265.

destaca Augusto de Campos, “o movimento rítmico de suas frases ultrapassa de muito as contagens convencionais”;²³ enquanto os poetas parnasianos procuram estabelecer o ritmo por meio do controle rígido da rima e entendem a rima como um recurso sonoro explorado no final do verso, dando a impressão de que ambos se constituem antes do poema propriamente dito, Euclides procura constituir ritmo e rima como um dispositivo interior ao fraseado elegante e rebuscado, ambos se constituindo, portanto, num resultado natural do arranjo das idéias, da exposição da análise e da descrição plástica do objeto observado.

Desce a noite, sem crepúsculo, de chofre – um salto da treva por cima de uma franja vermelha do poente – e todo este calor se perde no espaço numa irradiação intensíssima, caindo a temperatura de súbito, numa queda única, assombrosa... (...)

Pequenos arbustos, icózeiros virentes viçando em tufos intermeados de palmatórias de flores rutilantes, davam ao lugar a aparência exata de algum velho jardim em abandono. Ao lado uma árvore única, uma quixabeira alta, sobranceando a vegetação franzina.

O sol poente desatava, longa, a sua sombra pelo chão, e protegido por ela – braços largamente abertos, face volvida para os céus – um soldado descansava.

Descansava... havia três meses. (p. 112-113)

Os fragmentos nos deixam entrever o controle sobre o material narrado; as frases curtas como versos, que se entrelaçam e se desdobram umas das outras, algumas fixando uma imagem anterior ou anunciando o impacto da seguinte, outras explorando a sonoridade das palavras agrupadas em conjuntos pequenos e expressivos.

Apesar de tudo isso, acredito que atribuir ao estilo euclidiano o termo parnasiano ou o sentido que esse termo possui é um tanto forçoso. Esse é o caso da análise de alguns estudiosos de *Os sertões*, como Guilherme de Almeida, que chega a essa conclusão após reconhecer que o livro apresenta “versos perfeitos, especialmente o decassílabo”,²⁴ ou Augusto Meyer que viu em seu estilo “o sovado alexandrino e a chave de ouro dos sonetos”.²⁵ Por

²³ CAMPOS, 1997, p. 16.

²⁴ ALMEIDA, 1946.

²⁵ MEYER, 1971, p. 164.

outro lado, as opiniões segundo as quais o parnasianismo se constitui como fonte de recursos retórico-poéticos na obra de Euclides, embora me pareça correta, necessita ser especificada para que o estilo euclidiano não seja tomado em sua manifestação mais imediata. Assim, quando Coelho Neto aponta a “ornamentação verbal” de *Os sertões*, quando Olímpio de Souza Andrade ressalta seu “frasear estranho”,²⁶ ou quando Nicolau Sevcenko insiste que “o gosto pela frase trabalhada, a forma lustrada e cintilante, constituída da ressonância de vocábulos fortes”,²⁷ representam o enquadramento de Euclides naquela escola, é preciso lembrar que isso pode levar a um entendimento parcial de seu estilo, mesmo quando o interesse é enfocar o seu vezo parnasiano. Neste ponto, a opinião de Augusto de Campos parece ser a mais atenta e cuidadosa quando lembra que “Euclides é mais que um mero epígono parnasiano, um escritor que sabe utilizar-se dos recursos do verso para construir áreas pregnantes de poesia”.²⁸

Dentre todas as tendências estéticas que constituem a nossa tradição literária, o realismo parece ser aquela que está mais difusamente conformada à fatura textual de *Os sertões*. Trata-se de uma conformação muito complexa, o que se deve, em parte, à própria complexidade do termo. Ora, é sabido que o realismo literário é uma convenção de estilo, que não se trata de reprodução da realidade, que não suporta sua representação fria ou fiel;²⁹ no entanto, deve-se levar em conta que o seu surgimento nos tempos modernos está relacionado com a afirmação de uma experiência racional, objetiva e particular em relação à realidade, postulando um contato epistemológico efetivo com a concretude.³⁰ Outro dado a ser considerado é que a historiografia, isto é, a forma discursiva que procura imprimir lógica explicativa à história – e, portanto, não a história propriamente dita – também se apresenta como convenção; uma convenção que possui regras próprias de composição que muitas vezes se aproximam ou se assemelham às regras de composição literárias.³¹ A relação

²⁶ ANDRADE, 1960, p. 195.

²⁷ SEVCENKO, 1989, p. 134.

²⁸ CAMPOS, 1997, p. 18.

²⁹ MARTIN, 1986.

³⁰ WATT, 1990, p. 11-20.

³¹ WHITE, 1992 e 1994.

entre realismo literário e realidade histórica, tal como aparece em *Os sertões*, se situa em um plano mais elevado, mais abstrato, realizando-se no âmbito da forma.

O objetivo aqui é analisar a lógica de construção dessa forma e não desenvolver um debate mais demorado a respeito das nuances desse arranjo. Quanto a isso, é importante destacar que a fortuna crítica de *Os sertões* tomou o problema como ponto pacífico, sem demonstrar empenho em analisá-lo com o cuidado necessário: para se ter uma idéia, muitos dos críticos que consideram o livro como exemplo superior de realismo – isto é, capaz de apanhar temas e problemas históricos e encaminhá-los com segurança de acordo com uma análise crítica – ao mesmo tempo e ao contrário, identificam nele sinais inequívocos de anti-realismo ou trans-realismo – isto é, em sua configuração, a realidade histórica é deturpada pela linguagem, que a reforma sob o efeito do belo artístico.³² Entre tantos estudiosos, acho que o único que aprofundou uma reflexão a respeito do problema foi Luiz Costa Lima, sobre cujas conquistas falarei adiante.

Nos termos aqui admitidos, o problema do realismo em *Os sertões* existe, o que foi realçado pelo próprio autor quando faz inferências à maneira como procura configurar a realidade histórica no livro, analisando-a e analisando seu próprio procedimento de análise: Euclides vai do realismo cru (“não sofismemos a história”) ao matizado (“o historiador necessita de certo afastamento dos quadros que contempla”). Note-se que nos dois exemplos ele levanta questões que estavam no centro das preocupações historiográficas da segunda metade do século 19,³³ segundo as quais o grau de cientificidade histórica dependia do método de compreensão, análise e descrição do processo sem nenhuma interferência extra-científica, ou seja, a partir da neutralidade axiológica do historiador.³⁴

Só isso já permite o início de uma boa discussão sobre a relação entre realismo literário e realidade histórica, mas não avança muito naquilo

³² Ver, entre outros, Afrânio Coutinho (1966), Franklin de Oliveira (1983), Olímpio de Souza Andrade (1960), Modesto de Abreu (1963), Hildebrando Barbosa Filho (2002), Herbert P. Fortes (1958), Gilberto Freyre (1987) e Fernando Cristóvão (1993-1994).

³³ SCHAFF, 1986.

³⁴ WEBER, 1995, v. 1, p. 107-154.

que aqui mais importa – a conformação do realismo como dispositivo formal em *Os sertões*. Para tanto, é preciso considerar o papel fundamental da mimese como força conformadora.

Mimese aqui não é entendida como imitação, descrição ou representação, e sim como construção: trata-se de uma operação que apreende os dados concretos, apura-os e os internaliza como forma de um conteúdo. Assim, o impulso mimético não consiste na apreensão da realidade exterior como reflexo, mas em internalizá-la, como forma, tornando-a forma (literária!). A realidade que aparece acolhida no interior da obra já não é a realidade propriamente dita, mas uma realidade decodificada por um filtro performático trabalhado por um estilo de linguagem, ou melhor, por estilos, como temos visto e voltaremos a ver. Desse modo, a realidade é configurada como elemento próprio da obra, algo devidamente internalizado e configurado como parte constitutiva da obra. Assim, a realidade conformada textualmente adquire certa autonomia, ou seja, embora oriunda de uma instância exterior à obra, ela assume uma forma própria e em coerência com a obra. Trata-se de um tipo específico de realismo, mais íntimo, mais interior, que adquire expressão própria; um realismo mais apto a estabelecer conexões estruturadas no interior da obra.

Isso leva a considerar que a configuração histórica de *Os sertões* traz matéria para reflexão. É ponto reconhecido pelos estudiosos que Euclides atualizou o conhecimento sobre o Brasil na medida em que procurou melhor compreender uma vasta região do país que era praticamente desconhecida e sua gente. Além disso, retomou as histórias social e natural daquela região e demonstrou como a guerra – que simbolizava um projeto de modernização das elites brasileiras – alterava essas histórias. Pode-se dizer, baseado em Georg Lukács, que Euclides alcançou realizar um nível elevado de realismo na medida em que presentificou o passado.³⁵ Ou seja, em *Os sertões*, temos a dramatização dos efeitos históricos concentrados no tempo presente, numa relação de causas e efeitos que o livro procura descortinar – neste ponto, podemos de fato dizer que Euclides não sofismou a história. Assim, o realismo de *Os sertões* consiste em construir uma passagem da figuração da história passada para a história presente. A história, portanto, não se encontrava pronta, ela foi incorporada à dinâmica da narrativa na

³⁵ LUKÁCS, 1976, p. 54-56.

medida em que se estruturava textualmente; quer dizer, a história se presentificou como elemento textual.

O realismo de *Os sertões*, portanto, faculta a possibilidade de internalizar, estruturar e plasmar a realidade, mediante o emprego de recursos estilísticos (no plural). Isso ocorre porque, uma vez que a realidade histórica é múltipla e heteromórfica por definição, o acesso cognoscente possível se realiza por intermédio da linguagem (que transforma o discurso em conhecimento) que deve decalcar as formas múltiplas da realidade multiplicando as formas discursivas. Assim sendo – e se não há engano de minha parte – barroco, arcadismo, romantismo, naturalismo e parnasianismo não são apenas recursos retórico-discursivo-estéticos de configuração estilística, mas também formas de estilização da realidade que, por sua vez, se transforma continuamente. Logo, o realismo não é somente mais um dispositivo estilístico conformado em *Os sertões*, nem apenas um recurso de configuração da realidade, mas também uma forma superior de conformação de todos os estilos presentes no livro. Trata-se aqui de uma maneira livre de interpretar e aplicar, como recurso de análise e crítica, uma das mais importantes idéias de Erich Auerbach a respeito do realismo, entendido como concretização do estilo mesclado.³⁶ Isso nos leva a afirmar que, em casos como o que estudamos, a mimese se realiza como *poiésis*.

Essa é também a conclusão de Luiz Costa Lima, que, no entanto, não prevê esta desenvoltura para *Os sertões*. Para o crítico, Euclides desenvolveu um tipo sofisticado de mimese, que lhe permitiu abstrair a realidade numa forma, que paira sobre as proposições inconciliáveis – ciência e literatura. Neste caso, o empenho mimético potencializa as virtualidades da ciência, mas não alcança a concretização da literatura.³⁷ Ora, acredito, ao contrário, como venho argumentando, que *Os sertões* não somente se encontram dentro de uma tradição literária consolidada, como também, por meio da incorporação de recursos retórico-expressivos de diversas escolas desta tradição, mantém um diálogo produtivo e original com ela, renovando-a, transformando-a e ativando muito de seu repertório em favor da revisão poética das formas.

³⁶ AUERBACH, 1972, p. 242-243.

³⁷ LIMA, 1997, p. 191-192.

Para finalizar, voltemos à classificação que *Os sertões* sofrem no conjunto da historiografia literária e que Alfredo Bosi sintetizou tão bem e lembremos que o sentido forte do acabamento temático e formal de *Os sertões* não representa a antecipação de temas e estilo de uma escola determinada, a modernista; ao contrário, a obra parece produzir uma acumulação de recursos tomados à tradição literária, o que resulta numa tessitura híbrida, mesclada, heteromórfica. A originalidade do livro vem dessa acumulação meditada, que consiste em reunir e organizar elementos distintos e dispersos numa forma única e inteiramente nova; ou seja, Euclides da Cunha desenvolveu uma linguagem baseada numa forma coerente em si mesma, mas que reúne características provenientes de fontes diversas. Trata-se da construção de uma forma baseada em estruturas desiguais e combinadas, uma velha fórmula da dialética histórica – agora estendida ao plano da estética.

Referências bibliográficas

ABRAHAMAS, Meyer Howard. *El espejo y la lampada: teoria romantica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962.

ABREU, Modesto de. *Estilo e personalidade de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas*. São Paulo: Hucitec, 2003.

ALENCAR, José de. Cartas sobre *A confederação dos tamoios*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958-1960. 4 vols.

ALMEIDA, Guilherme de. A poesia de *Os sertões*. In: *Diário de São Paulo*, 18/08/1946.

ANDRADE, Olímpio de Sousa. *História e interpretação de Os sertões*. Rio de Janeiro: Edart, 1960.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BARBOSA FILHO, Hildebrando. *Os sertões: historiografia e esteticidade*. In: FERNANDES Rinaldo de (Org.). *O clarim e a oração: cem anos de Os sertões*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

BAREL, Ana Beatriz Demarchi. *Um romantismo a oeste: modelo francês, identidade nacional*. São Paulo: Annablume, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERNUCCI, Leopoldo. *A imitação dos sentidos: prógnos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1995.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O Romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira (1880-1920)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the arcades project*. Cambridge, The MIT press, 1991.

BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Os sertões dos campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

CAMPOS, Ronaldo. Arte, forma, natureza – o conceito de natureza como *analogon* da arte. In: DUARTE, Rodrigo. *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

COUTINHO, Afrânio. *Os sertões*, obra de ficção. In: CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966. v. 2. p. 57-62.

COSTA, Cláudio Manuel da. Obras. In: *Poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e sua passagem a mito. In: *Revista USP: Dossiê Canudos*. São Paulo: Edusp, 1993-1994. n. 20. p. 42-53.

CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966. 2 vols.

DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

FORTES, Herbert Parentes. *Euclides, o estilizador de nossa história*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1958.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a revolução francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, [s.d.].

FREYRE, Gilberto. *Perfil de Euclides e outros perfis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora (a guerra de Canudos nos jornais)*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1977.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1968. 3 vols.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de estética*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. 3 vols.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo, 1976.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. 5. ed. Barcelona: Ariel, 1990.

MARTIN, Wallace. From realism to convention. In: *Recent theories of narrative*. Ithaca; London: Cornell University press, 1986.

MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, [s.d.].

MEYER, Augusto. *Preto & branco*. Rio de Janeiro: Grifo, 1971.

OLIVEIRA, Franklin de. *Euclides: a espada e a letra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

PEIXOTO, Sérgio. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: UFMG, 1999.

PINTO, Maria Cecília de Moraes. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.

- SCHAFF, Adam. *História e verdade*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SNELL, Bruno. *The discovery of the mind in greek philosophy and literature*. 2. ed. New York: Dover, 1982.
- SODRÉ, Néelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1992.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WEBER, Max. *Metodologia das ciências sociais*. 2. ed. São Paulo: Cortez; Campinas: Unicamp, 1995. 2 vols.
- WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.
- WHITE, Hayden. *Metahistória: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

A presença de *Cobra Norato*
na Literatura Brasileira

Sérgio Alves Peixoto
UFMG

Presença de Cady Jéssica
na literatura Brasileira

Isabel Alencar
2014



Um dos mais ferrenhos defensores das idéias modernistas no Brasil, Oswald de Andrade publicou, imediatamente após a realização da Semana de Arte Moderna, um dos manifestos mais importantes para a nossa literatura: o “Manifesto Pau-Brasil”. Com ele, propunha uma poesia que não fosse mais cópia do que se fazia fora do país: em vez de uma poesia de importação, buscava-se, agora, uma poesia de exportação. Era preciso que mostrássemos à Europa e ao mundo que tínhamos uma arte moderna e, principalmente, nossa.

Nesse manifesto, Oswald de Andrade incita os novos artistas a voltarem os olhos para o país, recupera textos dos cronistas coloniais, entusiasma-se com as antigas cidades barrocas de Minas Gerais e maravilha-se com o Aleijadinho, grande arquiteto e escultor do Barroco mineiro.

Entretanto, já em 1927 nota-se o início da desagregação do grupo modernista. Começam a se delinear as tendências centrista, esquerdista e direitista da “Semana”. Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho, Raul Bopp e Plínio Salgado fundam o *Verde-Amarelismo*, facção que se opõe ao *Pau-Brasil* de Oswald. Como do *Pau-Brasil* havia saído a *Antropofagia*, do *Verde-Amarelismo* saiu o grupo da *Anta*.

Embora movimentos conflitantes, ainda havia algo em comum entre eles: o indianismo como idealização do passado e projeção do futuro.

Assim é que em 1928, Oswald lança a *Revista de Antropofagia*, que publica o famoso *Manifesto Antropófago*, datado do “Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha”. Nesse mesmo ano, Tarsila do Amaral, sua mulher, pinta o famoso quadro *Abaporu*, isto é, o *antropófago*, e o lema cunhado por Oswald, *Tupy or not tupy that is the question*, vira emblema da luta antropofágica.

Em meio a toda essa efervescência, foi escrito e publicado um livro muito importante para o nosso Modernismo – livro que, até hoje, não tem recebido, quando se estuda o nosso movimento modernista, a consideração que merece, seja nas universidades brasileiras, seja nas escolas de segundo grau: *Cobra Norato*, de Raul Bopp.

A possibilidade de o poema ter influenciado a Antropofagia, e não, como é comum se dizer, ter sido influenciado por ela, não é descartada por um bom número de críticos brasileiros, já que o texto de Bopp vinha sendo rascunhado desde 1921, e corria de mão em mão entre os componentes do grupo.

A importância do livro de Bopp para o Modernismo também se dá na medida em que ele faria parte da famosa, e nunca concluída, “Bibliotequinha antropofágica”, formada por textos contemporâneos, por coletâneas de obras dos viajantes que passaram pelo Brasil desde sua descoberta e por contos e lendas populares e indígenas. Dessa sonhada bibliotequinha, constaria, como primeiro volume a ser publicado, o próprio *Macunatma*.

Bastante sintomático da filiação de *Cobra Norato* ao movimento antropofágico são as palavras, atribuídas a Tarsila do Amaral, que Bopp publica na edição de 1951:

Vamos descer a nossa Pré-história. Trazer alguma coisa desse fundo imenso, atávico. Catar os anais totêmicos. Remexer as raízes da raça, com um pensamento de psicanálise. Desse reencontro com nossas coisas, num clima criador, poderemos atingir uma nova estrutura de idéias. Solidários com as origens. Fazer um Brasil à nossa semelhança, de encantamentos profundos. Repete-se o homem da caverna. Vamos reunir uma geração. Fazer o nosso *Contrato Social*. A mocidade está desencantada, perdendo tempo com esnobismos culturais. Secou a alma no cartesianismo. Para que Roma? Temos mistério em casa. A terra grávida. Vozes nos acompanham de longe. Arte não precisa de explicação. O *nosso* Brasil começa lá adiante. Terra do-sem-lhe-achar-fim com áreas paradas...

Sem dúvida alguma, este mundo mágico e primitivo está presente em *Cobra Norato*. Entretanto, o poema não traz em si a contundência de muitas posições antropofágicas, afastando-se da Antropofagia, na medida em que conseguiu falar da terra brasileira sem se perder nos emaranhados de projetos ideológicos que não se sustentaram.

No Brasil do período modernista, os antropófagos de 28 buscaram aquilo que Raul Bopp soube consubstanciar plenamente no seu livro, isto é, a “idade do ouro” do país da Cobra Grande, um Brasil em que a magia e a vida poderiam ser postas em comunicação total na existência do homem.

O Manifesto Antropófago propunha, além de tudo, a devoração de teorias, da própria História, da Moral, da Política, dos costumes em geral. O poema de Raul Bopp vai aproveitar, de tudo isso, a idéia de comunicação e encantamento com o solo brasileiro, com a terra virgem, esse solo que ele viu no eterno refazer das terras amazônicas, e no resgate de nossos mitos.

Como o índio brasileiro, que comia somente a carne humana de um outro índio, com o intuito de acrescentar à sua carne a bravura e a honra do inimigo morto em batalha, assim os antropófagos modernistas selecionariam, por um processo de deglutição intelectual, tudo aquilo que pudesse interessar à nação moderna brasileira como elemento fértil à sua diferença em relação ao europeu desenvolvido. Buscava-se afirmar o nacionalismo, sem dúvidas, mas recusava-se veementemente qualquer espécie de atitude isolacionista.

De certa forma, a Antropofagia punha em prática um conhecido ditado popular: *Se você não puder com o inimigo, una-se a ele*. Por outro lado, ela não foi um mero transplante de idéias européias.

É importante reafirmarmos, aqui, que *Cobra Norato* se destaca por ter conseguido falar da terra brasileira sem se perder nos emaranhados de projetos ideológicos que não se sustentavam. Raul Bopp estava mais interessado na “idade do ouro” do país da Cobra Grande, um Brasil em que a magia e a vida poderiam ser integradas à existência total do homem.

Da Antropofagia Bopp soube aproveitar a ingenuidade natural do homem primitivo brasileiro, para, com seu livro, tentar reencontrar as raízes da raça. É aí, nessa busca, que se situa *Cobra Norato*. E isso, conforme Raul Bopp não cansou de afirmar sempre que pôde, ele não encontrou nos livros, nos manifestos nem nas conversas literárias: tirou-o de sua própria vivência nas florestas da Amazônia, que ele conhecia intimamente (chegou mesmo a pegar malária em uma de suas viagens). Desse contato com o mundo amazônico e com seu fantástico folclore nasceu o poema.

Mas *Cobra Norato* não teve uma vida literária fácil. Já na década de 30 (sua primeira edição é de 1931), as teses antropofágicas começaram a ser superadas por uma linha mais combativa e social.

É nessa década que se desenvolve um dos períodos mais importantes da literatura brasileira, principalmente da prosa romanesca: o romance de cunho regionalista, voltado para o exame dos problemas políticos e humanos

do país, o chamado Romance nordestino de 30, representado, principalmente, por Jorge Amado, Graciliano Ramos, José do Lins do Rego e Amando Fontes.

Esse romance, que vem do Nordeste do Brasil, região tão castigada pela seca e pela fome, toma o lugar do primeiro momento modernista, um modernismo ainda muito preso às idéias européias de vanguarda.

A um certo ufanismo do primeiro estágio modernista, sucede a aguerrida posição dos escritores brasileiros que viam a necessidade de uma revolução marxista no Brasil. A literatura, muitas vezes, torna-se eminentemente panfletária, advogando – principalmente no caso das primeiras obras de Jorge Amado – a participação do artista nas mudanças sociais e políticas necessárias a um Brasil realmente integrado por seu povo. A política tomava, muitas vezes, o lugar do estético na literatura da década de 30. A seca e a fome reais tomavam o lugar das águas e da floresta míticas. O romance regionalista nordestino mostra sua força: José Lins do Rego, Raquel de Queirós, Amando Fontes e Graciliano Ramos davam, naquele momento, as cartas no jogo da Literatura Brasileira.

Publicado em meio a essa grande força do romance social brasileiro que se impunha, o poema de Bopp ficou bastante deslocado.

Quase não havia mais lugar para a poesia naquele momento. A prosa reinava absoluta na Literatura Brasileira, e dela os escritores se valiam para narrar as pequenas grandes histórias de personagens dominados pelo meio ambiente e pelas injustiças sociais.

De que valiam a grande beleza do texto, a magia de um Brasil em gestação? De que valiam, principalmente, os mitos brasileiros liricamente tratados por um escritor, em meio à quase obrigação de a Literatura Brasileira tematizar o sofrimento, a exploração dos mais pobres pelos mais poderosos, a triste paisagem de um Nordeste seco e faminto?

Primitivismo passava a rimar, agora, com pobreza e miséria, despia-se de idealizações, porque vivido num dia-a-dia sufocante como o calor da caatinga nordestina.

Em vez de se digerirem idéias estrangeiras, a fim de se produzir uma arte tipicamente brasileira, sem se afastar da modernidade mundial, estávamos preocupados, nesse momento, em encontrar alguma coisa mais concreta para digerir. A fome era, agora, de comida, não tanto de idéias. Em lugar de uma revolução cultural, queriam os modernistas da década de 30 uma revolução social.

É em 1930, também, que acontece a Revolução Integralista. A fase heróica do Modernismo estava em seus estertores. Mário e Oswald haviam se desentendido. Os modernistas seguem, cada um, o seu caminho.

Mas o que faz com que *Cobra Norato* ainda permaneça na Literatura Brasileira?

Para tentarmos responder a essa questão, gostaríamos de relatar um fato acontecido não há muito tempo, no Brasil.

Em janeiro de 1986, um cientista brasileiro internacionalmente reconhecido foi alvo da atenção mundial. Não por ter feito alguma nova descoberta científica, mas porque iria participar de uma cerimônia inusitada: uma pajelança.

Augusto Ruschi estava quase à morte, quando, a seu pedido, dois pajés – Raoni e Sapaim – aceitaram vir ajudá-lo. Saíram da Reserva do Parque do Xingu, onde viviam, e vieram para o Rio de Janeiro, onde se encontrava hospitalizado o amigo cientista, com o intuito de salvar a vida daquele que era o mundialmente mais respeitado especialista em beija-flores.

O mal de que estava acometido Augusto Ruschi era, segundo ele próprio, uma intoxicação letal, fruto de uma de suas constantes viagens às florestas tropicais da Amazônia.

Há uns quinze anos atrás, afirmava ele, tinha sido contaminado por um sapo venenoso, e, agora, como consequência dessa antiga contaminação, estava sofrendo sérias complicações hepáticas que a medicina do homem branco não conseguia solucionar. Por isso, pedia a ajuda dos pajés, em quem confiava cegamente.

A pajelança durou três dias e foi acompanhada, com estardalhaço, por todos os meios de comunicação nacionais e internacionais.

O resultado? Ruschi melhorou, e deixou o hospital. Para os cientistas, que contestaram os rituais indígenas, tudo não teria passado de mero acaso, já que, segundo eles, o que havia acontecido não tinha o aval da ciência e, portanto, era mais um exemplo de charlatanismo.

Na verdade, o mundo havia assistido a uma das cerimônias mais importantes da tradição dos índios brasileiros, a mesma que vemos em determinado momento do poema de Bopp. Mas não só ela. O mundo de *Cobra Norato* é feito de coisas atemporais, isto é, nele são os mitos ancestrais que predominam. No nosso mundo ocidental, tão orgulhoso de sua

ciência, de sua razão e de sua lógica, as lendas, as crenças e os mitos são vistos, porém, como, no mínimo, muito “esquisitos”.

É nesse mundo mágico e “irracional” que Raul Bopp nos faz mergulhar com seu herói ofídico em busca de sua princesa perdida nos confins de uma floresta anônima e cifrada, como o próprio poeta diz.

Cobra Norato, portanto, não se afirma somente como texto literário de ficção; pelo contrário: nele se amalgamam poesia e realidade mítica, andam, lado a lado, o folclore, a lenda e as vivências cotidianas de um povo para quem o mistério faz parte da própria vida, convivem naturalmente os elementos místicos e a realidade palpável e prosaica. Entretanto, isso tudo não se dá somente na região amazônica, onde se passa a história do herói, mas em todos os cantos do Brasil.

Um país que soube fazer o perfeito sincretismo entre o catolicismo herdado dos portugueses, as tradições religiosas trazidas pelos escravos africanos e as mitologias dos indígenas que nele viviam não se espanta com a magia permanente que perpassa o poema de Raul Bopp. Para um país em que a realidade praticamente não se dissocia da magia, e isso de uma maneira tão natural e espontânea, as “crendices” que *Cobra Norato* nos apresenta fazem parte de uma realidade vivida diuturnamente.

Com certeza, não é muito fácil para um estrangeiro, principalmente se for europeu, compreender, ou melhor, vivenciar tudo isso que falamos acima. Às vezes, entretanto, ele acaba se entregando a essa realidade mágica de uma maneira, para nós, brasileiros, bastante inusitada.

Assim aconteceu com o conhecido antropólogo francês, Pierre Verger, que, vindo para a Bahia na década de cinqüenta, com o intuito de estudar as religiões africanas aclimatadas e sincretizadas no Brasil, acabou-se transformando em um dos mais importantes e respeitados pais-de-santo de Salvador, isto é, em uma espécie de pajé dos ritos africanos, aquele que serve de intermediário entre, de um lado, os deuses e os espíritos, e, de outro, o homem. Do estudo racional, Verger acabou passando à crença mágica, a uma outra esfera de conhecimento: o vivido espiritualmente.

No Brasil, convivem muito facilmente o candomblé, a macumba, a umbanda (nomes das principais manifestações sincréticas brasileiras de origem católico-africana), o espiritismo e o catolicismo (para falarmos somente das principais manifestações religiosas que temos no país). A própria tradição religiosa africana já se encontra também misturada às

tradições indígenas: muitas das entidades (ou espíritos) do candomblé e da umbanda são representados por índios; muito do que se vê nos ritos de cura indígenas (as pajelanças) são influências das religiões africanas (principalmente quando o pajé se diz possuído por um espírito). A tudo isso, junta-se o Espiritismo, de Allan Kardec, francês que, praticamente desconhecido em seu país, sem dúvida alguma pela força do racionalismo cartesiano, é hoje um guia dos mais importantes para milhares de brasileiros.

Por tudo isso, *Cobra Norato* ainda encanta a todos nós. Além de ser um texto notável por seu caráter “literário”, a obra de Bopp extrapola essa categoria para atingir um nível que está além do estético: ela é uma espécie de súplica desse Brasil místico e mágico que, queiramos ou não, ainda existe.

Desse mundo marcado mais pelo misticismo do que pela razão, nós, leitores, teremos acesso a uma pequena parte. Através da linguagem poética de *Cobra Norato*, de sua viagem com o herói, poderemos, porém, penetrar num mundo nosso, fazendo, pela leitura, parte dele e da magia que o cerca. Aliás, sem adesão a toda a magia do poema, ficará praticamente perdido o encanto da obra.

Leiamos, então, *Cobra Norato*, ajudados pelo Tatu-de-bunda-seca, acompanhemos o herói primitivo, em meio à floresta virgem e mágica; entremos, assim, como Norato, na pele elástica da Cobra Grande, para voltarmos a um mundo perdido na nossa infância. Vivamos a linguagem de Raul Bopp em seu frescor. Que a viagem às Terras-do-sem-fim recomece sempre, como toda lenda que se preze.

Tensões no corpo fechado do Mutum

Claudia Campos Soares

UFMG

Finis corporis febrilis de Winter

De Winter
1872



I

É concepção amplamente difundida na crítica o fato de a obra de Guimarães Rosa partir de um espaço física e historicamente determinado – o chamado sertão brasileiro – e ultrapassá-lo em direção ao “mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens”.¹

O salto universalizante decorre de sua composição múltipla. Pode-se dizer que caracteriza as narrativas rosianas a composição *em camadas*, como o seu próprio autor afirmou, em carta de setembro de 1946, a Antônio Azeredo da Silveira: “o pessoal da nossa *inteligentzia* andou transviado, passeando pela casca dos contos, sem desconfiar de nada (...) Só o Paulo Rónai e o Antônio Cândido foram os que penetraram nas primeiras camadas do derma; o resto, flutuou sem molhar as penas”.²

A primeira camada representa o interior geográfico e histórico-social do Brasil. Abordam-na como objeto de especial interesse, por exemplo, estudos de Antonio Candido, Walnice Nogueira Galvão e Luiz Roncari.³

Subjacente a essa primeira camada há uma outra, menos imediatamente reconhecível, na qual se encontram sentidos de natureza simbólica, hauridos por Rosa no plano da chamada cultura erudita, conforme outra vertente da crítica rosiana vem demonstrando há bastante tempo. São exemplos de estudos importantes que privilegiam esse viés na abordagem da obra de Guimarães Rosa os de Benedito Nunes, Francis Utéza e Heloisa Vilhena de Araujo.⁴

¹ CANDIDO, 1987, p. 208.

² ROSA, In: ROSA, V., 1983, p. 320.

³ Cf. CANDIDO, 1978 e 1995; GALVÃO, 1986; RONCARI, 2004 e 2007.

⁴ Cf. NUNES, 1976 e 1998; UTÉZA, 1994; ARAUJO, 1992 e 1996.

Este trabalho se propõe a discutir os conflitos familiares na novela “Campo geral”, de *Corpo de baile*, a partir da consideração desses dois aspectos constitutivos. A camada erudita do universo rosiano será enfocada sob a perspectiva de sua fundamentação em concepções míticas em geral, e gregas antigas em particular. Acredita-se que, para que suas narrativas atingissem amplitude universalizante, Rosa tenha dado destaque, dentre suas diversas fontes, às que se originam em tempos muito distantes. O escritor parece acreditar que as “origens” contêm verdades esquecidas, como afirmou acerca dos “fundadores de religiões” em carta de 1963 ao escritor moçambicano Joaquim Montezuma de Carvalho:

Tudo é mistério. A vida é só mistério. Tudo é e não é. Ou: às vezes é, às vezes não é. (Todos os meus livros só dizem isto.) Tudo é muito impuro, misturado, confuso. Afora uma meia dezena de imperativos, que o espírito-do-coração da gente nos revela, e que os fundadores de religiões descobriram para a Humanidade, o resto é névoa.⁵

A afirmação da influência da cultura grega arcaica e clássica sobre a obra de Guimarães Rosa não é nova. Platão, direta ou indiretamente (através de seus “continuadores”, como os neoplatônicos e os pensadores do cristianismo) é uma das fontes rosianas mais exploradas pela crítica que enfatiza a dimensão erudita dessa obra. Também têm sido muito ressaltadas as suas afinidades com o mundo da epopéia e da tragédia gregas.

O próprio Rosa mencionou, diretamente, outras fontes gregas em seus livros. No quarto “prefácio” de *Tutaméia*, “Sobre a escova e a dúvida”, por exemplo, o escritor recua aos Pré-Socráticos, quando define “Providência” como “as forças que regem o mundo fechando-o em seus limites, segundo Anaximandro.”⁶

Rosa também faz referências diretas em seus livros ao mundo da mitologia grega, revelando seu interesse pelo assunto devido a afinidades de concepções. Em *Estas estórias*, por exemplo, aparece a seguinte definição:

⁵ ROSA, In: ROSA, V., 1983, p. 344-345.

⁶ ROSA, v. II, p. 673. Os trechos da obra de Guimarães Rosa transcritos neste trabalho foram extraídos da *Ficção completa*, em dois volumes (1994), e serão indicados pelo número do volume em algarismos romanos seguido do número de página em algarismos arábicos.

“(...) Nêmesis – potência-princípio que atua no universo restabelecendo o equilíbrio da condição humana, mediante a aplicação automática da lei-das-compensações, e uma das mais sérias fórmulas achadas pelo pensamento religioso grego (...)” (II, 968)

Em correspondência a Edoardo Bizzarri, que traduzia *Corpo de baile* para o italiano na ocasião, Rosa afirma ter trazido seres mitológicos para o sertão – e desta vez mais especificamente para a obra de que faz parte a novela objeto deste estudo. Um dos casos é o da terrível “morma”,⁷ que assombra chefe Zequiél durante a noite, na última novela de *Corpo de baile*, “Buriti”. (I, 906) Rosa explica o vocábulo a Bizzarri da seguinte forma:

A môrma, melhor: Môrma = ser ou entidade monstruosa que o delírio do chefe inventou?

Mas há: = “figura apavorante de mulher velha, espectro, máscara assustadora, etc.”⁸

No *Dicionário de mitologia grega e romana*,⁹ para o verbete “morma”, encontramos a seguinte definição: “gênio feminino aterrorizador com o qual se metia medo às crianças”. Embora nem nome nem definição correspondam exatamente, é evidente a aproximação entre a entidade grega e a sertaneja enquanto figura feminina apavorante.

Por fim, especificamente para a novela objeto deste estudo, Rosa afirma ter trazido Apolo, encarnado na figura de Seu Aristeu. Assim o autor orienta Bizzarri a respeito do personagem em carta de outubro de 1963: “(Seu) Aristeu – deve ser dado na forma correspondente italiana, pois, como V. sabe, *Aristeo* era uma das personificações de Apollo – como músico, protetor das colméias de abelhas e benfazejo curador de doenças.”¹⁰

As tentativas de aproximação entre elementos nativos e a cultura européia é moeda corrente em nossa história literária. Tenderam, entretanto, a dar resultados canhestros, uma vez que a aproximação – cujo objetivo último costumava ser emprestar valor nobilitante aos dados locais, vistos

⁷ Na primeira edição de *Corpo de baile*, “môrma”. (ROSA, 1956, p. 693)

⁸ ROSA, In: BIZZARRI, 1981, p. 21-22,

⁹ GRIMAL, 2000, p. 318.

¹⁰ ROSA, In: BIZZARRI, 1981, p. 21-22.

como rústicos e rudes em relação aos seus “correspondentes” europeus¹¹ – foi muitas vezes forçada a partir de circunstâncias históricas muito diferentes. De acordo com Roberto Schwarz, as obras que resultaram deste tipo de procedimento apresentam “um quê descalibrado”, marca de que, em tais casos, “o molde europeu, combinando-se à matéria local (...) produzia contra-senso.”¹²

Rosa, entretanto, não força semelhanças, mas consegue fazer confluírem o sertão e o mundo. Um bom exemplo da forma como o escritor introjetou elementos eruditos em sua obra de cunho regionalista “naturalmente” – ou seja, sem que sequer transpareçam os “pontos-de-solda” – encontra-se no percurso dos viajantes que percorrem o sertão em “O recado do morro”, outra novela de *Corpo de baile*. Pedro Orósio e seus companheiros passam pelas fazendas de seo Juca Saturnino (chamada “Saco-dos-Coxos” – I, 622), do Jove, de dona Vininha, Nhô Hermes, Nhá Selenia e Marciano para chegar, enfim, à vereda do Apolinário, “dentro do sol”. (I, p.633) Esses nomes são perfeitamente plausíveis enquanto nomes sertanejos, mas compõem-se de significados eruditos. Eles correspondem ao nome dos planetas da cosmologia tradicional: Saturno, Júpiter, Vênus, Mercúrio, Lua, Marte, Sol, respectivamente. Essa constituição do céu das estrelas móveis já é descrita por Platão no *Timeu*.

Como se vê, a despeito das enormes diferenças históricas que possam separar os universos convocados para constituir o mundo ficcional rosiano, Rosa trabalha a partir de correspondências, ainda que superficiais ou aparentes, que consegue encontrar entre esses universos. Em relação à cultura grega, mais especificamente, Luiz Roncari deu alguns exemplos dessas semelhanças:

As similaridades entre o aristocratismo e o patriarcalismo grego e o aristocratismo e a família patriarcal brasileira, estruturadas a partir do trabalho escravo, assim como as práticas religiosas brasileiras e muitas das gregas permitiram ao autor aproximar as duas formações, apesar das diferenças históricas abissais.¹³

¹¹ Cf. GALVÃO, 1986.

¹² SCHWARZ, 1977, p. 31.

¹³ RONCARI, 1998, p. 245.

A partir de semelhanças como essas, o ficcionista estabeleceu correspondência mais profunda entre os dois universos. Trabalhando geralmente por analogia (uma vez que o “não senso (...) reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria” – II, 519), Rosa introduziu, nos pontos de conexão que vislumbrou, elementos sutis que estabeleceram relações simbólicas entre o mundo do sertão e concepções oriundas de diversas outras culturas que o escritor conheceu e/ou estudou, como a grega antiga. No caso citado de “O recado do morro”, o procedimento responde pela transformação da viagem “física” em “viagem da alma”, *peregrinatio*.

II

“Campo geral” é uma espécie de ovo cósmico de *Corpo de baile*, narrativa originária, da qual, em certo sentido, se desgarraram e ganharam existência própria as demais estórias que compõem o conjunto, como se discute a seguir.

Esse segundo livro de Guimarães Rosa foi publicado em dois volumes. Apesar de terem sido pensadas, como seu próprio nome o indica, para formar um *corpo* – ou seja, um organismo, cujas partes estão intrinsecamente relacionadas –, as novelas que o compõem não se articulam entre si de modo a perfazer um todo com unidade de ação. Isso permitiu que, por interesses editoriais, o livro fosse subdividido em três volumes, que ganharam títulos individuais a partir de sua terceira edição: *Manuelzão e Miguilim*, contendo as novelas “Campo geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubuquaquá, no Pinhém*, com “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”; e *Noites do sertão*, com “Dão-Lalalão” e “Buriti”.

A ordem de apresentação das novelas na versão tripartida de *Corpo de baile*, entretanto, não acompanhou a das suas duas edições anteriores, sendo que a segunda saiu em volume único. A não ser num único caso, a disposição das novelas no livro não parecia a seu autor fator muito importante. Em sua correspondência com Bizzarri, Rosa autorizou o tradutor a publicar o livro na Itália de acordo com a ordem que lhe parecesse mais adequada, e acrescentou: “Talvez, mesmo, venha a ser peculiaridade curiosa do livro a façanha de sair cada edição de um jeito.”¹⁴ O escritor

¹⁴ ROSA, In: BIZZARRI, 1981, p. 87.

demonstrou preocupação em manter em posição fixa somente “Campo geral”, a primeira novela do conjunto:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo geral*” – explorando uma ambigüidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral*.¹⁵

Estudos como os de Heloisa Vilhena de Araujo sobre *Corpo de baile*; de Luiz Roncari sobre “A estória de Lélío e Lina”, em sua relação com “Campo geral”, e sobre “Dão-Lalalão”; e de Deise Dantas Lima sobre “Campo geral” e “Uma estória de amor” demonstram essa recorrência de motivos e temas.¹⁶ Sobre isso afirmou Paulo Rónai:

Como os grandes poemas clássicos, *Corpo de Baile* está cheio de segredos que só gradualmente se revelam ao olhar atento. A própria unidade da obra é um deles. Ela não é apenas geográfica e estilística, como parece à primeira vista. Conexões de temática, correspondências estruturais, efeitos de justaposição e oposição integram-na, mas os leitores têm de os descobrir um a um.¹⁷

Além da recorrência de “motivos e temas”, também personagens se desgarraram de “Campo geral” e foram desenvolver suas trajetórias individuais em outras novelas do livro. Tal é o caso do protagonista Miguilim, que reaparece adulto, como Miguel, em “Buriti”. O mesmo ocorre com seus irmãos Tomé, Drelina e Chica, que o leitor reencontra adultos em “A estória de Lélío e Lina”. Como se vê, “Campo geral” mantém relações de continuidade explícitas com essas duas novelas: forma com elas um subgrupo em que, devido a suas conexões internas, os leitores podem acompanhar, estendendo-se no tempo, os destinos de Miguilim e de sua família.

¹⁵ ROSA, In: BIZZARRI, 1981, p. 58. (Grifos do autor)

¹⁶ Cf. ARAUJO, 1992 e 1996; RONCARI, 2004 e 2007; LIMA, 2001.

¹⁷ RÓNAI, 1958, p. 142.

Grivo é mais um personagem de “Campo geral” que reaparece homem feito em outra novela, desta vez, “Cara-de-Bronze”. O amigo de Miguilim, que o encantava com suas “histórias compridas, diferentes de todas” (I, 510), é o vaqueiro que vai buscar “o quem das coisas” para o fazendeiro do Urubuquaquá. (I, 691)

Cabe citar ainda um personagem de “Uma estória de amor”, o violeiro Chico *Braaboz*. Parece haver uma menção a ele já em “Campo geral”. Miguilim ficou marcado por fortes impressões relacionadas à “fazenda grande dos *Barbós*” que visitara bem pequeno, antes de sua família se mudar para o Mutum. (I, 467) Vale lembrar que Chico *Barbós* é também o autor do “coco de festa” utilizado como uma das epígrafes de *Corpo de baile*. Na atribuição de autoria ao coco, Rosa enumera uma lista de variações ainda maiores para o nome do Chico: “Chico Barbós, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita” (I, 805). Em carta a Edoardo Bizzarri, ele justifica essas variações da seguinte forma: “o barroco mistifório (= mixórdia) de nomes do Chico, denotando nossa absoluta incapacidade em embarcar num só aspecto a personalidade de uma pessoa interessante.”¹⁸

III

Os acontecimentos narrados na “novela-mãe” de *Corpo de baile* transcorrem em uma fazenda localizada em alguma vereda remota dos gerais, no Mutum. Nas primeiras páginas da estória é narrada uma viagem que Miguilim, o protagonista, fizera com tio Terez para se crismar no arraial do Sucuriju. Na ocasião, o menino escutara um homem dizer que o Mutum era “um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte.” (I, 465) Assim mesmo ele é apresentado já nas primeiras linhas da novela:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum. No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trechos de matas, terra preta, pé de serra. (I, 465)

¹⁸ ROSA, In: BIZZARRI, 1981, p. 81-82.

O Mutum é um lugar muito longínquo, como o indica a repetição, com função de intensificação, do adjetivo “longe”. Também o indica o fato de as veredas ao seu redor não terem nome – como se fossem lugares em que ainda não chegou a ação ordenadora, mapeadora e controladora do homem sobre a natureza –, bem como as múltiplas barreiras que o separam do mundo exterior: a fazenda situa-se num “covoão” e é rodeada de matas e serras. O Mutum é fechado em si mesmo até no nome, um palíndromo.

O isolamento é ratificado ao longo da estória. A família de Miguilim – que compreende, além de seus pais e irmãos, Tio Terez e Vovó Izidra – convive com uns poucos agregados e empregados fixos, com alguns trabalhadores sazonais, com as visitas dos igualmente poucos vizinhos (como seo Deográcias e seu Aristeu) e dos ainda mais raros parentes (o irmão Liovaldo e Tio Osmundo, irmão da mãe, aparecem depois da morte do Dito). Miguilim e os membros de sua família quase não mantêm contato com pessoas estranhas ao lugar.

Praticamente fora do alcance de influências exteriores, o Mutum torna-se uma espécie de laboratório, onde os conflitos internos do grupo podem se manifestar minimamente perturbados por circunstâncias externas. Num lugar assim, os personagens agem e reagem movidos quase unicamente pelos conflitos e acordos que estabelecem entre si. Por isso acabam todos sendo obrigados, mais cedo ou mais tarde, a enfrentar as conseqüências de seus atos. De uma forma ou de outra, as ações sempre acabam refluindo sobre seus agentes num lugar como o Mutum.

O insulamento instaura ainda a possibilidade de aquele universo abrir-se para o maravilhoso. É o que torna possíveis as recorrentes sugestões de que o personagem Dito, irmão mais novo de Miguilim, seja dotado de habilidades extraordinárias. Com apenas seis anos, ele “sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo o juízo.” (I, 470) Por isso, “Dito suspendia um susto na gente – que sem ser, sem saber, ele atinava com tudo.” (I, 500) Rosa, a cozinheira do Mutum, disse a Miguilim, certa vez, que seu irmão mais novo era “uma alminha que via o Céu por detrás do morro, e que por isso estava marcado para não ficar muito tempo mais aqui.” (I, 525)

Como observou Benedito Nunes, Dito é personagem da categoria dos “infantes míticos” – tão freqüentes, aliás, na obra de Guimarães Rosa –

que “representa(m) a final restituição do homem à divindade de onde originalmente proveio.”¹⁹

O irmão mais novo de Miguilim, entretanto, não tem poderes sobrenaturais. Diferentemente de uma personagem como Nhinhinha, do conto “A menina de lá”, de *Primeiras estórias*, Dito não realiza nenhuma façanha mágica. Ao contrário, caracteriza-o a exata consciência dos limites, humanos, de sua ação. Dito não enfrenta confrontos que sabe superiores a suas forças de menino. Um dos episódios da estória onde isso pode ser observado é o da primeira briga de seu pai com sua mãe. Dito vê o que está acontecendo, pois é ele quem o conta a Miguilim, mas não intervém, ao contrário do irmão, que, impulsivamente, logo corre para tentar defender a mãe – pelo quê leva surra e castigo. (I, 470)

A habilidade peculiar do irmãozinho preferido de Miguilim consiste na consciência dos seus limites e na capacidade de atuar dentro deles. Seus instrumentos são a sagacidade, o engenho, a inteligência. É o que demonstra sua participação no episódio da árvore que atemorizava a todos, principalmente a Miguilim, porque crescia muito próxima da casa. Todos temiam que algum galho, arrancado durante uma tempestade, por exemplo, pudesse atingi-la, machucando alguém da família, mas o pai não deixava cortar. Dito, então, arma um estratagema que lhe permite livrar-se da árvore e da punição de nhô Bernardo ao mesmo tempo. O irmãozinho esperto de Miguilim manda cortar a árvore e, quando o pai chega, enfurecido, para castigá-lo, explica-lhe que o fizera porque sonhara que a árvore caíra sobre a casa e o atingira (ao pai): “agora o senhor pode bater em mim, mas eu por nada não queria que o senhor adocesse, gosto do senhor, demais...” Ao invés da surra prometida, tal comportamento lhe valeu afagos e elogios. (I, 491)

É preciso considerar ainda que Dito é visto e descrito na novela através da perspectiva muito especial de Miguilim. Como se sabe, os acontecimentos ficcionais em “Campo geral” são apresentados a partir do ponto de vista desse menino – que tem entre 7 e 8 anos de idade e de quem se pode dizer, no mínimo, que seja altamente impressionável.²⁰ Tal ponto de vista favorece as sugestões de que Dito tenha atributos extraordinários –

¹⁹ NUNES, 1976, p. 164-165.

²⁰ Para uma discussão sobre a questão do ponto de vista em “Campo geral”, cf. SOARES, 2007b.

o que, entretanto, os fatos do enredo não confirmam. Ao contrário, verifica-se na novela grande preocupação com questões de verossimilhança realista. De uma forma geral, pode-se dizer sobre “Campo geral” que os elementos míticos são relativizados pela sua inscrição em um espaço físico muito particularmente caracterizado. Guimarães Rosa é mestre na observação do dado particular e o seu é um mundo cuidadosamente individualizado, descrito em minuciosa correspondência com o mundo físico que recria ficcionalmente. Seus personagens são todos verossímeis e plausíveis enquanto sertanejos, mesmo o Dito. Em “Campo geral”, o autor não rompe com o realismo, apenas alarga seus limites.

Por isso, outra forma de ler o insulamento do Mutum, agora em termos de Brasil, é considerando sua ambientação geográfica e histórico-social. O lugar onde mora a família de Miguilim é, com toda a verossimilhança possível, uma fazenda do sertão brasileiro, região tradicionalmente caracterizada em nosso pensamento social e história literária como interior distante, refratário à modernização, ainda submetido a formas arcaicas de organização social e onde vigoram concepções fundamentadas em terreno mítico. O mito é, portanto, verossímil no sertão. Guimarães Rosa se aproveita da sua sobrevivência na mentalidade do lugar para introjetar, de forma relativamente natural, elementos da religião grega no Mutum. No mundo rosiano, é a história que permite o mito; e o particular, via de acesso ao universal.

Também empresta significado mítico a “Campo geral” o fato de, ali, as forças da natureza terem grande importância (e, conseqüentemente, grande relevância interpretativa). Como observou Benedito Nunes, em *Corpo de baile*,

a Natureza é um todo vivo e animado, interior e exterior ao mesmo tempo: o nasce, cresce e morre da *physis* grega. E os personagens vivem na sua proximidade, sintonizados ao movimento cíclico regente dos céus e da terra, à trajetória do sol e das estrelas.²¹

Rosa explora as possibilidades expressivas dos elementos regionais submetendo-os a um tratamento simbólico, através do qual a natureza se torna simpática ao drama dos personagens, assim como este encontra nela uma espécie de correlato objetivo. A aproximação entre processos objetivos

²¹ NUNES, 1998, p. 248.

e subjetivos tem como efeito tornar os personagens permeáveis aos grandes movimentos cósmicos, favorecendo, assim, a mitificação do universo ficcional. Por meio desse procedimento, o mundo físico em “Campo geral” adquire as conotações que são discutidas a seguir.

O Mutum é caracterizado pela presença ostensiva de uma natureza exuberante. Ela é plena de vida, como o permitem as chuvas freqüentes e o atestam sua fauna e flora, ricas e abundantes. Por isso, lá é possível a agricultura e a criação de gado. O Mutum é uma ilha de fertilidade rodeada pelas inóspitas chapadas e chapadões dos gerais, conforme descrito na viagem de Miguilim e tio Terez, de que já se falou aqui. Tio e sobrinho viajaram a cavalo durante vários dias por caminhos desérticos, nos quais raramente encontravam água, e onde o ar era tão seco que o menino às vezes precisava umedecer as narinas com saliva para conseguir respirar melhor. (I, 465)

Essa ilha de verdura e fertilidade, entretanto, tem sua dimensão selvagem e assustadora, pois também é plena de violência e destruição: nas matas ao redor do Mutum estão, conforme Miguilim, “todos os maus bichos esperando”. (I, 494) A ameaçadora mata que rodeia a casa da fazenda tem a dimensão mítica de floresta encantada. Ela representa, por oposição à casa, o âmbito dos horrores ctônicos. Daí a imagem da terra preta, apresentada logo nas primeiras linhas, que também nos remete ao mundo subterrâneo, habitado por forças sombrias. A terra é negra, e negra é, fundamentalmente, a Noite, deusa primordial de descendência sinistra. Entre seus filhos, estão Nêmesis (Vingança Divina), Éris (Discórdia), Apaté (Engano), Philotés (Sedução Amorosa) e Geras (Velhice)²² – males que veremos manifestarem-se no Mutum.

Muitos animais selvagens ameaçam a fazenda e seus habitantes. São referidos na novela: serpentes, uma anta, uma onça, o tamanduá do mato que atacou o cachorro Julim – animais que costumam figurar no fabulário brasileiro e/ou universal representando os estados brutais, o desencadeamento sem freios da violência.²³

Os perigos são tantos que o pai de Miguilim diz certa vez à família que não teriam como viver ali sem os cachorros – animais domesticados, ou seja, submetidos aos interesses da cultura – para protegê-los e às criações. (I, 478)

²² HESÍODO, 1995.

²³ Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT (1990); CASCUDO [s.d.].

Os elementos apontados até aqui permitem afirmar que o que se representa nos gerais rosianos é o *pathos* do mito, nas palavras de Meletinski, a “cosmicização do caos”.²⁴ Figura-o a situação daquele pequeno agrupamento humano rodeado por todos os lados pela natureza selvagem. A família, grupo de pessoas que se relaciona segundo regras determinadas, opõe-se ao mundo da mata, povoada pelas ameaçadoras forças do promíscuo e do informe.

Observando mais minuciosamente a constituição espacial do Mutum em sua relação com as atividades exercidas em cada lugar, é possível observar ainda que ela se assemelha ao modelo de espaço grego conforme descrito por Jean-Pierre Vernant.²⁵ Em primeiro lugar, porque em ambos os mundos a sociedade é de natureza patriarcal: lá e cá, mulheres e crianças ficam confinados ao interior e redondezas da casa; transitando entre interior e exterior, estão os homens.

A subdivisão do espaço exterior em “Campo geral” também é análoga a do espaço grego antigo, segundo o modelo de Vernant. Na lavoura, nos campos cultivados, trabalha sempre o pai de Miguilim; nos pastos, campo mais aberto, mas ainda pertencente ao âmbito da cultura, estão vaqueiro Saluz, vaqueiro Jé e tio Terez. Este último, ultrapassa muito freqüentemente o território domesticado. Tio Terez é caçador.

Essas analogias permitiram a Rosa conferir outros sentidos, simbólicos à constituição do espaço físico na novela, como se discute a seguir.

A caça é uma atividade limítrofe, pois se situa entre natureza e cultura, e implica o contato perigoso com as forças da desordem. No mundo grego antigo, a caça define as relações entre o homem e a natureza selvagem.²⁶ O caçador habita uma fronteira perigosa. Ele está sempre a um passo de deixar-se levar para além dos limites que garantem as relações humanas, organizadas pela cultura. Incurções no mundo selvagem estão sempre sob a ameaça de desdobramentos funestos.

É um perigo dessa natureza que tio Terez representa para a família de Miguilim, conforme as sugestões recorrentes na estória de que Nhanina

²⁴ MELETINSKI, 1998, p. 39.

²⁵ VERNANT, 1973, p. 113-206.

²⁶ Cf. VERNANT, 1991, p. 104.

tinha um caso com o cunhado. Segundo Luiz Roncari, o irmão de nhô Bernardo age sob a influência de uma força como a que representa Ártemis na religião grega, a deusa das regiões fronteiriças, habitante do limite entre as terras cultivadas e a natureza selvagem.²⁷

É quase sempre fora de casa que tio Terez aparece na novela; na maioria das vezes ele está nas matas, como quando, escondido por lá, espreitava Miguilim, que levava comida para o pai na roça, para pedir-lhe que entregasse um bilhete à Nhanina. (I, 498) Uma única vez a estória o apresenta, por um instante, no interior da casa.

Tio Terez chega quando começavam a se anunciar os perigos de uma terrível tempestade. (I, 480) Pela correlação entre homem e natureza que se estabelece na obra, a tempestade representa os conflitos vividos pela família. Como se sabe, o pai de Miguilim tivera com a mulher uma séria briga – cujo motivo se relacionava a tio Terez, pois, em seguida, Vovó Izidra expulsou este último de casa. Conforme Miguilim escutara, ela disse a tio Terez que ele “devia de ir embora, de ligeiro, ligeiro, se não o Pai já devia estar voltando por causa da chuva, podia sair homem morto daquela casa. Vovó Izidra xingava tio Terez de ‘Caim’ que matou Abel”. (I, 474)

Na iminência de acontecimentos funestos, o mundo natural também se agita e anuncia desgraças. O vento quebra galhos das árvores e joga-os perto da casa, e os trovões são assustadores: “O trovão da Serra do Mutum-Mutum, o pior do mundo todo, – que fosse como podia estatelar os paus da casa”. (I, 475)

A tempestade expressa os conflitos da família, que ameaçam levá-la à desagregação, conforme as palavras do irmãozinho sábio de Miguilim: “Por causa de Mamãe, Papai e tio Terez, Papai-do-céu está com raiva de nós de surpresa...” (I, 475) Dito interpreta a fúria dos elementos nos termos do catolicismo popular, outro meio através do qual os elementos da cultura clássica chegam ao sertão rosiano. Neste caso Rosa estabelece uma analogia entre Zeus e o Deus sertanejo do Dito pelo fato de serem ambos deuses celestes e, como tais, abonadores tanto da perenidade e da inteligibilidade dos ritmos cósmicos, como do equilíbrio das sociedades humanas.²⁸ A fúria dos deuses indica que a lei cósmica está ameaçada.

²⁷ RONCARI, 2004, p. 170.

²⁸ ELIADE, 1998, p. 59.

Enquanto se armava a terrível tempestade, tio Terez, como caçador acompanhado de sua matilha, vinha voltando da mata e “trazia um coelho morto ensangüentado, de cabeça para baixo”, com o qual batia na boca dos cachorros que tentavam lambe o sangue que ainda escorria do animal recém-abatido. (I, 473)

Sangue e morte rodeiam Tio Terez, o caçador sempre embrenhado nos domínios do indistinto, a um passo da selvageria, transitando entre a mata e a casa em que habita a família. Na casa estão os lampiões, fogo civilizador que, conforme se diz em “Buriti”, iluminam o lugar para além do qual “todos eram simplesmente machos fêmeas.” (I, 948) A mata escura é o lugar habitado pelas forças desagregadoras de que se falou; lugar selvagem, onde vigoram as distinções mínimas entre os seres; onde, quando o penetram, os homens correm o risco de não voltar a se distinguir dos animais. O caçador habita, portanto, um espaço perigoso; está sempre a um passo de deixar-se levar para além dos limites que a cultura impõe às relações interpessoais.

Já as roças e os pastos são ocupados por atividades que decorrem do domínio do homem sobre a natureza e, também por isso, respondem pela sobrevivência do grupo – em sentido literal e simbólico. Entretanto, no Mutum, os campos cultivados ainda tentam se instalar em meio à selvageria geral. Em alguns pontos, há matas ainda entre a casa e os campos cultivados. Miguilim teve de atravessar uma delas para levar comida para o pai, que trabalhava na lavoura. Foi justamente embrenhado nessa mata que o menino encontrou tio Terez procurando meios de se comunicar com a cunhada, em episódio já mencionado aqui.

A antiqüíssima luta entre caos e ordem está representada também nos confrontos entre os animais do Mutum. Ameaçada pelos perigos do mato, a família de Miguilim conta com um bravo defensor, o cachorro Gigão, gigante no porte e duas vezes no nome – no radical e no sufixo. Sobre o enorme cão, “diziam o capaz que caçava até onça”. (I, 469)

Gigão era o único, dentre os inúmeros cães da fazenda, que tinha livre acesso à casa da família – honra especial concedida àquele que estava habituado a livrar seus habitantes de diversos perigos. Certa vez defendera-os de uma terrível urutu, cobra venenosíssima, que, vinda do mato durante a noite, penetrara na casa, ameaçando a todos. (I, 471)

A vigilância de Gigão contra os perigos que vêm do mato também reflete os desafios que enfrenta a comunidade dos homens para sobreviver

junto às poderosas forças da desordem. A serpente é um velho deus primário, da indiferenciação primordial, que encarna as forças naturais insurgidas contra o espírito, como na luta de Zeus contra Tifão.²⁹ Ao oferecer proteção contra a serpente, Gigão defende a família, portanto, da tendência de retorno à indistinção primordial, que, vinda da natureza selvagem, ameaça recorrentemente tomar conta de tudo.

Domesticar a natureza agreste, fazê-la produzir em benefício da cultura, não é tarefa que exija pouco esforço e tenacidade. Por isso, a vida no Mutum exige labor árduo e contínuo. Para sobreviver, as pessoas dali têm de colocar o trabalho acima de quaisquer outros interesses, como observa Miguilim: “(...) nunca que ninguém tinha tempo, quase que nenhum, de trabalhar era que todos careciam.” (I, 487) A união é, portanto, fator decisivo de sobrevivência para o grupo, cujos membros deveriam agregar forças para se defender das adversidades do meio. Ela está ameaçada, entretanto, também por conflitos internos, como os que o leitor verá eclodirem dramaticamente no desenrolar dos acontecimentos; e outras lutas entre os animais do Mutum já o anunciam.

O cachorro Gigão enfrenta também batalhas domésticas, como a que trava com Rio-Negro, o reprodutor da fazenda, um touro violentíssimo, para defender Miguilim. (I, 489) O animal, cujas características físicas indicam sua ligação com o campo simbólico da cor negra, representa o perigo da sexualidade selvagem que transborda em violência. “O touro evoca a idéia de irresistível força e arrebatamento. Evoca o macho impetuoso, assim como o terrível Minotauro, guardião do labirinto. (...) Na tradição grega, os touros indomados simbolizavam o desencadeamento sem freios da violência.”³⁰

Entretanto, o touro Rio-Negro é animal que participa do espaço domesticado; não habita a mata, mas os pastos e currais do Mutum; e foi lá que atacou Miguilim. Neste caso, Gigão defende a família de forças selvagens que existem no próprio ambiente familiar. Essa é a pior ameaça que paira sobre ela.

Embora quase todos estejam ainda reunidos no Mutum – há um irmão mais velho de Miguilim, Liovaldo, que mora com um tio em uma

²⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 815 e 819.

³⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 890-891.

vila distante –, percebe-se imediatamente que a família não está unida. Conforme a natureza prenuncia desde a abertura da novela, esse universo está em estado de frágil equilíbrio, porque enfrenta graves ameaças externas – da natureza selvagem – e internas, como os conflitos entre os membros da família. E, na origem deles, estão as desavenças entre o pai e a mãe de Miguilim.

Vistos de um determinado ângulo, eles se relacionam à situação econômico-social da família. Nhô Bernardo é capataz da fazenda onde mora e trabalha. Conforme Dito disse a Miguilim certa vez, o pai arrendara a propriedade, junto com o vaqueiro Saluz. (I, 501) O acordo estabeleceu-se entre os dois; entretanto, com maior lucro e poder para o pai das crianças. A posição hierarquicamente superior de nhô Bernardo se reflete na diferença de tratamento dado aos dois personagens: o pai de Miguilim é chamado de *nhô* Bernardo; seu “sócio” é tratado simplesmente de *vaqueiro* Saluz, como, aliás, um outro trabalhador da fazenda, o *vaqueiro* Jé. A ligeira superioridade social do capataz pode ser percebida também no fato de o vaqueiro Saluz e sua família morarem numa casa ainda mais simples que a de Miguilim e de viverem em condições ainda mais precárias. Quando passou alguns dias com a família, Miguilim viu que a casa onde moravam “era pequena, toda de buriti. (...) Miguilim (...) dormiu no mesmo jirau com aquele menino Bustica” (esta é a pejorativa forma pela qual é tratado o filho – que até Miguilim acha “tão bobinho” – do vaqueiro Saluz e sua mulher Siarlinda), e “o jirau não tinha roupa de cama: só panos de sacos, que Siarlinda uns nos outros costurava”. (I, 534)

O pai de Miguilim não é um homem totalmente destituído, nem de autoridade, pois tem subordinados (como os trabalhadores da fazenda) e agregados dentro (como Vovó Izidra) e fora de casa (como Mãitina); e talvez tenha até um filho natural em sua pseudo-periferia, como pseudo-patriarca que é. Embora não haja nenhuma referência a isso em “Campo geral”, em “Cara-de-Bronze” se diz que o Grivo (que, como foi dito, nesta novela já é adulto e trabalha para o fazendeiro misterioso; naquela, era o amigo extremamente pobre de Miguilim que habitava as redondezas do Mutum com a mãe) era “irmão natural” do vaqueiro Tomé Cássio, o Tomezinho, irmão mais novo de Miguilim. (I, 708)

Apesar de a situação da família de Miguilim não ser das piores, eles ainda vivem com muito pouco: a casa onde moram está muito velha e estragada, por isso ameaça desabar a cada tempestade, mas nhô Bernardo não tem

recursos para consertá-la; não há espaço para todos – as filhas dormem no mesmo quarto que os pais (I, 479) e Miguilim e Dito dividem o mesmo “catre” –; as crianças não têm sapatos (I, 471); e nhô Bernardo, certa vez, repreende a mulher por ser perdulária ao gastar açúcar demais, fazendo doces para agradar as crianças. (I, p.526)

Em certa passagem evidenciam-se as pressões que o pai de Miguilim enfrenta:

Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para o sustento de comida da família. Não tinha posse nem pra retelhar a casa velha, estragada por mão desses todos ventos e chuvas, nem recursos para mandar fazer uma boa cerca de réguas, era só cerca de achas e paus pontudos, perigosa para a criação. Que não podia... Dava vergonha no coração da gente, o que o pai assim falava. (I, 490)

Nhanina também dá explicações econômico-sociais para o comportamento do marido. Numa ocasião em que tenta consolar Miguilim de uma surra que lhe dera o pai, diz-lhe: “Perdoa o teu pai, que ele trabalha demais, Miguilim, para a gente poder sair de debaixo da pobreza.” (I, 532)

Nhô Bernardo é pobre e não tem perspectiva de melhora no quadro de pobreza estrutural que caracteriza a sociedade sertaneja. Integra a *plebe rural* que costuma ter de migrar pelo sertão, submetida aos revezes da sorte e da estrutura econômico-social. Sem a garantia das instituições, os sertanejos pobres estão sempre à margem (como os jagunços de *Grande sertão: veredas*) ou precariamente instalados no processo produtivo (como os vaqueiros e trabalhadores da terra em “Campo geral”). Por isso, sua situação é sempre instável. Não encontrando condições de fixação nas circunstâncias concretas de seu meio, o homem do sertão está sempre em trânsito, em busca de condições de sobrevivência.³¹ Tal é o caso do capataz do Mutum. Antes de se mudarem para ali, nhô Bernardo e sua família moraram num lugar chamado Pau-Roxo, conforme as lembranças de Miguilim (I, 467); e podem ter morado em outros lugares, dos quais o menino não se lembra ou

³¹ Cf. RONCARI, 2004.

que não conheceu, pois nem é o filho mais velho. Sua condição social não lhe confere estabilidade. No período em que se passa a estória, o pai de Miguilim depende do proprietário da terra em que trabalha. Sua posição não é nada confortável, pois, como observou Deise Dantas Lima,

(...) o capataz move-se num entrelugar onde o mando sobre os demais trabalhadores da fazenda conflita com a subserviência ao proprietário. Tal ambivalência de papéis põe a mostra um complexo entrecruzar dos mecanismos de dominação e sujeição econômicas, com dolorosas implicações sobre a consciência e as atitudes destes indivíduos, agenciados pelos relacionamentos interpessoais.³²

Como Manuelzão, protagonista de “Uma estória de amor”, a quem Deise Dantas Lima se refere no trecho transcrito acima, o pai de Miguilim ocupa essa posição ambivalente. As “dolorosas implicações sobre a consciência e as atitudes” dos que se situam nesse “entrelugar” também podem ser observadas no comportamento de nhô Bernardo. Um exemplo encontra-se na postura ambígua que assume diante de seo Deográcias. O capataz do Mutum respeita o vizinho e o distingue de outros habitantes das redondezas porque seo Deográcias tem uma posição social ligeiramente superior na hierarquia social do sertão. Indica-o o fato de saber ler e escrever e a pequena variação na forma de tratamento empregada para ele: *seo*. Ela é ligeiramente diferente da atribuída a outro vizinho do Mutum, *seu* Aristeu, a quem nhô Bernardo se referiu certa vez com menosprezo: “Aquele mal entende do que é, catrumano labutante como nós.” (I, 484) Sobre o assunto, escreveu Rosa a Bizzarri: “*Seo* e *Seu*, uso-os como tênue diferenciação. *Seo*, menos profunda corruptela de Senhor, para gente de categoria social um pouquinho mais alta”.³³

Entretanto, por não se sentir seguro em sua situação econômico-social, o pai de Miguilim se sente por qualquer coisa ameaçado, diminuído, e enxerga afrontas por parte de seo Deográcias onde elas parecem não existir. O sentimento de inferioridade de nhô Bernardo ante o vizinho pode ser

³² LIMA, 2001, p. 20.

³³ BIZZARRI, 1981, p. 22. A edição de “Campo geral” incluída na *Ficção completa* não observou essa sutil e significativa distinção na forma de tratamento dos personagens.

percebido, por exemplo, no episódio da árvore que crescia rente à casa da família, já aqui referido. O pai de Miguilim não permitia que fosse cortada, porque o vizinho o alertara para o perigo que a proximidade da árvore oferecia aos habitantes da casa. Preocupado com o juízo do outro acerca de sua independência pessoal (o que indica que ele não a tem), nhô Bernardo não quer dar a seo Deográcias a impressão de estar lhe obedecendo: “Não corto, não deixo, não dou esse prazer a esse seo Deográcias! Nem ele não pense que tudo o que fala é minhas-ordens, que por destino de pobres ignorantes a gente é bobo também...” (I, 491)

A vida que leva – submetido à pressão contínua e angustiante das circunstâncias adversas e da árdua tarefa de fazer a terra produzir – tende a desenvolver e consolidar concepções utilitaristas e posturas de parcimônia e austeridade. Nhô Bernardo acha supérfluo tudo aquilo que vai além do âmbito da estrita necessidade, como o doce que Nhanina gostava de preparar para as crianças.

Este modo de vida tende a levá-lo também à dificuldade de lidar com emoções e sentimentos, inclusive – e talvez principalmente – com os seus próprios. Embora em certos momentos excepcionais deixe entrever um viés de afetividade, nhô Bernardo costuma expressá-lo também de forma violenta, como o faz diante da grave doença que acometera Miguilim após a morte do Dito:

(...) Pai chorou mais forte. – “Nem Deus não pode achar isto justo direito, de adoecer meus filhinhos todos, um depois do outro, parece que é a gente só quem tem de purgar padecer!?” Pai gritava uma brabeza toda, mas por amor dele, Miguilim. (I,537)

O esforço árduo, a natureza fatigante e opressiva de seu trabalho e o sentimento de insatisfação para com seus resultados contribuem para fazer de nhô Bernardo um homem frustrado, ressentido, irascível, capaz de atitudes altamente destrutivas.

Vivendo sob o jugo do sistema patriarcal e do latifúndio, faz parte da classe que toma para si o modelo que o oprime, pelo menos no que se refere à organização familiar e à posição de chefia no ambiente doméstico. Mas, para os pobres do sertão esta tarefa é muito difícil. Como se diz em “A estória de Lélío e Lina”, “debaixo do alheio um homem não se rege.” (I, 763) As particularidades das formas de organização social que aí vigoram

enfraquecem o poder do pai de família sem propriedade, que se torna máscara oca, personagem quase farsesco.

É o que se percebe na casa de Miguilim. Nhô Bernardo, que sofre as conseqüências de ser o lado mais fraco da estrutura social do sertão, contribui para perpetuá-la, pois descarrega suas frustrações sobre os ainda mais fracos que ele, oprimindo-os, por sua vez. Sujeitos a seu arbítrio, a mulher e as crianças, principalmente Miguilim, são vítimas freqüentes de suas brutalidades. Ainda assim nhô Bernardo não consegue se impor aos seus: há muitas sugestões de que sua mulher o traía; Dito, seu filho de seis anos, engana-o sem dificuldades, como já foi visto aqui; a filha Chica cospe no copo em que lhe dá de beber, para vingar-se de um puxão de orelha recebido (I, 472); e a tia da mulher, agregada da família, sente-se no direito de o repreender. Miguilim diz a certa altura: “Vovó Izidra manda em pai.” (I, 470)

Esses fundamentos “realistas” do comportamento do pai de Miguilim permitem o salto da representação de condições histórico-sociais à esfera da significação mítico-simbólica. Parece haver em nhô Bernardo um potencial de ódio acumulado que está sempre a ponto de irromper em explosão arrasadora. No capataz do Mutum representa-se também a vulnerabilidade aos impulsos primitivos para a violência – que se manifesta, por exemplo, num personagem guerreiro como Ajax, que, furioso por não lhe terem sido dadas as armas de Aquiles, destrói os rebanhos destinados à subsistência do exército; ou Medéia, que sacrifica os filhos tomada pela fúria de vingança em relação ao marido; ou, ainda, Édipo, que mata Laio movido pela cólera e, com isso, sela seu destino funesto.³⁴ Não são menos dramáticas as conseqüências dos comportamentos desses heróis do que as dos atos finais de nhô Bernardo.

Seu nome também sugere esta sua vulnerabilidade aos impulsos para a violência. Bernardo vem do germânico *bern*, variante de *ber*, urso; e *ardo*, de *hart*, forte.³⁵ “O simbolismo do urso está ligado às paisagens internas da terra-mãe”, ao interior ctônico e noturno, portanto. “Poderoso, violento,

³⁴ Sobre a cólera desses personagens mitológicos, cf. GIRARD, 1990, principalmente p. 20-22 e 92. É para se prevenir contra os efeitos funestos dessa cólera que, segundo o estudioso francês, se instituíram os sacrifícios – violência ritualizada, e, portanto, mantida sobre certo controle – nas comunidades arcaicas.

³⁵ SANTOS, 1971, p. 126.

perigoso, incontrolado, como uma força primitiva, foi tradicionalmente o emblema da crueldade, da selvageria, da brutalidade”.³⁶

O nome de nhô Bernardo remete ainda à revolta popular ocorrida em Braga, Portugal, no século XIX, a *Maria Bernarda*. O termo abreviado, *bernarda*, acabou por estender seu campo semântico, passando a significar “revolta popular e desordem”, em geral.³⁷ Como tal foi utilizado no Brasil, por exemplo, por Oliveira Vianna,³⁸ fonte rosiana importante.³⁹ No próprio nome de nhô Bernardo verifica-se, portanto, mais uma vez, a combinação entre mito e história, própria ao universo rosiano.

Na mãe de Miguilim também se aliam representações histórico-sociais e mítico-simbólicas. Nhanina é carinhosa com os filhos, delicada e gentil. Dito e Miguilim, de quem a estória apresenta depoimentos diretos, gostam muito dela. Dito por exemplo, antes de morrer, para consolar Miguilim, declara seus afetos mais profundos: “Chora não, Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com mãe, é de você...” (I, 521)

Seu nome expressa essas mesmas características. Nas palavras de Júlia F. Santos,

efeitos de reverberação timbrística têm-se com Nhanina (...) pela utilização, em tom afetivo, de composições com o fonema /n/. (...) tanto Guimarães Rosa quanto Miguilim se comprazem com as composições baseadas na nasal palatal. Um exemplo disto é o fato de ter Miguilim batizado um passarinho que ele achava muito bonito (um nhambu) de Nhá Nhambuzinha, e o fato de se notar da parte de GR uma certa ternura pelos personagens que batiza com formas semelhantes (cf. Nhinhinha, Nhorinhá...).⁴⁰

A mulher de nhô Bernardo revela, sob vários ângulos, mais “civilidade” que o marido rústico. Sabe ler, ao contrário dele (I, 483), e a isso parece corresponder uma complexidade maior de seu universo simbólico. A vida

³⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 925.

³⁷ FERREIRA, [s.d.], p. 200.

³⁸ VIANNA, 1987, p. 264.

³⁹ Cf. RONCARI, 2004; SOARES, 2007a.

⁴⁰ SANTOS, 1971, p. 122.

para ela tem outras dimensões além da imediata, prática, objetiva, a única que cabe na visão de mundo utilitarista de seu marido. Nhanina é sensível à beleza estética. Ela gosta muito de ouvir a viola de seu Aristeu e valoriza em Miguilim a habilidade de contar estórias, bem como demonstra ser capaz de utilizar recursos da imaginação para construir imagens poéticas – que o filho, que tem muito mais afinidades com ela do que com o pai, aprecia muito. Certa vez, após ouvir o menino contar estórias inventadas por ele mesmo, Nhanina disse que “Miguilim era muito ladino, depois disse que o Dito também era. Tomezinho desesperou, porque Mãe tinha escapado de falar no nome dele; mas aí Mãe pegou Tomezinho no colo, disse que ele era um fiozinho caído do cabelo de Deus.” (I, 483)

Nhanina é uma mulher triste e insatisfeita. Ela “se doía de tristeza de ter de viver ali”, isolada no Mutum. (I, 465) A mãe de Miguilim sente-se limitada pela vida que leva. Sua tristeza vem do sentimento de insatisfação pelo que está deixando de viver, encerrada num mundo que lhe parece sem horizontes. Olhando o morro que separa a fazenda do mundo exterior, ela disse ao filho certa vez: “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...” (I, 466)

Nhanina desejaria deixar aquele lugar isolado, onde se sente confinada, presa à companhia do marido rude. Uma das vezes em que o expressa é quando, ao final da estória, diz a Miguilim que ele deve ir embora para a cidade com o doutor: “Vai, meu filho. (...) Fim do ano, a gente puder, faz a viagem também.” (I, 541) Talvez já tivesse morado, ou pelo menos ido, na cidade. Nhanina sabe o que é o teatro e o circo, pois o explica a Miguilim certa vez. (I, 477) E, já que sabe ler, talvez tenha freqüentado uma escola.

A possibilidade recorrentemente apontada na novela do envolvimento de Nhanina com outros homens além do marido pode estar relacionada à insatisfação com a vida que leva no Mutum. Há indicações de que Nhanina tenha se envolvido também com Luisaltino, o trabalhador contratado para substituir tio Terez nas lides da fazenda depois de o irmão de nhô Bernardo ter sido expulso de casa. Pouco tempo depois da chegada do novo trabalhador, começam a aparecer os índices do seu envolvimento com Nhanina.⁴¹ Sentindo-

⁴¹ Cf., a respeito da forma como a novela sugere recorrentemente, mas não afirma diretamente, os envoltimentos extra-conjugais de Nhanina, SOARES, 2007b.

se condenada a uma existência limitada, a mãe de Miguilim parece transformar sua insatisfação em carência afetiva e/ou sexual e, em decorrência disto, se envolver em relacionamentos extraconjugais compensatórios. Sob essa perspectiva, ela não se fixaria em nenhum objeto amoroso porque um desejo vicariamente satisfeito não alcança saciar-se.

Olhando-se a questão da perspectiva mítico-simbólica, Nhanina, na impossibilidade de se fixar num único objeto amoroso, parece paralisada no estado de *ninfa*, como observou Heloisa Vilhena de Araujo, estado ambíguo, porque fronteiro com relação às possibilidades de desenvolvimento. Indica transição inconclusa, ausência de definição clara no que se refere ao estado adulto, fluidez alarmante que precisa ser ultrapassada pelas normas sociais.⁴² Nhanina, como as ninfas gregas, ainda não teria transposto os limites da maturidade. Daí sua incapacidade para estabelecer um relacionamento estável com um único homem.

É o que indica também o seu nome, composto de *nha*, ou *nhá*, de *sinha* ou *sinhá*, corruptela de senhora e forma de tratamento freqüentemente utilizada por Guimarães Rosa; e *nina*, de menina (que também nos remete a *niña*, em espanhol). Nhanina é Sinhá Menina – senhora e menina ao mesmo tempo.

Por isso é terna e meiga, mas limita-se a se deixar amar por todos. Prefere deixar as coisas acontecerem e suportá-las passivamente, até que outras pessoas, ou novos acontecimentos, determinem, por ela, os rumos de sua vida. Por ocasião da briga com o marido de que se falou aqui, ela limitou-se a chorar no quarto enquanto nhô Bernardo castigava Miguilim e, mais tarde, Vovó Izidra expulsava tio Terez de casa.

É preciso considerar o estatuto social da mulher no sertão rosiano, espaço no qual vigora uma ordem patriarcal, que determina para a mulher o respeito e a submissão ao pai e/ou ao marido, onde ela não costuma assumir a condição de sujeito. Além disso, num mundo como o do Mutum, regido pelo utilitarismo e pelo senso do prático, a subjetividade e os desejos íntimos insatisfeitos não encontram muito espaço sequer para se manifestar.

Nhanina não pode fugir à realidade de seu meio, mas parece passiva demais. Há muitas mulheres rosianas, mesmo de classes desfavorecidas, capazes de encontrar maneiras alternativas de tomar em suas próprias mãos,

⁴² ARAUJO, 1992, p. 36.

na medida do possível, as rédeas do seu destino. E tendem a ser mais felizes se o fazem. Tal é o caso de Dona Rosalina, de “A estória de Lélío e Lina”. A personagem dessa outra novela de *Corpo de baile* (que, como foi dito, guarda profundas relações com “Campo geral”) sempre governou sua própria vida, e seu último ato na estória demonstra essa sua liberdade em relação aos comportamentos tradicionais do meio.

Nhanina, ao contrário, não pratica nenhum ato de coragem, sequer para proteger os filhos da violência paterna. Miguilim se ressentido disso em mais de uma ocasião. Até porque, sendo também um fraco diante do pai, foi capaz de enfrentá-lo para defender a mãe, como já se disse aqui. Miguilim – um bravo, ainda que temerário – não entende como ela pode abandoná-lo sozinho a sua própria sorte:

A Mãe o olhava com aqueles tristes e bonitos olhos. Mas Miguilim também não gostava mais da Mãe. Mãe sofria junto com ele, mas era mole, não punia em defesa, não brigava até ao fim por conta dele, que era fraco e menino, Pai podia judiar quanto quera. (I, 532)

As relações familiares no Mutum, como se vê, são tensas, e os habitantes da fazenda são incapazes de dar-lhes uma ordem satisfatória, deixando-se levar pela *Hybris*. Jean-Pierre Vernant, em seu estudo sobre o mito hesiódico das raças, afirma que na visão expressa pelo poeta agricultor há “dois tipos de existência humana, rigorosamente opostos, num dos quais se situa *Diké*, em outro apenas *Hybris*”.⁴³ Hesíodo indica que a perspectiva de uma vida humana na qual *Hybris* triunfasse totalmente é aterradora. Resultaria daí “um mundo de cabeça pra baixo, onde toda hierarquia, toda regra, todo valor é invertido”.⁴⁴

A *Hybris* tem de ser contida para que exista a comunidade humana. O convívio entre os homens se, por um lado, os protege de perigos externos, por outro exige deles que ordenem suas relações, instituam normas para o convívio e mecanismos de controle e sublimação das forças nefastas que ameaçam submetê-los a seus efeitos funestos. As comunidades humanas só sobrevivem se conseguem domesticar essas forças, fazendo com que elas

⁴³ VERNANT, 1973, p. 17.

⁴⁴ VERNANT, 1973, p. 30.

retornem à sociedade sob formas positivas, que concorram para sua sustentação. No universo dissonante e confuso dos “homens da idade do ferro” não há outro apoio que não a ordem e a justiça. Se elas desaparecem, tudo mergulha no caos.

Também o demonstra, em outros termos, o conflito entre os irmãos nhô Bernardo e tio Terez. Os conflitos entre esses personagens levam-nos ao tema dos irmãos inimigos, definido por Girard como o da identidade vivida como rivalidade ao invés de fraternidade.⁴⁵

O pai e o tio de Miguilim são diferentes, como lavrador e caçador que, respectivamente, são. Num plano mais profundo, entretanto, também são iguais. Expressa-o a semelhança física entre os dois – que Miguilim percebe no final da estória, quando, com os óculos do doutor, se despede dos seus e do Mutum e faz a seguinte observação: “Tio Terez, o senhor parece com Pai...” (I, 542) Expressa-o igualmente o fato de serem ambos motivados pelo mesmo desejo: uma única mulher, a posição de chefe de uma mesma família. René Girard afirma, a propósito do tema dos irmãos inimigos: “aproximam-se e afastam-se em razão de uma mesma fascinação, a do objeto que ambos desejam ardentemente e que não podem (ou não querem) partilhar”.⁴⁶

Ainda segundo o estudioso francês, a violência que se manifesta no contato entre os homens (por exemplo, porque desejam a mesma mulher) vai se acumulando na sociedade e tem de ser canalizada para fora dela em nome de sua preservação. Se essa violência intestina não encontra uma válvula de escape, o acordo entre os homens que sustenta a sociedade é ameaçado por dentro, e ela pode ser, em último caso, destruída.

Nas sociedades antigas, um dos meios de expulsar essa violência era deslocá-la para o bode expiatório, através do sacrifício, no qual era ritualizada e, portanto, superada simbolicamente. Isto porque

Só é possível ludibriar a violência fornecendo-lhe uma válvula de escape, algo para devorar. Talvez seja este, entre outros, o significado da história de Caim e Abel. O texto bíblico oferece uma única precisão sobre os dois irmãos. Caim cultiva a terra e oferece a Deus

⁴⁵ Cf. GIRARD, 1990.

⁴⁶ GIRARD, 1990, p. 88.

os frutos de sua colheita. Abel é um pastor e sacrifica os primogênitos de seu rebanho. Um dos irmãos mata o outro, justamente o que não dispõe deste artifício contra a violência, o sacrifício animal.⁴⁷

Na família de Miguilim, como tem sido discutido aqui, a violência não está canalizada para fora, mas para dentro do grupo, o que ameaça seriamente sua integridade. Não sendo como Pólux e Castor – os irmãos de Helena que juntos combatem um inimigo comum –, mas lutando um contra o outro – como Étéocles e Polinices, os filhos malditos de Édipo – o pai e o tio de Miguilim arriscam-se a destruir sua família, que fica vulnerável principalmente porque ameaçada de dentro.

Sobre a conclusão funesta do caso, importa observar ainda que Vovó Izidra, no dia em que expulsou Tio Terez de casa, chamou-o de “Caim que matou Abel”, conforme trecho já transcrito aqui. Para Miguilim, entretanto, a correspondência estabelecida pela tia-avó parecia truncada: “Tio Terez não parecia com Caim, jeito nenhum. Tio Terez se parecia com Abel...” (I, 479) Foi com a visão do menino que os acontecimentos se revelaram concordes. Também no Mutum o irmão que mata é o lavrador, o que não tem mecanismo de sublimação – como Abel dispunha do sacrifício de ovelhas do seu rebanho – para a violência.

Referências bibliográficas

- ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- ARAUJO, Heloisa Vilhena de. A pedra brilhante. In: *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996. p. 379-556.
- BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência* (com seu tradutor italiano). 2. ed. São Paulo: T. A. Queiróz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e anttese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

⁴⁷ GIRARD, 1990, p. 15.

- CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p. 243-247. [Coleção Fortuna Crítica]
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Ediouro, [s.d.].
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 3. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. 2. ed. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GIRARD, Genet. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. 3. ed. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: EdUFF, 2001.
- MELETINSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 142-210.
- NUNES, Benedito. De *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*. In: *Crivo de papel*. São Paulo: Ática; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998. p. 247-262.

PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958, p. 139-149.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

RONCARI, Luiz. O cão do sertão. In: *O cão do sertão: literatura e engajamento*. São Paulo: UNESP, 2007, p. 15-84.

RONCARI, Luiz. Cinco teses sobre Guimarães Rosa. *Scripta*. Belo Horizonte: PUC/Minas, v. 2, n. 3, p.243-248, 2º sem. de 1998.

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SANTOS, Júlia C. F. *Nomes dos personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL, 1971.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SOARES, Claudia Campos. Considerações sobre Corpo de baile. *Itinerários*, 25, 2007, p. 41-68.

SOARES, Claudia Campos. O Olhar de Miguilim. *O eixo e a roda*, 14, 2007, p. 147-167.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: DIFEL, EDUSP, 1973.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figuração do outro na Grécia Antiga*. Trad. Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil – populações rurais do centro-sul*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Niterói: EdUFF, 1987.

O romance político brasileiro
e os “anos de chumbo”

Alcmeno Bastos

UFRJ



1. O romance político na Literatura Brasileira: antecedentes

De início, uma evidência: nas três últimas décadas do século XX produziu-se, no Brasil, uma ficção fortemente comprometida com a representação da realidade política da segunda metade do século. Em seguida, uma indagação: o fato era uma novidade ou assim se continuava uma tendência observável em momentos anteriores do percurso literário brasileiro?

Na verdade, a ficção brasileira, desde os seus primórdios, no século XIX, tomou a realidade social como alvo de constante interesse. Não há um só ficcionista, do período romântico ou já do realista, em cuja obra não fossem visíveis as marcas de referencialidade social e do qual se pudesse dizer que construía um universo ficcional divorciado da realidade empírica, ainda que tal realidade apareça restrita a alguns poucos núcleos sociais. As representações ficcionais da sociedade brasileira foram moduladas em obediência a imperativos de escolas literárias, ou resultaram de idiosincrasias autorais, mas sempre foi possível *reconhecer* o Brasil real, se vale a expressão, tanto na trama edulcorada de *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, quanto nos ácidos retratos que Machado de Assis nos deu da sociedade brasileira do tempo. Nesse quadro, o dado político é, inevitavelmente, um dos componentes da matéria narrada, e ganha maior ou menor relevo de acordo com o projeto estético-ideológico de cada autor.

Num rápido passeio pela obra de alguns dos mais expressivos ficcionistas brasileiros do século XIX, é possível anotar, por exemplo, que Joaquim Manuel de Macedo, que passou à história da Literatura Brasileira como romancista ameno, deixou três livros que são, sem favor, de mordaz crítica social, por extensão, política, quais sejam *A luneta mágica* (1869), *A carteira do meu tio* (1855) e *Memórias do sobrinho do meu tio* (1867-1868). Também nos seus dois livros de crônica histórica, nos quais, aliás, não refreia sua vocação de ficcionista: *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862) e *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), Macedo pinta cáusticos retratos da

vida política brasileira, surpreendendo o leitor versado apenas nos seus adocicados romances urbanos ou de costumes.

Quanto a José de Alencar, sem dúvida o nome de maior relevo da prosa romântica, além da preocupação constante com as origens da nacionalidade brasileira, nos romances históricos e/ou indianistas, ocupou-se ele tanto do Brasil interiorano, nos romances regionalistas, quanto do Brasil urbano, especialmente na trilogia dos “Perfis de mulheres”: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875). Nesses “perfis”, Alencar foca a condição da mulher na sociedade brasileira de sua época e desenha um painel significativo de algumas práticas então vigentes, como o *comércio* do casamento por conveniência (*Senhora*) ou a prostituição de alto coturno (*Lucíola*). O dado político, se não é o mais relevante na determinação do comportamento das personagens, fornece pelo menos o pano de fundo para melhor compreensão das engrenagens sociais, mesmo que os imperativos do ideário romântico pareçam conduzir o relato para o desenlace atenuador das arestas e se resolva com o “final feliz”.

Na obra de Machado de Assis, hoje reconhecido como o grande retratista da sociedade brasileira do Segundo Império, a despeito de não se haver preocupado com a fixação documental, um romance se destaca dos demais pelo peso da matéria de extração histórica, do dado eminentemente político: *Esau e Jacó* (1904). Aqui, as alternâncias políticas do final do Império e dos primeiros anos da República são trabalhadas pelo narrador em correspondência com as divergências dos gêmeos Pedro e Paulo e as inconstâncias de comportamento das demais personagens, numa duplicação, no plano da estória, das epidérmicas transformações observáveis no plano da história. Vista em conjunto, a ficção de Machado de Assis, tanto nos romances quanto nos contos, mas sobretudo nos romances, é o mais precioso *documento* da realidade social brasileira do século XIX¹.

Já no século XX, nos anos imediatamente anteriores ao Modernismo, será na obra ficcional de Lima Barreto que a preocupação com a realidade social parecerá mais evidente. E nenhum outro dos seus romances será tão demonstrativo dessa preocupação quanto *Triste fim de Policarpo Quaresma*

¹ Podem ser mencionados ainda: Coelho Neto (*A Capital Federal* - 1893, *Turbilhão* - 1906), Visconde Taunay (*O Encilhamento* - 1894) e Emanuel Guimarães (*A todo transe* - 1902).

(1915), centrado na personagem que dá título à obra, um patriota ingênuo e exaltado, cujo duro aprendizado expõe à consideração do leitor a abissal distância entre sua integridade moral e os mesquinhos interesses dos que se servem do Brasil para interesses próprios. O narrador, por sua vez, longe de assumir um distanciamento flaubertiano, não deixa dúvidas quanto ao seu posicionamento político: é visceralmente avesso à República recém-fundada, e desenha um retrato arrasador do marechal Floriano Peixoto, avançando até a desqualificação do ideário positivista que formou a geração republicana.

Já na vigência, ao menos cronológica, do Modernismo, dois nomes vão-se destacar na ficção brasileira anterior ao período que aqui nos interessa, e são justamente os dois mais populares romancistas brasileiros do século XX: Jorge Amado e Érico Veríssimo. O primeiro será, na primeira fase, o mais expressivo seguidor das recomendações doutrinárias do “realismo socialista”, em romances como *O país do carnaval* (1932), *Cacau* (1933) e *Os subterrâneos da liberdade* (1954). No caso do segundo, além do romance cíclico *O tempo e o vento* (*O continente* – 1949, *O retrato* – 1951 e *O arquipélago* – 1962), vasto painel da vida riograndense do sul, através da saga de duas famílias, os Terra e os Cambará, até os anos Vargas, a ficção de Érico Veríssimo trabalhou diretamente o dado político em três romances: *O senhor embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971). Destes, o último é, sem dúvida, o de maior interesse, não só porque a ação se passa inteiramente no Brasil, na imaginária cidade de Antares, no Rio Grande do Sul, mas também porque nele é mais declarado o intuito político. O “incidente” a que alude o título é a sobrenatural estória dos mortos insepultos que, durante uma greve de coveiros, saem dos túmulos e, em praça pública e à luz do dia, submetem os vivos poderosos do lugar a implacável julgamento.

Podem ser mencionados ainda os nomes de Dionélio Machado (*O louco do Cati*, 1942), Viana Moog (*Um rio imita o Reno*, 1939), Graciliano Ramos (*S. Bernardo*, 1934, e, fora do âmbito estritamente ficcional, *Memórias do cárcere*, 1953), Plínio Salgado (*O estrangeiro*, 1924; *O esperado*, 1931; e *O cavaleiro de Itararé*, 1932), Marques Rebelo (*O espelho partido*, ciclo inacabado de romances do qual foram publicados *O Trapicheiro*, 1959; *A mudança*, 1962; e *A guerra está em nós*, 1968).

2. O romance político e a ficção contemporânea brasileira: breve inventário dos inventários

Como já dito, em termos gerais, a ficção brasileira produzida nos anos 1970/80, continuada nos anos 1990, apresenta, no plano temático, uma preocupação marcante com a contemporaneidade, em especial com o dado político. Nesses termos, o Golpe militar de 1964 avulta como fato nuclear da vida brasileira na segunda metade do século, irradiador de sentido para a compreensão tanto de seus antecedentes quanto para o que veio depois. Deve-se observar de imediato que nessa ficção comprometida com a matéria política o tom dominante é o de crítica avaliação dos erros e dos acertos (poucos) cometidos pela militância extremada, sem qualquer resquício de autocomiseração² e sem o aceno utópico de uma vitória final, a despeito da evidência das perdas. Não se observa na ficção do período o partidarismo explícito típico da literatura “engajada”, de “denúncia social”, dos anos 1930/50, substituído por uma exposição quase naturalista da violência cega do poder. E diferentemente da hispano-americana, que também tematizou a emergência dos totalitarismos de direita, a ficção brasileira das últimas décadas do século XX pouco recorreu aos realismos irrealistas (mágico, fantástico, maravilhoso). Mesmo nos casos em que o insólito irrompe no mundo representado, pode-se ainda assim falar de uma referencialidade oblíqua, porque ou os dados alegóricos, cifrados, são facilmente conversíveis à realidade empírica; ou a presença de “marcas registradas”, isto é, de nomes próprios de pessoas, de instituições sociais etc., imediatamente reconhecíveis, mantém o leitor cativo de seu universo de referências. Dizemos referencialidade oblíqua porque se processa um corte

² Para Fábio Lucas (LUCAS, Fábio. *Literatura e política: a experiência brasileira*. In: *Vanguarda, História e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone Editorial, 1985. p. 94-145.), mais do que ausência de auto-comiseração, trata-se de negatividade: “Todas as ficções que cuidam da realidade brasileira no período pós-64 o fazem do ponto de vista da negação.” (p. 124), e ainda: “Não se encontra em nenhuma delas o desenvolvimento de uma utopia, uma abertura para o futuro.” (p. 125), o que, a rigor, não se aplica a *Quarup*, de Antonio Callado, cujo final é claramente auspicioso, pois coroa o processo de conscientização política do protagonista, Nando, e seu iminente ingresso na luta política.

transversal na realidade, de modo que seus pontos extremos não se deixam conter na estreiteza do meramente documental, por um lado, e nem se perdem no delírio fantasista de um mundo que parece não manter vínculos com a realidade empírica, por outro.

Contudo, ainda que marcante o dado político, toda a ficção do período não se esgota nesse domínio. Autores que chegaram ao período em causa com uma obra ficcional já consolidada (ou bem próxima disso), continuaram sua produção, reafirmando linhas de força temático-composicionais, quer estas se inclinassem ou não para o político. É o caso de Jorge Amado (1912-2001), que pontuou as décadas de 1970 e 80 com êxitos de público retumbantes, como *Teresa Batista cansada de guerra* (1972), *Tieta do agreste* (1977) e *Tocaia Grande: a face obscura* (1984), por exemplo; de Clarice Lispector (1925-1977), cujo último livro, *A hora da estrela* (1977), parecia indicar uma abertura para o social, sem abandono, porém, da dimensão introspectiva que caracterizara seus romances anteriores (bem como os contos), centrados na singularidade do momento epifânico na vida de suas personagens (exemplo: *A Paixão segundo GH*, 1964); de Lygia Fagundes Telles (1923), que publicou dois romances no período: *As meninas* (1973) e *As horas nuas*, (1989), sempre fiel à temática da interioridade angustiada de suas personagens femininas; de Osman Lins (1924-1978), responsável por uma das mais radicais experiências narrativas da Literatura Brasileira, *Avalovara* (1973); de Autran Dourado (1926), que com *Ópera dos mortos* (1970), *O risco do bordado* (1973) e *Os sinos da agonia* (1974) deu continuidade à sua peculiar saga da vida mineira; de Nélida Piñon (1935), também praticante de uma escrita como que cifrada, com *A casa da paixão* (1972) e *Tebas do meu coração* (1974), além de *A República dos Sonhos* (1984); de Assis Brasil (1932), cuja obra diversificada tanto comporta o regionalismo da *Tetralogia piauiense*, publicada na década de 1960, quanto o *Ciclo do terror*, constituído dos romances *Os que bebem como os cães* (1975), *O aprendizado da morte* (1976), *Deus, o Sol, Shakespeare* (1978) e *Os crocodilos* (1980), e que abraça, no início da década de 1990, também o romance histórico, com *Nassau: sangue e amor nos trópicos* (1990) e *Villegagnon: paixão e guerra na Guanabara* (1991); de Adonias Filho (1915), que dá continuidade ao seu regionalismo lírico em *Luanda Beira Bahia* (1971) e *As velhas* (1975).

Ao longo das últimas décadas, formou-se uma razoável fortuna crítica sobre a ficção brasileira dos anos 1970/80, o mesmo não acontecendo com a ficção dos anos 1990, tanto pela proximidade cronológica quanto pela perda de nitidez de contornos da produção literária. Na impossibilidade de uma descrição exaustiva das posições de cada um desses “inventários”, destacamos a seguir os pontos recorrentes, com a ressalva de que os estudos foram produzidos em épocas diferentes e com propósitos diferentes. De fato, uns foram publicados no calor da hora, ainda no decorrer das décadas em questão, caracterizando-se como balanços dos anos 1960 (poucos), dos anos 1970 (predominantes) e dos anos 1980. Estão, portanto, fortemente marcados pelo quadro histórico-cultural em que se deu sua publicação. Alguns se propuseram a ser uma síntese dos traços dominantes, sem especificação das obras e dos autores singulares, enquanto outros se restringiram a um corpus específico, escolhido a partir de um determinado critério: ou temático (a tortura, o exílio, por exemplo), ou “formal” (no sentido de caracterizarem ou não mudança de parâmetros narrativos), ou ainda levando em conta a repercussão da obra junto ao público e à crítica. Alguns outros estudos têm forte acento teórico, tanto no que diz respeito ao romance enquanto modalidade narrativa quanto no que diz respeito à questão mais abrangente da representação artística da realidade, isto é, da semiótica literária, ou ainda no que toca a questões de natureza político-cultural, especialmente a da emergência da “indústria cultural”. Nesses estudos, a rigor, as reflexões sobre o romance político ocupam posição subalterna e são, muitas vezes, apenas ilustrações de princípios que interessa defender ou atacar.

Em face do que acima está dito, consideradas as ressalvas cabíveis, pode-se dizer que os traços recorrentes desses diversos inventários da ficção brasileira das últimas décadas do século XX são os seguintes³:

- 1) Grande parte da literatura do período em causa tem acento *político*, no sentido de ficcionalizar a contemporaneidade brasileira, obviamente

³ Em nome da maior clareza da exposição, eliminamos qualquer referência específica aos autores dos inventários, embora em alguns casos a identificação seja fácil. As correspondências entre autores e idéias pode ser estabelecida a partir das referências bibliográficas, no final deste trabalho.

marcada pela vigência da ditadura militar implantada após o golpe de 1964, de modo que alguns estudos adotam mesmo a rubrica “literatura pós-64” e/ou tratam os romances e os autores como “testemunhas oculares da história”. O tom dominante nesse balanço dos erros e acertos dos que se opuseram ao regime militar foi o da “negatividade”, no sentido de reconhecimento do fracasso da resistência, sem que isso represente, é claro, condenação dos princípios em defesa dos quais tantos tombaram, às vezes literalmente. Talvez por se tratar de uma literatura feita, em grande parte, posteriormente ao fato histórico, nela não coube a defesa do utópico.

- 2) Dessa marca política imprimida à ficção do período derivam questões como: a) no plano temático: a ênfase posta na representação das relações de *poder*, da repressão e de suas conseqüências (a tortura, o exílio, a anistia, o retorno, a vida sob censura, a vida após o levantamento da censura); b) no plano composicional: a problematização das relações da literatura com formas discursivas correlatas, como a história, o ensaio e o jornalismo, e mesmo na teorização sobre o alcance da própria literatura como instrumento hábil na representação da realidade. No que diz respeito à censura, alguns estudos discutem seu verdadeiro papel, havendo quem identifique, por exemplo, a recorrência ao irrealismo como estratégia para contorná-la, e havendo quem levante questões espinhosas, como a de saber se, de fato, quando de sua suspensão, as gavetas estavam “vazias”, ou se serviu ela de biombo para a infecundidade de muitos ficcionistas.
- 3) No caso da relação da literatura com o jornalismo, exemplo de relacionamento mais acentuado da ficção com a não-ficção, ressalta, em alguns estudos, o surgimento (fenômeno, na verdade,) superestimado, na década de 1970, do *romance-reportagem*. O *romance-reportagem* é visto como nova manifestação de uma tendência “naturalista” observável na Literatura Brasileira, essencialmente preocupada com a questão da identidade nacional, para alguns o “fantasma romântico”, e como escape à força da censura, que impediria os autores de tratarem diretamente dos fatos políticos. Nesse *romance-reportagem*, a ficcionalização de casos policiais de grande repercussão junto ao público leitor de jornais serviria como alternativa-disfarce para o trato de matéria proibida.

- 4) No caso de outro relacionamento da literatura ficcional com o não-ficcional, agora com a História, além do renascimento do romance histórico propriamente dito, ou da “metaficção historiográfica”, o romance político foi visto por alguns estudiosos como forma vicária, sucedâneo de uma história que ainda não fora produzida, cumprindo, assim, função duplicada. Também foi observado que parte da ficção histórica embutia, na reconstituição do passado, uma consideração do presente político, diferentemente do romance histórico tradicional, que congelava uma fatia do passado e o isolava da cadeia diacrônica, servindo-o como prato exótico.
- 5) Nos estudos mais voltados para os aspectos composicionais, foram muito ressaltadas a “anarquia formal” e a “legitimação da pluralidade”, traços que dificultariam sobremaneira a afirmação até mesmo do enquadramento de obras na categoria romance. Também foi apontada a dominância do romance fragmentário, por vezes minimalista, em lugar do romance totalizador. Num caso e noutro, tudo conduziria ao experimentalismo como tônica do período, em grande parte como expressão da “crise da representação”, a despeito da permanência da narrativa formalmente conservadora em vários autores.
- 6) As tentativas de enquadramento da ficção do período no percurso literário brasileiro dividem-se em marcar uma propensão à ruptura com os modelos anteriores, especialmente com a grande tradição realista, reiterada no romance de 1930, e a reciclagem de processos narrativos observáveis desde a fundação do romance brasileiro. Poucos estudos, porém, se detiveram na articulação dos rumos da ficção brasileira do período com as grandes linhas do romance ocidental da modernidade, valendo, quando muito, a alusão aos realismos fantástico, mágico etc. apenas para fins de aproximação à narrativa hispano-americana, numa tentativa de buscar afinidades regionais.
- 7) A propósito da ocorrência desses irrealismos na ficção brasileira do período, alguns estudos a vêem, como já dito, como forma de driblar a censura. Neste caso, tais irrealismos mal disfarçariam seu propósito alegórico e essencialmente perseguiriam os mesmos propósitos da ficção interessada na “identidade nacional”. Não houve, porém, questionamento sobre a evidência de que autores que os praticavam já o faziam antes

mesmo da vigência da ditadura militar, e que, portanto, suas motivações não seriam estritamente conjunturais.

- 8) Outro dado de constância nos estudos é o reconhecimento de uma literatura de cunho confessional (não necessariamente político) ou memorialística, especialmente a produzida pelos que tiveram envolvimento político direto, foram submetidos à repressão e viveram o exílio. Não ficam muito claros, em alguns estudos, os limites entre o memorialismo propriamente dito e o memorialismo ficcional, bem assim como a voga estridente de outras “confissões” que passavam ao largo da motivação política e que, na verdade, lograram maior receptividade junto ao grande público leitor.
- 9) Na divisão do “espólio” ficcional do período, a década de 1970 é apontada como a da emergência do conto, quando proliferaram as revistas literárias especialmente voltadas para essa modalidade, bem como os concursos, patrocinados por entidades públicas ou privadas, enquanto a de 1980 teria assistido ao revigoramento do romance, especialmente bafejado pelo fim da censura, que teria liberado os autores para uma fatura mais “artística”. É também ressaltado o crescimento do mercado editorial no país, o que teria favorecido certo nível de profissionalização da condição do escritor, ainda que o tivesse obrigado a manter relações mais “cordiais” com a “indústria cultural”.

3. O lugar do romance político na ficção brasileira dos anos 1970/1980

Como já dito, considerando a importância do fato político de 1964 e suas conseqüências como elemento nuclear da vida brasileira, a ficção do período é, em grande parte, ficção *política*. Daí a conveniência de um mapeamento dessa produção ficcional comprometida com a representação do fato político, com a ressalva necessária de que aqui estão misturados critérios temáticos e composicionais. Além disso, muitos dos romances a serem citados poderiam ser enquadrados em mais de uma classificação, sem prejuízo do traço característico dominante. Propomos, então, o seguinte

esboço de tipologia para o romance político na Literatura Brasileira das últimas décadas do século XX:⁴

- a) **Memorialismo de geração**, entendido como forma de superação do “depoimento”, de cunho marcadamente pessoal. Tal memorialismo voltou-se para o balanço das opções de luta política: a guerrilha (urbana ou rural), o exílio (compulsório ou voluntário), a resistência “interna” (na imprensa, nas universidades, nos sindicatos etc.). Este tipo de ficção apresenta-se como a contraparte do memorialismo propriamente dito (de Fernando Gabeira, Alfredo Sirkis, entre outros), a ponto de, por vezes, com ele confundir-se. São exemplos do memorialismo de geração: *Em câmara lenta* (Renato Tapajós), *A festa* (Ivan Ângelo), *Ponche Verde* (Janer Cristaldo). Enfatizamos neste tipo de ficção a circunstância de ser um memorialismo *de geração* por apresentar-se não como “visão particularizada, relato centrado numa individualidade cuja trajetória dá sentido ao fato histórico”, isto é, como depoimento, mas justamente o contrário: um relato também centrado numa individualidade, mas à qual é o fato histórico quem dá sentido, pois o protagonista representa uma “geração”. Ademais esse memorialismo ficcional de geração vale-se da “perrogativa de fragmentar o ponto de vista narrativo, de mergulhar mais abrangentemente na dimensão interior dos envolvidos, de descompromissar-se com a estreita veracidade dos fatos narrados”.⁵
- b) **Maléfica atração do centro político**, observável em romances que ilustram, na trajetória de suas personagens principais, o princípio autoritário de que todos são “culpados”, sobretudo os inocentes. Este tipo de ficção desloca o acento das pessoas sem dúvida comprometidas politicamente, e que, portanto, deveriam “pagar” por seus erros, para aquelas outras que, habitando a periferia (geográfica ou social) do drama político, são

⁴ Em suas linhas gerais, a tipologia aqui proposta é a mesma adotada em nosso *A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80* (Rio de Janeiro: Caetés, 2000).

⁵ Cf. BASTOS, Alcmeno. Memorialismo de geração: a superação do depoimento. In: *Anais do 2º Congresso ABRALIC – Literatura e memória cultural*. Vol. II. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, p. 440-443.

atraídas para o seu centro e se tornam também “culpadas”; pessoas presas por “engano”, na falta de outras mais comprometidas, que se exilam voluntariamente e lá são também alcançadas, como em *Quatro-Olhos* (Renato Pompeu), *Stella Manhattan* (Silviano Santiago), entre outros.

- c) **Ficção antecipatória** de um Brasil que (se esperava) “ninguém verá”, como no título do romance de Ignácio de Loyola Brandão. Este tipo de ficção, que não se confundia com a ficção científica, projetava o quadro de um Brasil absurdo, desumano, como consequência dos erros que estavam sendo cometidos no *hoje* da ficção. Além de antecipatória, essa ficção era denunciatória e prevenidora. Os exemplos mais expressivos são *Não verás país nenhum* (Ignácio de Loyola Brandão) e *Bolero* (Victor Giudice). Neste último caso, talvez mais do que uma pré-visão, caiba pensar numa dimensão paralela da realidade, ou na sua verdadeira e não percebida face.
- d) **Mundo fechado e origem absurda do poder**: este tipo de ficção faz a representação alegórica do totalitarismo imposto a uma comunidade “inocente”. Nela o poder tem origem incognoscível, e o horror surge e desaparece independentemente da vontade dos homens. O exemplo, quase único, é a ficção de José J. Veiga, em obras como *A hora dos ruminantes*, *Os pecados da tribo*, *Aquele mundo de Vasabarro*. Além da conversibilidade do mundo representado à realidade empírica brasileira, por conta da similaridade de situações vividas pelas personagens, cabe destacar também a impregnação de uma vivência “regionalista”, sem precisa correspondência ao mapa sócio-geográfico brasileiro, mas de sabor incontestavelmente arcaico, até bucólico, em contraposição ao novo cosmopolita, prenhe de perigos nas suas promessas de progresso.
- e) **Radiografia do mundo dos vencedores**: esta ficção, pouco usual na Literatura Brasileira de todos os tempos, tentou jogar alguma luz sobre os bastidores do poder (militar, sobretudo), alimentando-se fartamente de referências jornalísticas. Não se confundia, porém, com o romance-reportagem, pelo seu acentuado conteúdo político. Também não reivindicava “dar voz aos oprimidos”, atribuindo-lhes motivações aceitáveis. Mantinha-se nos limites da objetividade. O exemplo mais bem sucedido é o romance *O jogo da gata parida* (Luís Gutemberg), em torno de manobras de poder no centro mesmo das decisões, mas

podem ser ainda mencionados *Rendez-vous no Itamaraty*, do mesmo autor, e *O oficial da noite*, de Jefferson Barros.

- f) **“Thriller” político:** neste tipo de ficção, predominam os elementos de suspense, violência e intriga política, em ação vertiginosa e focalização “externa”, isto é, a cargo de narradores que não se detinham em digressões conceituais e longe estavam de tomar partido ideológico. As personagens, embora imersas no drama político, longe estão de serem apenas ideologicamente virtuosas. Esses condimentos situavam as narrativas na fronteira da literatura “de massa”. Seu cultor mais constante foi Márcio Souza, especialmente com *Operação silêncio*, *A condolência* e *A Ordem do dia*, mas foi também praticada por Marcos Santarrita, em *A ilha nos trópicos*.
- g) **“Latinidad” como metáfora do país dos generais:** este tipo de ficção, claramente modelada pelo romance hispano-americano (Garcia Marques, sobretudo), mistura elementos de exotismo e sobrenaturalidade, com ambientação “tropical” facilmente conversível à realidade brasileira. Pouco praticada, deixou alguns exemplos expressivos, como *A ressurreição do general Sanchez* e *A eleição do ditador*, de Christovam Buarque.
- h) **Ensaísmo ficcional político-histórico:** neste tipo de ficção o dado propriamente ficcional se esbatia em favor da circulação privilegiada de idéias. Embora alguns outros autores, como Antonio Callado, incorporassem à sua construção ficcional o debate de idéias, especialmente políticas, o exemplo mais nítido dessa corrente foi a ficção de Paulo Francis (*Cabeça de negro*, *Cabeça de papel*), em cujos romances o investimento ficcional sai mutilado pela obsessão com o ensaísmo, narrativas em que a circulação de idéias é o maior propósito do autor.
- i) **Visão “carnavalizada e lisérgica” da realidade brasileira:** com este tipo de ficção, o dado político é submetido a um processo de referencialidade oblíqua, pois se, por um lado, seus componentes são “verídicos”, por outro a insólita combinatória transborda os limites do verossímil. O cultor por excelência desse tipo de ficção foi Roberto Drummond (*Sangue de Coca-Cola*, *O dia em que Ernest Hemingway foi morto no Brasil*), cuja ficção apresentava-se ao leitor como representação literária do pulsar nervoso das grandes cidades atravessadas pelos luminosos, pelos jingles e pela inflacionária presença de “marcas registradas”.

- j) **Aprendizado de Brasil:** este tipo de ficção tem caráter exploratório, avançando além do dado estritamente político, atenta ao pulsar da vida brasileira e suas motivações aparentes ou recônditas. Apresenta, sob nova roupagem, a inquietação com dilemas basilares da vida brasileira: a questão da identidade nacional, o indianismo, a busca da centralidade geográfica, os embates da consciência religiosa. Sem dúvida, é o caso por excelência da ficção de Antonio Callado, desde *Quarup*, passando por *Bar Don Juan*, *Reflexos do baile*, até *Sempreviva*.
- l) **Estandartes do horror:** esta ficção confronta o drama individual de pessoas atingidas (direta ou indiretamente) pela repressão política e suas pulsões interiores de variada ordem (amorosa, familiar, religiosa etc.); é o caso da ficção de Heloneida Studart (*O pardal é um pássaro azul*, *O estandarte da agonia* e *O torturador em romaria*).

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI Jr., Davi. ENTREVISTA/DEBATE. Jornal, realismo, alegoria (O romance brasileiro recente). In: *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1979. p. 11-50. (Coleção Remate de Males, 1)
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979.
- BARBIERI, Therezinha. III – Cenas do simulacro / IV – Contracenando com a História. In: *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EDUEJR, 2003. p. 53-75 e 77-106, respectivamente.
- BARBOSA, João Alexandre. A Modernidade do romance. In: *O Livro do Seminário; ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 19-42.
- BASTOS, Alcmemo. A ficção brasileira contemporânea. In: *Iberoromania*. 38. A problemática social na literatura brasileira. Tübingen (Alemanha): Max Niemeyer Verlag, 1993. p. 111-118.
- BASTOS, Alcmemo. *A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.
- BASTOS, Alcmemo. Memorialismo de geração: a superação do depoimento. In: 2º CONGRESSO ABRALIC – LITERATURA E MEMÓRIA CULTURAL. *Anais...* Vol. II. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. p. 440-443.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.

CASTELLO, José. Os anos 80 deram romance? Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*. Idéias, 20 fev. 1988. p. 6-7.

DALCASTAGNÉ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

FEBROT, Luiz Izrael. Proposição e redução do romance político brasileiro da década de 70: *Cabeça de papel*, de Paulo Francis. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 25, julho de 1980, p. 151-161. Nota de pé de página informava que o “presente artigo faz parte de um estudo maior sobre o romance político brasileiro dos anos 64/78”.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: *ANOS 70 - Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. p. 7-82.

LUCAS, Fábio. Literatura e política: a experiência brasileira. In: *Vanguarda, História e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone Editorial, 1985. p. 94-145.

MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: *O Livro do Seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 43-70. (Este ensaio faz um balanço dos (então) 60 anos do Modernismo brasileiro, no que diz respeito ao romance).

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos-SC: EDUFSCar/Mercado de Letras, 1996.

REVISTA DO BRASIL. Ano 2, n. 5/86. Literatura Anos 80. Rio de Janeiro: Conselho Estadual de Cultura, 1986.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual do Brasil. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 24-52.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria. In: *Nas malhas da letra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 11-23.

SANTIAGO, Silviano. Contra a dramaturgia da crise. São Paulo: *Leia*, julho de 1987.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Brasil: os anos de autoritarismo)

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80 – dobradiças e vitrines. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. p. 239-252.

TRIGO, Luciano. Memórias do cárcere. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, Idéias, 1 abr. 1987, p. 6.

VENTURA, Zuenir. Uma autobiografia precoce. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, Idéias, 28 mar. 1987. (Resenha do número especial da *Revista do Brasil*. Literatura Anos 80).

ZILBERMAN, Regina. *Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1977.

ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. In: *Organon*, n. 17. Porto Alegre: Instituto e Letras-UFRGS, 1991. p. 93-104.

UFMG

Concebidos para apresentação no I Encontro do Núcleo de Estudos de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFMG, realizado em outubro de 2007, estes textos são conseqüência de uma convivência acadêmica que vem produzindo bons frutos e indicam uma já consolidada convergência de interesses em torno de temas, assuntos e questões relacionados à Literatura Brasileira.

No âmbito universitário, a convivência costuma ser, muitas vezes, artificial, forçada, imposta pelas circunstâncias. Mas também – e esse é o caso – pode ser espontânea, produtiva, resultante do gosto comum pela reflexão acerca da Literatura.

ISBN 978-85-7758-054-5



9 788577 158054