

Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Departamento de Literatura e Linguística

*A Matéria Rural e a Formação do Romance Brasileiro:
configurações do romance rural*

Fernando Cerisara Gil

Tese apresentada para promoção a professor Titular

Sumário

INTRODUÇÃO

O romance rural como campo específico de problemas..... 2

1. O ROMANCE RURAL E A CRÍTICA

Uma literatura de menos..... 7

Sob a perspectiva da Formação.....23

2. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O ROMANCE RURAL

O estatuto do narrador..... 39

A lógica do tropeiro: o domínio da ação..... 57

O homem livre pobre 66

3. O ROMANCE RURAL

O caráter pendular do herói brasileiro..... 81

Impasse e conciliação..... 103

Da dependência à liberdade possível..... 129

A derrocada do empreendedorismo romântico..... 150

Os pobres sem pobreza..... 166

PARA UMA CONCLUSÃO INCONCLUSA

O romance e o rural..... 184

REFERÊNCIAS..... 191

INTRODUÇÃO

o romance rural como campo específico de problemas

Este trabalho busca examinar uma das linhagens constitutivas da ficção brasileira a que denominamos de romance rural. A ideia central é a de que se trata de uma forma narrativa específica com um campo de questões e problemas também peculiares no contexto da formação do romance brasileiro na segunda metade do século XIX.

Talvez possamos nos aproximar da hipótese geral proposta neste estudo a partir de um texto do Visconde de Taunay, o qual serve de Advertência à narrativa “Juca, o tropeiro”, publicada em *Histórias brasileiras*, em 1874, e que Taunay o assina como Sylvio Dinarte. Escreve o nosso Dinarte/Taunay:

A autoria da presente narração pertence mais a um ex-sargento de voluntários de Minas, que nos disse haver conhecido de perto o personagem que nela figura, do que a nossa pena.

O que fizemos foi desbastar o correr da história de incidentes por demais longos, de inúmeros termos familiares, e sobretudo de locuções chulas e sertanejas que podiam por vezes parecer inconvenientes. Havendo contudo reconhecido a originalidade e força de colorido dessa linguagem, e desejando conservar ainda um quê da ingênua, mas pitoresca expressão do narrador, resultou uma coisa esquisita, nem como era quando contada pelo ex-sargento, nem como deveria ser, saída da mão de quem se atira a escrever para o público.

Batemos de arrependido nos peitos.¹

¹ Dinarte, Sylvio. *Histórias brasileiras*. Rio de Janeiro: Garnier, 1874, p.183. Atualizamos a ortografia.

Antes de cercar os pontos que interessam para a hipótese do trabalho, vale esclarecer, devido a certo desconhecimento do texto, que “Juca, o tropeiro”, é uma novela que narra as agruras de um pequeno trabalhador do campo, Juca Ventura, que não pode cumprir seu destino amoroso por se ver obrigado a se alistar na guarda nacional e a ir lutar a Guerra do Paraguai, durante os cinco anos de conflito. A narrativa despretensiosa, portanto, se divide entre o relato amoroso e o conflito guerreiro do bom moço Juca.

Feito o rápido parentes, gostaríamos de destacar, como aspecto geral do texto, o sentimento de estranhamento do autor narrador ao se deparar diante da matéria rural, ou nas palavras de Sylvio Dinarte, “a coisa esquisita” que resultou a narrativa Juca, o tropeiro. O “esquisito” parece se situar nos diferentes níveis do processo literário, como diríamos hoje em dia: no da produção, no da recepção e, claro, no da própria matéria ficcionalizada.

O primeiro aspecto para o qual o escritor chama a atenção se refere à autoria. Entende que a história pertence mais a um ex-sargento de voluntário, que teria conhecido Juca, do que a sua pena. Em seguida, no que toca propriamente à produção, assinala que lhe restou desbastar “a história de incidentes por demais longos, de inúmeros termos familiares, e sobretudo de locuções chulas e sertanejas que podiam por vezes parecer inconvenientes”. A uma espécie de “correção” necessária da linguagem literária note-se, no mesmo passo, o ar de admiração (de encantamento, talvez se pudesse dizer) por esta mesma linguagem que deve ser limada, corrigida. Dinarte/Taunay não somente reconhece a sua “originalidade e força de colorido” como também deseja conservar “ainda um quê da ingênua, mas pitoresca expressão do narrador”, isto é, da expressão do ex-sargento que, presume-se, tenha sido transmitida oralmente. No entanto, ao fim e ao cabo, a sensação é desconcertante, pois a coisa ficou nem como era contada pelo ex-sargento e nem como algo saído “da mão de quem se atira a escrever para o público”. Uma peça “esquisita”, estranha, como que desengonçada.

Destaque-se aqui o caráter sempre dúplice com que Dinarte/Taunay percebe o seu empreendimento em todos os âmbitos do processo literário: no plano da autoria, um tanto da fatura é atribuída ao ex-sargento e um tanto à pena de quem escreve; no plano da produção, precisa-se de um tanto de “correção” aos moldes de uma linguagem literária aceitável e um tanto da manutenção da expressão espontânea e pitoresca da linguagem sertaneja; no âmbito da recepção, o resultado redundou não só como coisa

diferente para aqueles a quem o militar inicialmente contou, mas também muito menos digna para quem se põe a escrever para um público, imagina-se, letrado, culto e cidadão. Como disse, tudo dúplice e algo ambíguo, ambiguidade que nos faz desconfiar do próprio sentimento final do autor narrador, quando se diz arrependido (“Batemos de arrependido nos peitos.”).

A Advertência do Visconde de Taunay nos sugere ser uma espécie de súpula do andamento que a matéria rural vai impor à narrativa de ficção do século XIX e mesmo depois². Se a notícia dessa espécie de curto-circuito, como se percebe em Taunay, raramente se manifestou de modo claro e direto à consciência literária ao longo do século XIX, ela não deixou de estar presente como problema literário no âmbito da composição do romance rural em seus diferentes níveis, e também, diga-se, no próprio sentimento e compreensão da crítica moderna em face do nosso objeto.

A situação descrita possibilita enunciar, assim, a hipótese geral do trabalho: esta se sustenta na ideia segundo a qual o romance rural se constitui a partir de uma duplicidade contraditória como experiência cultural e literária, baseada na tensão entre os diferentes níveis do processo literário e a particularidade social da matéria rural.

É no centro deste quadro que se põe o caráter problemático da configuração da prosa de ficção rural, em geral, e do romance rural, em particular. O romance rural produzido no XIX se caracteriza, por isso mesmo, por uma *duplicidade constitutiva* que o define estrutural e formalmente. Nesse sentido, a Advertência, do Visconde de Taunay, sintomatiza os níveis o movimento constitutivo dúplice, contraditório e ambíguo que se quer descrever, analisar e interpretar, neste ensaio, em planos diferentes.

O que chamamos de *duplicidade constitutiva* não é uma noção abstrata e geral. Teve ser compreendida como o lugar histórico que marca a formação do romance rural – com os procedimentos técnicos e formais à disposição dos nossos escritores à época – e a particularidade da matéria social (rural) a que procura dar voz. Ela se coloca como propriedade tanto dos romances literariamente bem elaborados quanto daqueles esteticamente precários, tomando com isso dimensões diferentes, mas como uma

² Quase meio século depois, em 1915, o narrador também letrado do conto Mata-pau, do livro *Urupês* (1918) de Monteiro Lobato, se expressará quase nos mesmos termos de Taunay, ainda que com menos autocensura, digamos: “O camarada contou a história que para aqui traslado com a possível fidelidade. O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação de pronomes e por isso mesmo narra melhor que quantos por aí sorvem literaturas inteiras...”, in *Contos completos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014, p. 118.

constante sempre presente, porque marca da tensão irresolvida entre a matéria social e a forma romance.

O ensaio intentou dar lastro histórico e literário ao problema proposto e ao objeto que buscamos configurar ao longo de três momentos. Num primeiro, se considerou o romance rural à luz da crítica, tendo em vista dois aspectos: a sua circunscrição no debate sobre o regionalismo no Brasil e sua inserção numa perspectiva formativa. No que concerne ao regionalismo, por meio dos estudos de Lucia Miguel-Pereira e Flora Süssekind, discutimos os limites do conceito de regionalismo para a compreensão de parte dessa dinâmica específica da literatura brasileira, enquanto vislumbramos nas formulações da obra seminal de Antonio Candido, em particular na perspectiva formativa, a qual este trabalho procura se alinhar, uma abertura e complexidade para se rediscutir o problema em um novo patamar de reflexão.

Passo seguinte, o estudo busca identificar, caracterizar e analisar certos vetores formais que, embora surgido de modo diverso nos romances, se definem como constantes estruturais do romance rural, as quais se relacionam à instância narrativa, à estrutura das ações e à caracterização literária e à posição social dos protagonistas. Nos diferentes arranjos dessas constantes se situaria a especificidade formal do nosso objeto.

Na terceira parte, investigam-se as formas concretas do romance rural, concentrando-se o nosso interesse nas obras *O sertanejo*, *O tronco do ipê*, *Til*, de José de Alencar, *Inocência*, do Visconde de Taunay e, por último, uma análise comparada entre *O garimpeiro*, de Bernardo Guimarães, e *O Cabeleira*, de Franklin Távora. Todos os romances, como se nota, pertencem ao chamado período romântico e com predomínio de José de Alencar. O objetivo foi nos determos naquele momento em que a forma romance já estava consolidada como expressão da cultura literária entre nós, capaz, com isso, de fazer com que a matéria rural se tornasse uma das pautas centrais da nossa prosa de ficção. E sob este aspecto, com em outros ao longa de boa parte da vida literária do século XIX, José de Alencar é aqui também o centro, pelo tanto que intentou e experimentou do ponto de vista literário. Neste esforço de análise, esperamos mostrar as escolhas, as soluções, os problemas e os impasses literários dos escritores ao lidar com a matéria rural e a forma romance.

Num último e curto ponto, como conclusão inconclusa, procuramos situar e explicar o lugar propositadamente anacrônico do emprego da categoria romance rural neste estudo. Para isso, abordamos, ainda que de forma rápida, o problema da noção de espaço rural no século XIX.

Um derradeiro esclarecimento dessa apresentação. Nos tempos mais do que sombrios que correm atualmente, repor em debate a relação entre matéria e espaço rurais, por um lado, e forma romance, por outro, talvez tenha a pretensão de iluminar algo da cena e da paisagem central que nos toma e nos hipnotiza, desde muito, do ponto de vista do nosso pensamento literário, cultural, histórico e social, a saber: as articulações diversas e insuspeitas dessas esferas e entre elas com os diferentes estágios sempre variados, mas combinados, do nosso processo de modernização, claro, sempre conservadora. Falar de sertão, pampa e cerrado, e suas implicações simbólicas e culturais, remetem o nosso imaginário e pensamento às formas e mecanismos relacionados, via de regra, aos signos do atraso, aos entraves à modernização e ao progresso, enquanto, por sua vez, referir à forma romance do século XIX é, em algum sentido, circularmos pelo mundo da experiência social e cultural do mundo burguês moderno. Neste possível ponto de intersecção entre ambos, este ensaio procura vislumbrar, no plano literário, momentos expressivos dessa tensão conflituosa e contraditória, que é tão passada, mas que está até hoje, e agora, batendo na nossa porta.

1. O ROMANCE RURAL E A CRÍTICA

Uma literatura de menos

Num estudo já bastante esquecido pela crítica, publicado ali pelos anos de 1930, Agrippino Grieco, no seu estilo lépido e aforismático de definir os vários autores e obras por que vai passando, faz uma observação bastante interessante, referindo-se particularmente à obra de Afrânio Peixoto, no capítulo intitulado Regionalistas e Citadinos. Diz o autor:

O sr. Afrânio Peixoto tem vacilado sempre entre o sertão e Botafogo, entre o violão e violino, entre Houbigant e o suor das axilas orvalhadas pelas danças sertanejas. Ora são uns ricaços que vão à Grécia admirar o Partenon, ora as cenas rústicas da "Bugrinha", ora as festas diplomáticas em Petrópolis, ora os lances meio selvagens da "Fruta do Mato". Vê-se que *o romancista é um temperamento cheio de antíteses, ou antes, um escritor desservido por uma eterna bifurcação sentimental.*³

Embora falando da obra particular de um escritor, penso que Agrippino Grieco captou um movimento, uma oscilação que é uma constante na narrativa brasileira em geral, e em particular no romance: o trânsito de nossos escritores e de nossa literatura entre o mundo rural e o mundo urbano, entre a fazenda e a cidade. Entretanto, esta "bifurcação sentimental", no belo achado de Agrippino Grieco, parece ser, não só constitutivo, de fato, de certa dinâmica da nossa literatura, mas também será o modo de

³ Grieco, Agrippino. *A evolução da prosa brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p. 104. Grifos meus.

boa parte de nossa historiografia e crítica literárias apreender, descrever e interpretar a prosa ficcional brasileira, como sugere o próprio título do capítulo do autor de *Evolução da prosa brasileira*.

Também Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, procura caracterizar a ficção brasileira como tributária dessa "bifurcação sentimental", ao comentar que,

oriunda do Romantismo, a partir de José de Alencar, Bernardo Guimarães, Manuel Antônio de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo, Visconde de Taunay, Franklin Távora, duas linhas formam-se, que correm paralelas, até os dias presentes, constituindo as duas tradições bem nítidas da ficção brasileira. Formas do humanismo brasileiro, em ambas a preocupação dominante é o homem: de um lado, o homem em relação com o quadro em que se situa, a terra, o meio; é a corrente regionalista ou regional, na qual, em sua maioria, o homem é visto em conflito ou tragado pela terra e seus elementos, uma terra hostil, violenta, superior às suas forças. Esse meio tanto pode ser áreas rurais e campestres, como as cidades, grandes centros urbanos, zonas suburbanas ou pequenos aglomerados, as primeiras manipulando os tipismos locais, as últimas os cenários urbanos, ambas ressaltando a pequenez do homem em relação aos problemas que o ambiente lhe opõe. Neste sentido, pode-se dizer que a maior parte da literatura brasileira é de fundo regional.

Do outro lado, o homem diante de si mesmo e dos outros homens, constituindo a corrente psicológica e de análise de costumes, preocupada com problemas de conduta, dramas de consciência, meditações sobre o destino, indagações acerca dos atos e suas motivações, em busca de uma visão da personalidade e da vida humana.

Essas duas linhas correm paralelamente, atravessando as escolas e estilos, enriquecendo-se com as diversas técnicas, aperfeiçoando os seus recursos expressivos.⁴

Mais a diante o autor especifica o seu ponto de vista, relacionando a segunda linha, a psicológica, ao romance urbano, a partir de José de Alencar:

As duas vertentes da ficção alencariana - a vertente nacional, histórica e regional, e a vertente urbana - dão início às duas linhas da ficção brasileira. De

⁴ Coutinho, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986, v. 5, p. 264.

um lado, a temática regional (rural e urbana), do outro lado a análise psicológica e de costumes. A primeira originária de seus romances históricos e regionais, a segunda de seus romances urbanos, de perfis de mulheres e jovens, a despeito de sua fraca psicologia.⁵

Apenas para anotar, já que as formulações de Antonio Candido serão objeto de estudo mais detalhado adiante, a noção de "bifurcação sentimental" também está presente na *Formação da literatura brasileira*, quando o autor afirma que: "Quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e no campo. O romance histórico se enquadrou aqui nesta mesma orientação (...)"⁶.

Antonio Candido vai chamar a atenção para certo caráter específico do romance indianista, que determinaria, não uma simples bifurcação, mas uma tríplice feição da matéria romanesca brasileira. Diz:

(...) o romance indianista constitui desenvolvimento à parte, do ponto de vista da evolução do gênero, e corresponde não só à imitação de Chateaubriand e Cooper, como a certas necessidades já assinaladas, poéticas e históricas, de estabelecer um passado heróico e lendário para a nossa civilização, a que os românticos desejavam, numa utopia retrospectiva, dar tanto quanto possível traços autóctones.

Assim, pois, três graus na matéria romanesca, determinada pelo espaço em que se desenvolve a narrativa: cidade, campo, selva; ou, por outra, vida urbana, vida rural, vida primitiva.⁷

Ainda que com perspectivas diferenciadas e matizamento diversos em face do problema central, não me parece de todo incorreto afirmar que, na base do ponto de vista formulado pela nossa historiografia e crítica, assenta-se aquela impressão inicial de Agrippino Grieco, aqui ampliada, de que o caráter formativo do romance brasileiro é perpassado por uma constante "bifurcação sentimental". A partir desse aspecto dúplice de concepção da nossa tradição romanesca, uma questão merece ser posta para o debate

⁵ Idem, *ibidem*, p. 266.

⁶ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 433.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 433.

pretendido aqui: para a crítica brasileira, qual a especificidade que caracteriza o chamado romance regionalista e qual o juízo de valor estético implicado nessa visão?

Para examinar esses aspectos, procurar-se-á discutir algumas formulações de Lúcia Miguel-Pereira, em seu livro *Prosa de ficção: de 1870 a 1920* (1950), e de Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984). Em momentos diferentes de nossa crítica e com perspectivas diversas, o ponto de vista das duas ensaístas sugere, em boa dose, resumir os problemas centrais do debate ao longo do tempo.

Uma literatura em déficit

Lúcia Miguel-Pereira é quem define com maior precisão qual seria a especificidade da narrativa regionalista, ao assinalar que

só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e os estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora.

Assim entendido, no início do período aqui estudado, o regionalismo se limita e se vincula ao ruralismo e ao provincialismo, tendo por principal atributo o pitoresco, o que se convencionou chamar de "cor local".⁸

Para a autora, este traço particular do regionalismo – o pitoresco, a cor local – caracteriza um *desvio* do caminho habitual da ficção, pois

esta, de fato, parte em regra do particular para o geral, isto é, vê *um* homem em seu meio - ou contra o seu meio - mas vê também *o* homem, alguém que por suas razões mais profundas se irmana, por sobre a diversidade de expressão, aos outros seres; interessa-se pelos indivíduos especificamente, porém na medida em que se integra na humanidade. O regionalismo, ao contrário, entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegra da humanidade; visando de preferência ao grupo, busca nas personagens, não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga ao seu ambiente, isolando-as assim de todas as criaturas estranhas àquele.

⁸ Miguel-Pereira, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973, p. 179.

Sobrepõe, destarte, o particular ao geral, o local ao humano, o pitoresco ao psicológico, movido menos pelo desejo de observar costumes – porque então se confundiria com o realismo – do que pela crença o seu tanto ingênua de que divergências de hábitos significam divergências essenciais de feitio. É por isso fatalmente levado a conferir às exterioridades - à conduta social, à linguagem etc. - uma importância exclusiva, e a procurar ostensivamente o exótico, o estranho.⁹

Note-se que, sob o ponto de vista conceitual da autora, a noção de regionalismo somente toma sentido se a ela se contrapor uma outra, que é a de "civilização niveladora". Pode-se dizer que o regionalismo, para se constituir como fenômeno cultural e literário, pressupõe uma formação social heterodoxa, em que espaços sociais, culturais e econômicos não foram de todo homogeneizados pelas formas de pensar, de sentir e de viver da modernidade capitalista. As "peculiaridades" paisagística, humana e cultural figuradas no romance regionalista, tantas vezes assinaladas pela crítica¹⁰, circunscrevem experiências sociais de vida não integradas e incorporadas totalmente ao processo de modernização social, muito embora dependam, tais experiências, desse mesmo processo de modernização para ser compreendido como algo "peculiar".

Imbricado ao conteúdo descritivo e analítico nos termos formulados por Lúcia Miguel-Pereira, o conceito de literatura regionalista, de um modo geral, e de romance regionalista, em particular, carrega consigo, também para boa parte de nossa crítica, o estigma de ser uma literatura *menor, artificial, rasa e ingênua*. Trata-se sobretudo de um localismo redutor no plano estético e cultural¹¹. Ainda que a argumentação da autora, como se sabe, delimita-se à ficção regionalista do final do século XIX e do

⁹ Idem, *ibidem*, p. 179-180.

¹⁰ Também Afrânio Coutinho argumenta que "para ser regional uma obra de arte, não somente tem que estar localizada numa região, senão deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural - clima, topografia, flora, fauna etc. - como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico". In Coutinho, *op. cit.*, p. 220.

¹¹ A visada negativa da literatura e do romance regionalistas vem de longa data. Talvez José Veríssimo, no ensaio *Literatura regional*, publicado entre 1912 e 1914, tenha sido o primeiro a tentar sistematizar a noção do conceito, já embutindo nele os elementos fundamentais dos aspectos derogatórios que predominam até hoje na visão da crítica: "Ficam todos [os escritores] na descrição ou na sensação puramente literária [sic], não raro retórica, do nosso mundo exterior. Também nada mais fácil, e por isso mais vulgar, do que a representação crassa do pitoresco, do curioso ou do singular de nossas regiões sertanejas. O vocabulário local, a fraseologia regional, a nomenclatura da flora, da fauna, as curiosidades indígenas, a apresentação dos seus aspectos mais típicos bastam para dar a ilusão da cor e até do caráter local". In Veríssimo, José. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. (Org. João Alexandre Barbosa) Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1977, p. 85.

início do XX, a sua formulação não deixa de ser um tanto paradigmática da crítica brasileira. Sob este aspecto, é interessante observar que para Lúcia Miguel-Pereira o romance regionalista seria um *desvio* do "caminho habitual da ficção", pois, presos às exterioridades do mundo, os ficcionistas regionalistas dão expressão apenas a traços *pitorescos* e *exóticos* do homem e da sua relação com o seu meio e com os outros indivíduos; assim, complementa a ensaísta:

Certo, toda arte condensa e deforma, mas o regionalismo, pondo nas exterioridades e nas peculiaridades o seu acento tônico, erigindo estas em aspectos habituais e aquelas em manifestações únicas de personalidade, leva tão longe essa condensação que, devendo, por sua índole, ser simples e espontâneo, cai frequentemente num artificialismo quase teatral: a língua, os gestos, os sentimentos típicos demais emprestam às figuras aparências de atores.¹²

A partir dessa atitude estética, a autora faz analogia do romance regionalista à figura do turista, na sua ânsia por "descobrir os encantos peculiares de cada lugar que visita, sempre pronto a extasiar-se ante as novidades e a exagerar-lhes o alcance"¹³. Trata-se, este, de um senão estético; há, todavia, um outro senão, apontado por Lúcia Miguel-Pereira, que também se deve considerar para compreender o caráter *anômalo* da literatura regionalista. Segundo a autora, o regionalismo,

logicamente, deveria estar entre as primeiras manifestações literárias de um povo, marcar-lhe a tomada de consciência, exprimir-lhe as tentativas iniciais na arte escrita. Nesse sentido, o elemento pitoresco, tão importante nele, resultaria na identificação completa do escritor com o seu meio, ao qual se prenderia não só pela identidade como pela inteligência. Não é isso entretanto o que via de regra sucede; significa, ao contrário, quase sempre, antes uma volta do que uma

¹² Idem, *ibidem*, p. 180. De forma mais evidente, também Agrippino Grieco manifesta o seu mal-estar para com o regionalismo. Diz o autor de *Evolução da prosa brasileira*: "Em geral, são os nossos regionalistas de um realismo primário, que deve representar não só ingenuidade mas também preguiça, horror à cultura, aversão à língua e à arte de escrever. Classificam eles as suas personagens como o faria um zoologista. Presos ao estreito quotidianismo da vida rural, põem em cena um povo de Liliput, menos sensível e característico que um bando de térmitas. Errando nas figuras principais, erram não menos nas secundárias: falta vigor à sua compararia e esta lembra os dois sujeitos, sempre os mesmos, que, passando de lá para cá, fingem de multidão nos teatrinhos do interior. (...) De resto, esses escritores não veem melhor as árvores e as pedras que a face dos homens. Seus cenários são de papelão pintado. O que eles fazem de positivo é atormentar as imaginações com episódios palpantes e golpes teatrais à antiga, tudo com a mais absoluta impersonalidade de estilo, em fantasias macabras, nas quais a beleza é implacavelmente assassinada". In Grieco, *op. cit.*, p. 102.

¹³ Idem, *ibidem*, p.180.

expansão, um movimento de dentro para fora, nascendo do encontro, com formas de vida rudimentares, de espíritos que lhes sentem a sedução precisamente por conhecerem outras mais complexas.

Foi o que sobretudo aconteceu no Brasil, onde a literatura não surgiu espontaneamente, não se originou da necessidade de expressão: fruto da imitação, antecedeu essa necessidade, mormente no que ela pudesse conter de genuinamente brasileiro. Não é esse, aliás, um fenômeno restrito ao nosso, mas comum a todos os países colonizados. A cultura intelectual, vinda da Europa, atuando em sentido diverso da cultura na acepção dada ao termo pela sociologia, retarda nos escritores o amadurecimento da mentalidade nacional. Daí as anomalias da nossa evolução literária, indo do universalismo clássico para o americanismo romântico, deste para o brasileirismo, e descobrindo tarde o regionalismo, quando, naturalmente, o sentido local deveria anteceder o nacional, este o continental, que, por sua vez, viria antes do universal.¹⁴

Assim, a *um déficit estético* do romance regionalista, o qual se poderia traduzir, em outros termos, pelo seu forte traço documental em detrimento da “literatura de imaginação”¹⁵, se somaria, ou melhor dizendo, estaria implicado um outro déficit, este decorrente da posição particular ocupada pelo Brasil no concerto dos países ocidentais. Como país de origem colonial, a dinâmica histórica que nos formou faria inverter o processo “normal” no campo cultural, de um modo geral, e no literário, de modo específico: sendo considerados resultados de “imitação” ou de uma cultura “reflexa”, os modelos e padrões europeus literários que para cá migraram, ao incorporarem formas e experiências de vida diversas daquelas de onde se originaram, procederiam a uma

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 181.

¹⁵ A este respeito assinala ainda Lúcia Miguel-Pereira: “A longa submissão a estilos de vida e conceitos vindos de fora nos afetou tanto mais quanto foi de algum modo agravada pelo nosso feito. Com efeito, se, em qualquer condição, o artificialismo dos costumes ou da inteligência prejudica o romance, ainda mais o faz quando *este provém mais da observação do que da imaginação, como acontece entre nós. A julgar pela nossa literatura, somos um povo pouco imaginativo, e ainda menos dado a abstrações. A narrativa que nos assenta na realidade nos interessa mais do que a fabulação completa, e muito mais do que as ideias puras (...)*”. In Idem, *ibidem*, p. 20-21. Grifos meus. Vale destacar que esta mesma posição, a respeito do romance como gênero com pouco teor “imaginativo” entre nós, é, de modo variado, frequente na crítica do século XIX. Esse é, por exemplo, o pensamento de José Veríssimo: “É opinião minha, talvez errada, mas profundamente arraigada, que assim como em filosofia e ciência somos inaptos para cogitações abstratas e generalizações fecundas, somos por igual impróprios para as criações artísticas que demandem capacidades eficientes de observação, de análise, de generalização e de síntese.(...) Se no romance temos meia dúzia de obras consideráveis, *Memórias de um Sargento de Milícias, Iracema, O Guarani, Inocência, O Missionário, O Mulato*, e, com bastantes restrições, *Miragem, Casa de Pensão e Giovanina*, essas são puramente obras, não de imaginação criadora, mas de descrição, de observação concreta, de reprodução simples do visto ou do imaginado, sem nenhum elemento psicológico superior”. In Gil, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014, p. 410-411.

suposta reversão na evolução do campo literário, movendo-se do universal ao local, do geral ao particular.

Já, neste ponto, talvez seja interessante trazer para a discussão algumas das formulações sobre o problema presentes no livro *Tal Brasil, qual romance?*, de Flora Süssekind. A pesquisa da autora não centra o seu debate na literatura regionalista propriamente; digamos que o regionalismo, e mais especificamente o regionalismo do chamado Romance de 30, se mostra presente na análise por pertencer ao que Flora Süssekind considera a grande constante da ficção brasileira: a estética naturalista.

Se Lúcia Miguel-Pereira observa que há um forte traço documental no romance regionalista que o prejudicaria na configuração de uma produção mais elaborada e de maior alcance estético, já a autora de *Tal Brasil, qual romance?* sustenta que essa busca por uma espécie de literatura documental pelos nossos escritores é recorrente e obsessiva, e formou o grande sistema estético da prosa ficcional brasileira, que é a estética naturalista. Das narrativas de *estudo de temperamento* do final do século XIX, passando pelos *ciclos romanescos memorialistas* do Romance de 30, até os *romances-reportagem* dos anos 70 do século XX, o romance brasileiro se caracterizaria, em sua vertente dominante, pela procura constante da *semelhança* e da *continuidade*. Trata-se de uma literatura e de um romance que se pauta sobretudo por uma *estética da objetividade*, da *analogia* e da *representação*¹⁶. Mais que traçar a história do naturalismo, a ensaísta tenta demonstrar como o naturalismo se arma como ideologia ao querer figurar, de modo recorrente e diversificado, a unidade e a identidade do país e de sua própria literatura. Em consequência disso, a linguagem literária surge como mera reduplicação de uma alguma instância do real ou que a ele diga respeito de forma menos mediada do que o discurso literário, como o discurso médico-cientificista, o econômico ou o da informação. A tal realidade deve corresponder tal discurso e vice-versa. A respeito disso, a autora anota:

Quando se apresentam hiatos, abismos, diferenças entre um "tal" e outro, exige-se da linguagem que funcione como um tabulador. Entre o primeiro e o segundo tal não deve existir mais do que uma reduplicação. Da linguagem espera-se que se estabeleça simetrias, que crie analogias, perfeitas, que desfaça rupturas e diferenças, que se apague e funcione como mera transparência. Exige-se do

¹⁶ Süssekind, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 29-46.

literário que perca as suas especificidades, suprima opacidades, ambiguidades, conotações. Torna-se o texto mera denotação, transparência cujo significado se encontra em outro lugar. Em possíveis autoridades literárias, genealógicas ou nacionalidades. Funciona, nesse sentido, como simples canal, objetivo, especular e fotográfico, para que num filho se projete aquele que lhe deu o nome, numa obra quem a escreveu, num texto a imagem de um país de onde se origina. Como se, ao tirar de cena a linguagem, entre um *tal* e outro não houvesse repentinamente mais qualquer abismo. Como se o literário fosse uma espécie de fissura pela qual circulam hereditariedades, autorias e nacionalidades.

Sem intervenções, refletir-se-ia com perfeição o modelo no seu correlato. (...) Apaga-se a linguagem e, ao mesmo tempo, procura-se "naturalizar" a aproximação de um tal a outro. Como se a pura denotação, a homologia perfeita, o reflexo sem interferências, a repetição sem a diferença, fossem possíveis.¹⁷

Nesse sentido, argumenta a autora mais adiante, este tipo de romance parece

apontar para um significado que se situa fora deles, num contexto extraliterário. Nega-se enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou fotografias do Brasil. (...) Quando um romance tenta ocultar sua própria *ficcionalidade* em prol de uma maior referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam efetivamente na ciência e na informação jornalística, via de regra consideradas paradigmas da objetividade e da veracidade.¹⁸

Para Flora Süssekind, o naturalismo estético transforma-se em "operação ideológica" na medida em que nos textos assim orientados,

em geral, tudo visa à reconstituição, ao ocultamento das dúvidas e divisões. Não podem estar eles mesmos cheios de fraturas, sob o risco de ficarem ainda mais em evidência as divisões nacionais. Estão, portanto, condenados a executarem um duplo ocultamento: do caráter periférico do país e das divisões que lhes são próprias, do misto de orfandade e dependência característico de sua

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 24-35.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 37.

literatura. Devem representar como unidade e documento o que lhes aparece como dividido, ambíguo e fragmentário.¹⁹

Na base desta "operação estético-ideológica" estaria atuando este sentimento de *orfandade* do país, que seria um traço das culturas latino-americanas, segundo a autora, que segue aqui as pegadas de Octávio Paz. Em razão desta orfandade, à que se liga o nosso caráter de país de origem colonial e periférico, estaríamos “ ‘condenados à busca da origem ou, o que também é igual, a imaginá-la'. Daí o privilégio de uma literatura documental, da objetividade, do naturalismo, como possibilidade de se reconquistar a própria origem"²⁰.

Dessa forma, anota a crítica páginas adiante:

Não é o romanesco, o literário o que importa, mas a possibilidade de tais narrativas retratarem com "verdade" e "honestidade" aspectos da "realidade brasileira". Importa que o trabalho com a linguagem, os recursos narrativos, a literatura, cedam lugar à perseguição naturalista de um *décor* brasileiro, personagens típicos e uma identidade nacional. Repete-se, no que diz respeito à literatura brasileira, a exigência de que *radiografe* o país. Mais que fotografia, o texto se aproxima do diagnóstico médico a captar sintomas e mazelas. A ordenar discontinuidades e diferenças. A buscar uma identidade chamada Brasil e uma estética naturalista que permitam uma simetria perfeita à máxima: Tal Brasil, tal romance.²¹

Por consequência, ao invés de significar um maior conhecimento do caráter periférico do país, este tipo de narrativa,

na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidades próprias ao Brasil. Pressupõe que existe uma realidade una, coesa e autônoma que deve captar integralmente. Não deixa que transpareçam as discontinuidades e os influxos externos que fraturam tal unidade.²²

¹⁹ Idem, ibidem, p. 44.

²⁰ Idem, ibidem, p. 35.

²¹ Idem, ibidem, p. 38.

²² Idem, ibidem, p. 39.

Sendo assim, para Flora Süssekind, o regionalismo configura-se como um dos momentos da estética e da ideologia naturalistas no seu intento de fazer sistema na prosa de ficção. Nessa quadra, assinala a autora, "repetem-se uma estética predominante visual e analógica e uma obsessiva busca via regionalismo da nacionalidade"²³.

Embora, repita-se, o ponto de vista formulado pela autora pretenda ter um escopo de alcance mais amplo, sua argumentação não deixa de fazer passagem pelo romance regionalista, com destaque para o Romance de 30. Diria mais, entretanto: creio que a hipótese sustentada por Flora Süssekind está na base de boa parte das argumentações que, hoje em dia, sublinham o caráter *menor* e *artificial* do romance regionalista²⁴. Sob esse ângulo, é interessante observar que, apesar de orientarem seu pondo de vista para perspectivas bastante diferenciadas entre si no modo de compreensão da literatura brasileira, Lúcia Miguel-Pereira e Flora Süssekind acabam por ter pontos de contatos muito próximos em relação à crítica que fazem ao caráter documental de nossa literatura, seja no varejo, no caso da primeira, que atribui o traço documental particularmente ao romance regionalista, seja no atacado, no caso da segunda, que o percebe como fator central do sistema estético-ideológico dominante do romance brasileiro.

O juízo a priori

As duas ensaístas caracterizam o romance regionalista com uma espécie mesmo de *déficit literário*. O desejo de nossos escritores regionalistas em estilizar a *cor local*, a *peculiaridade*, o que tenderia a levar a literatura regionalista para o *exótico* e o *típico*, conforme Lúcia Miguel-Pereira, sugere ser algo muito próximo à crítica que Flora Süssekind faz à ficção brasileira no suposto gesto obsessivo dessa em buscar *analogias*, *homologias*, *semelhanças* e *identidades* possíveis com realidades "fora dela", e de modo muito especial em figurar identidades para o país e para a nacionalidade. Por consequência, tanto Lúcia Miguel-Pereira quanto Flora Süssekind convergem para o mesmo ponto quando observam que a centralidade do romance regionalista em face do

²³ Idem, ibidem, p. 150.

²⁴ Vale destacar que as ideias de Flora Süssekind pagam tributo tanto ao pensamento de Silviano Santiago quanto ao de Luiz Costa Lima, respectivamente, orientador do trabalho acadêmico que originou o livro e prefaciador do estudo aqui em discussão. Talvez não seja equivocado dizer que a ensaísta em parte radicaliza algumas das ideias de Silviano Santiago que estão presentes em ensaios como *Desvios da Ficção*, que serve de Introdução ao romance *Motta Coqueiro ou a pena de morte*, de José do Patrocínio, (Rio de Janeiro: Francisco Alves; Instituto Estadual do Livro, 1977) e *A bagaceira*: fábula moralizante, um dos ensaios de *Uma literatura nos trópicos* (São Paulo: Perspectiva, 1978.).

referente subtraiu-lhe a preocupação com *o homem*, com *o humano*, com *o geral* e *o universal*, nos termos da primeira, o que nas palavras da segunda significará para a literatura o abrir-mão de sua especificidade como linguagem, de sua *ficcionalidade*.

Intrinsecamente ligado a este aspecto da perda da especificidade da literatura, acaba por incidir um outro ponto de fuga comum à argumentação formulada por ambas as autoras: o romance regionalista – e tudo o que ele implica – significaria um *desvio* do "caminho habitual da ficção", *desvio* este que, não somente impede o acesso da narrativa "ao humano" e "ao universal" (Lúcia Miguel-Pereira), mas, ao configurar-se como ausência do que lhe seria próprio, também faz com que a linguagem literária suprima "opacidades, ambigüidades, conotações", "descontinuidades e os influxos externos" que fraturam a suposta unidade desses romances (Flora Süssekind). Dizendo em outras palavras, o *déficit estético* do romance regionalista se traduz, para Lúcia Miguel-Pereira e Flora Süssekind, como desfibramento do discurso literário na medida em que nele não se situa o homem universalmente válido e reconhecível nem tampouco nele elaboram-se tensões de linguagem provenientes das divisões, descontinuidades, diferenças e fraturas de nossa realidade nacional.

Mas os pontos de aproximação entre as autoras parecem não terminar aí. Compreender este déficit estético como consequência de uma *anomalía* (Lúcia Miguel-Pereira) ou de um certo sentimento cultural e espiritual de *orfandade* (Flora Süssekind), decorrentes da nossa condição de "país colonizado" (Lúcia Miguel-Pereira) ou de país dependente e "periférico e com divisões sociais, regionais e intelectuais das mais diversas" (Flora Süssekind), significa, ao menos em parte, um certo sentido de convergência a respeito do ângulo histórico com que as ensaístas encaram o problema. O caráter de país de origem colonial, dependente, periférico e dividido impele, inicialmente, que a expressão literária seja, antes de tudo, "fruto da imitação", o que inverteria a nossa evolução literária tendo em vista o que comumente ocorre com as literaturas de países centrais, ao determinar que o nosso percurso fosse do universalismo clássico para o brasileirismo (Lúcia Miguel-Pereira). Em seguida, este mesmo estatuto histórico do país torna-se um campo fértil para a ocultação de suas contradições, de suas diferenças e de seus impasses em razão de uma ansiosa e constante busca – a partir do discurso literário de teor documental – de uma unidade e de uma identidade que não parece existir no mundo histórico-concreto (Flora Süssekind).

Note-se, portanto, se não estou enganado, que tanto Lúcia Miguel-Pereira quanto Flora Süssekind, de modo diferenciado – sublinhe-se –, estabelecem estreitas

relações entre o *déficit estético* do romance regionalista e o *déficit histórico-cultural*, por assim dizer. Não me parece exagero dizer que os pontos de vista das duas autoras se tornam complementares se tivermos em mente a seguinte formulação: a condição problemática do país determinaria não somente uma espécie de movimento endógeno de nossa evolução literária (de fora para dentro), na procura de nossas *peculiaridades* e *particularidades* mais significativas, mas também determinaria que o movimento dessa busca endógena de peculiaridades tomasse uma forma literária próxima ao documental, de uma linguagem que de alguma maneira procura reduplicar um referente em detrimento dos aspectos especificamente ficcionais do discurso literário; no horizonte dessa suposta *estética da objetividade* de nossas peculiaridades estaria presente a tentativa de forjar identidades para o país e para a nacionalidade, as quais encontrariam no romance regionalista um dos estágios de expressão dessa identidade.

Posto isso, gostaria de esclarecer que me parece bastante problemática a compreensão do romance regionalista, antes de tudo, como uma atitude de valoração estética mais do que de compreensão e análise do lugar que ele possa ocupar na literatura brasileira. Talvez o sentimento de *déficit estético* com que é encarado o romance regionalista diga muito mais das condições de nossa crítica literária do que propriamente dos romances em questão. Destaca-se, nessas formas de abordagem, o modo como o *método de avaliação* se antepõe e se sobrepõe ao método de análise. A anteposição do juízo de valor faz ver o gosto por matrizes literárias a que não corresponde a configuração do dito romance regionalista. No caso de Lúcia Miguel-Pereira, o *desvio* dessa ficção deriva de ele não seguir a “norma” do “romance psicológico”; no de Flora Süssekind, o de não figurar a matéria rural na forma do “romance de linguagem”. Para não haver mal-entendido, cumpre dizer, de outra parte, que não se trata de elevar a bom juízo o que realmente carece de valor estético. Entretanto, creio que mereça ser repensado tanto o lugar que o chamado romance regionalista ocupa em nossa literatura quanto o modo como ele se engendra enquanto discurso literário em razão de nossa formação social específica, o que pretende ser o objetivo deste estudo.

Assim, se parece possível generalizar para a literatura brasileira aquela afirmação inicial de Agrippino Grieco, de que ela se constitui de uma "bifurcação sentimental", a posição da crítica brasileira, em suas diversas perspectivas e em diferentes momentos, como se pode verificar a partir dos comentários das duas ensaístas, é de um certo – profundo? – mal-estar para com um dos polos de nossa

linhagem formativa. Diria tratar-se de uma bifurcação sentimental mal resolvida também, ou sobretudo, no âmbito da nossa crítica, que tende a conceber o romance regionalista como uma espécie de ovelha negra da literatura brasileira: haver-se com ele assemelha-se, para os nossos críticos, a se haver com algo que não deveria ser o que é, com algo que não deveria estar onde está. Em uma palavra, a crítica e a história da literatura, numa fatia significativa delas, não conseguiram compreender crítica e analiticamente a vertente da ficção rural como *elemento intrinsecamente constitutivo de nossa dinâmica literária*. A presença marcante da matéria rural na forma romance aponta para um modo específico de nosso sistema literário se configurar.

Retornemos ainda um pouco mais às nossas autoras. É interessante, sob o ponto de vista desta mistura de mal-estar e de má-vontade crítica para com o romance regionalista, o fato de Lúcia Miguel-Pereira utilizar-se das noções de "pitoresco" e de "exótico" para defini-lo, relacionando-o, com isso, a um desvio no plano da estruturação formal quanto ao gênero, além de caracterizá-lo como uma expressão de nossa anomalia em face da evolução literária. A pergunta imediata que talvez salte à mente do leitor do texto de Lúcia Miguel-Pereira é: o romance regionalista surge como exótico e pitoresco comparativamente a que, com relação a quê? Este mesmo leitor poderia se perguntar, ainda, se as noções de "pitoresco" e de "exótico", formuladas por Lúcia Miguel-Pereira, – que estabelecem a forte marca da tipificação do meio e do humano inserto neste meio e, por consequência, o desvio estrutural no gênero – não poderiam ser expressão e manifestação de um modo muito particular do gênero romanesco assentar-se em nosso país. Atento, este leitor se questionaria também se por um acaso as *anomalias* de nossa evolução literária, relacionadas que estão, como bem salienta a autora, à formação colonial do país e, a partir daí, às estranhezas e esquisitices do modo como a vida intelectual e artística vai se instalando por aqui, não seriam propriamente anomalias, mas talvez um modo particular do sistema literário brasileiro se formar – no interior do qual ainda está a pedir descrição e análise o chamado romance regionalista – em face dos sistemas literários dos países centrais.

Também a argumentação de Flora Süssekind reflete este mal-estar que acaba por se desdobrar numa hipótese que deixa escapar as especificidades formativas tanto da literatura brasileira de um modo geral quanto do regionalismo em particular. A meu ver, situa-se em duas instâncias complementares o problema do regionalismo nos termos sugeridos por Flora Süssekind. Em primeiro lugar, o ponto de vista formulado pela autora torna-se problemático para compreender o *modo de ser* da ficção rural – e mesmo

da nossa literatura – devido ao próprio conceito do literário e de literatura que perpassa a visão da autora. Flora Süssekind define e discute o regionalismo e a literatura brasileira sobretudo por aquilo que eles *deveriam ser*: o gênero romanesco tem como função precípua constituir-se e mostrar-se em sua especificidade enquanto discurso literário, enquanto *ficcionalidade*; a consciência artística deve ser, antes de tudo e sobretudo, uma consciência da linguagem literária. Se esta é a premissa, parece um tanto evidente que o discurso romanesco que tende à “observação” e ao “documental,” como seria o caso do romance regionalista para estas autoras, somente possa surgir com um sinal de menos à sua frente, sendo assim plausível a sua retirada – ou no mínimo assinalada sua presença capenga – do que se entende como sendo a seara *do literário*²⁵. De outra parte, também me parece problemática a ideia que está implícita no conceito de literário da autora: a de que somente o “romance de linguagem” traria, por si e em si, uma carga crítica, capaz de dar forma e expressão literária a divisões, descontinuidades e diferenças que o país apresenta – divisões, descontinuidades e diferenças estas que o romance regionalista, e de corte naturalista, tenderia a ocultar.

A concepção sustentada por Flora Süssekind segundo a qual o índice de legitimidade do romanesco seria diretamente proporcional ao maior adensamento de consciência estética e ficcional refletido no tecido da construção literária redundante, ao mesmo tempo, numa espécie de anacronismo do ponto de vista crítico e de deslocamento de enfoque sem solução do ponto de vista histórico. O anacronismo da autora situa-se no fato de imputar um conceito de literário que não poderia ter vigência em grande parte do longo período por ela estudado em face de uma formação literária que talvez requeira outras categorias para darem conta da sua especificidade, visto que estão em jogo outras formas e condições de produção que não aquelas contempladas pelo conceito de especificidade e de autonomia do campo literário²⁶. Assim, não parece estranho, a partir da lógica que preside ao raciocínio de Flora Süssekind, que autores como Machado de Assis, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa

²⁵ Ainda que fique a dúvida eterna: até que ponto ou de que modo um texto que se pretende romanesco carrega em si traços da “observação” e da “documentalidade”? Do ponto de vista analítico, epistemológico e axiológico, esta e outras perspectivas críticas estão ainda devendo a descrição e a diferenciação possíveis – se o for – entre o “documental” e o ficcional no interior do que se institui ser o discurso literário.

²⁶ Salvo melhor juízo, a busca da especificidade do discurso literário e da reflexão sobre este, é verdade, pode ser remontado à segunda metade do século XIX, em alguns países centrais da Europa; entretanto, na literatura brasileira a especialização do trabalho literário, premissa social básica para a emergência do “romance de linguagem” como experiência literária significativa, penetrou e cristalizou-se somente na década de 40 do século XX. Sobre o tema ver o ensaio *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*, de Antonio Candido. In *Literatura e sociedade*. 5 ed. São Paulo: Nacional, 1976, p. 109.

sejam vistos como figuradas condenadas à "estranha esterilidade"²⁷, uma vez que as obras desses escritores aparentemente não resultam de antecessores literários nem tampouco se desdobram em tradição de continuidade de outras obras e autores. Eles configuram "diferenças" e "descontinuidades" também no plano formal na medida em que se distanciam da estética e da ideologia naturalistas. Note-se que compreender as obras desses autores como descontínuas e desconectadas de nosso sistema é uma espécie de contraface problemática de mesma natureza ao se querer descrever e apreender um objeto pelo que ele não é ou não pode representar. A estranheza meramente aparente do suposto isolamento de autores como Machado de Assis e Guimarães Rosa, assim como também a não menos aparente linguagem documental do romance regionalista, somente pode ser desfeita quando compreendida à luz do processo histórico que estrutura nosso sistema literário.

Quanto ao que chamei de deslocamento de enfoque sem solução do ponto de vista histórico, na verdade, trata-se de uma relação de causa e consequência que a autora retira a partir de uma premissa sociológica. A premissa de caráter sociológico – que é correta – é a de que o Brasil é um país periférico, dependente e com divisões de vários níveis em sua formação social, do nível regional ao de classes. A consequência disso seria o esforço que na vida intelectual e literária fizeram e fazem os nossos escritores, em razão dessa situação, no sentido de engendrar figurações de identidade para o país e para a nacionalidade. A sua manifestação mais evidente é a recorrência à estética naturalista, na qual se centra também o romance regionalista. O que soa paradoxal na formulação de Flora Süssekind é o fato de a autora não perceber a possibilidade de estes projetos de identidades, elaborados em clave estética, trazerem impasses e irresoluções. Em outras palavras, numa formação social de fato fraturada e descosida, como a brasileira, é difícil compreender como estas formas literárias, e os projetos estético-ideológicos que lhes possam corresponder, fiquem à margem e imunes às contradições da dinâmica histórica a partir da qual recolhem e reelaboram o seu material estético, ainda que – ou por isso mesmo – o esforço consciente dos artistas possa ser o de tentar dar uma feição coesa ao país ou ao imaginário estético que forja a sua figuração. Nesse sentido, não seria o caso, ao menos num primeiro momento, de se analisar o aparente forte traço “documental” de nossa ficção, não como descaracterização do literário, mas sim, antes de tudo, como *um problema literário*? Tal aspecto não seria a maneira

²⁷ Süssekind, op. cit., p. 32.

singular pela qual o ficcional foi se constituindo em nossa literatura, para o bem ou para o mal?

Sob a perspectiva da Formação

A noção de *formação* define uma das linhas de força de abordagem deste estudo. No centro desta noção está a ideia segundo a qual a “literatura brasileira é identificada como uma estrutura histórica em sentido próprio”²⁸ em cujo dinamismo se constituiu, ao longo do tempo, o sistema literário formado de autores, obras e público. No interior desse foi se criando e se adensando a relação intelectual e cultural de referências mútuas, que “torna literário, ou seja, traz para dentro da imaginação, o conjunto das formas sociais que organizam o território”²⁹.

A configuração do romance rural e o debate sobre a sua natureza literária e histórica se redimensionam produtivamente quando apreendidos sob a perspectiva do processo formativo do qual o romance rural compõe uma de suas linhagens evolutivas. Assim, ao pôr em discussão, nesta parte de nossa reflexão, algumas das formulações de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, referentes ao romance, pretende-se, por um lado, balizar a especificidade do processo formativo em face das abordagens antes debatidas, e, por outro, e sobretudo, delinear com mais precisão teórica e histórica o campo de conceitos e problemas que se tem em vista, ainda que nem sempre as nossas posições possam coincidir com o pensamento de Antonio Candido sobre a literatura regional, com se verá mais adiante.

Ao contrário do modo de trabalho de Antonio Candido que se pauta pela discricção conceitual e teórica, talvez, de nossa parte, não seja de todo ruim fazer certo alarde para se dizer que, no bojo do pensamento de *Formação da literatura brasileira*, o nosso autor concebeu uma espécie de teoria do romance brasileiro, em seu período formativo. Está delineada na *Formação* uma tentativa de apreensão e compreensão das condições de transplantação/formação de um gênero específico na dinâmica mesma da constituição de uma literatura propriamente dita no país. Neste sentido, interessa-nos entender, primeiramente, como as grandes linhas de força que Antonio Candido destaca como formadoras do sistema literário brasileiro, no seu conjunto, se articulam à

²⁸ Schwarz, Roberto. Os sete fôlegos de um livro, in *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 50.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 52.

transplantação/formação do romance no Brasil; em seguida, pretende-se examinar algumas implicações teóricas no modo como a *Formação* compreende o ingresso da forma romance em nossa experiência literária, e mais particularmente a relação do que Antonio Candido denomina de *literatura extensiva* com o regionalismo.

Dos dezessete capítulos que compõem a *Formação da literatura brasileira*, três deles são dedicados exclusivamente à ficção em geral e ao romance em particular. São eles: “Aparecimento da ficção”, “O triunfo do romance” e “A corte e a província”. Esses capítulos compõem parte do estudo sobre o nosso romantismo; o que implica dizer que, num certo sentido, trata-se de um gênero que ingressou em nosso campo literário um tanto tardiamente, se considerarmos o seu aparecimento nas diversas literaturas europeias.

Segundo Antonio Candido, o elemento que pautou o romance desde o seu surgimento foi o *nacionalismo literário*. Como tendência, o nacionalista romântico foi, ao mesmo tempo, um recurso estético e também ideológico; e fez do “romance verdadeira forma de pesquisa do país”³⁰.

Com o romance, explica Candido,

a nossa vida intelectual encontrou nisto um elemento dinamizador de primeira ordem, que contribuiu para fixar uma consciência mais viva da literatura como estilização de determinadas condições locais. O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo encontra no romance a linguagem mais eficiente. Basta relancear em nossa literatura para sentir a importância deste, mais ainda como instrumento de interpretação social do que como realização artística de alto nível. Este alto nível, poucas vezes atingido; aquela interpretação, levada a efeito com vigor e eficácia equivalentes aos dos estudos históricos e sociais.³¹

A esta função central – de instrumento de descoberta e de interpretação – que o romance passa a ter sobretudo a partir dos anos 40 do século XIX, nos termos formulados por Candido, corresponde uma conjugação diversa, e ao mesmo tempo convergente, de fatores literários e sociais. O primeiro deles se refere a uma premissa básica do caráter formativo do sistema literário brasileiro, segundo a qual a noção de

³⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 432.

³¹ Idem, *ibidem*, p. 432.

literatura empenhada é uma das características essenciais, no sentido da importância que coube à “tomada de consciência” dos autores quanto ao seu papel, e à intenção mais ou menos declarada de escrever para a sua terra, mesmo quando não a descreviam”. Nos termos ainda do autor, literatura interessada “no intuito dos escritores ou na opinião da crítica, para a construção duma cultura válida para o país. Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional”³². Assim sendo, a ideia do romance como instrumento de interpretação social do país tem muito da postura empenhada a que os nossos escritores atribuíram a si mesmos.

Um segundo fator se relaciona com as características específicas da forma romance comparativamente mais “objetiva” e “analítica” em relação aos outros gêneros até então dominantes em nossa literatura. “Mais ou menos equidistante entre a pesquisa lírica e o estudo sistemático da realidade”, o romance “opera a ligação entre dois tipos opostos de conhecimento; e como vai de um polo ao outro, na gama das realizações, exerce atividade inacessível tanto à poesia quanto à ciência”³³. Com sua maleabilidade formal, com a amplitude e largura do seu âmbito, a realidade elaborada por ele “guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundado-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida”³⁴. Entre o “senso do concreto” e a “transfiguração da realidade”³⁵, a “forma objetiva” que predomina na configuração deste gênero faz com que o discurso romanesco se torne o instrumento que irá engendrar uma *visão do país*.

Não se pode deixar de destacar que a centralidade que o romance adquire, do ponto de vista formativo, se faz em linha de continuidade com a predominância do discurso literário em nossa vida mental e cultural. O vigor e a eficácia equivalentes aos dos estudos históricos e sociais que Antonio Candido entrevê no romance romântico dizem respeito ao modo como a literatura se transformou em elemento, num só passo, substitutivo e compensatório à fraqueza de outras formas de conhecimento que se viram impedidas de desenvolvimento no país. Situamos aqui um terceiro fator que diz respeito à rarefeita divisão social do trabalho intelectual. Esta se reflete na precariedade da existência de instituições formadoras de uma cultura acadêmico-científica e, por

³² Idem, ibidem, p. 28 e 20, respectivamente.

³³ Idem, ibidem, p. 429.

³⁴ Idem, ibidem, p. 429.

³⁵ As expressões são do próprio Antonio Candido no ensaio “Literatura de dois gumes”. In *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 168.

extensão, na formação do trabalho especializado no período. No caráter “onívoro”³⁶ que a literatura passa a ter em função dessa deficiência histórica congênita num contexto de país periférico e dependente com estado nacional recém-formado, o romance como gênero é capaz de incorporar em si a matéria heterogênea que compõe o país, o sentimento nacionalista que a nação recém-formada solicita e também o espírito historicista da época. Daí por que, nota Candido, “um Alencar ou um Domingos Olímpio eram, ao mesmo tempo, o Gilberto Freyre e o José Lins do Rego de seu tempo; a sua ficção adquiria significado de iniciação ao conhecimento da realidade do país”³⁷.

Assim, num país de pouca complexidade social, pouco urbanizado, e necessitado de autoafirmação e de conhecimento de si, o romance emerge como *literatura extensiva*, como exploração de dimensões diferentes e novas do país, conforme assinala o nosso autor:

Por isso mesmo, o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topografia de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva do território. Primeiro, as pequenas vilas fluminenses de Teixeira e Sousa e Macedo, cercando o Rio familiar e sala de visitas, do mesmo Macedo e Alencar, ou o Rio popular e pícaro de Manuel Antonio; depois, as fazendas, os garimpos, os cerrados de Minas Gerais, com Bernardo Guimarães. Alencar incorpora o Ceará dos campos e das praias, os pampas do extremo sul; Franklin Távora, o Pernambuco canavieiro, se estendendo pela Paraíba. Taunay revela Mato Grosso; Alencar e Bernardo traçam o São Paulo rural e urbano, enquanto o naturalismo acrescenta o Maranhão de Aluisio e a Amazônia de Inglês de Sousa.³⁸

³⁶ A expressão é de Antonio Candido no ensaio “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. Na parte 5 do referido texto o crítico analisa as razões da literatura como “fenômeno central da vida no espírito” e também a perda desta centralidade a partir dos anos 40 do século XX no Brasil. In *Literatura e sociedade*. 5 ed. São Paulo: Nacional, 1976, p. 136.

³⁷ Candido, op. cit., p. 136.

³⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 433.

Sob este aspecto, a matéria do romance se organizou em três níveis diferentes, conforme o tempo e espaço em que se desenvolve a narrativa: cidade, campo, selva. A ficção de José de Alencar se infiltrou pelos três, sendo ele a figura dominante do período³⁹.

Se tal empenho corresponde a uma “tomada de consciência”, no plano literário, do espaço geográfico e social de um país de formação histórica diversa, ele sinaliza, de outra parte, a baixa densidade literária/espiritual deste romance. O contraponto, como se sabe, é o romance francês, por exemplo, no qual, nesse mesmo período, já figura a complexidade, o embate, os desejos, as aspirações e as frustrações dos grupos sociais diversos já amadurecidos ao longo da experiência social centrada no mundo burguês moderno. Ponto alto da produção ficcional dessa época são as “pesquisas psicológicas”, ou seja, o “romance psicológico”. Tais pesquisas “consistem, principalmente, em recusar o valor aparente do comportamento e das ideias, em não aceitá-los segunda a norma que lhes traçam o costume, ou os seus desvios mais frequentes”⁴⁰. Para Antonio Candido, que aqui segue o juízo de valor estético feito por Lúcia-Miguel Pereira em *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*, já por nós discutido, é esta experimentação com o personagem que “o torna tão vivo e próximos da nossa vida profunda, na qual vai provocar estremecimentos de atos virtuais, de pensamentos sufocados, de toda uma fermentação obscura e vagamente pressentida”⁴¹.

Estamos, no entanto, ainda longe das “vertigens do abismo” que Candido considera o sinal de maturidade de uma literatura e que, no nosso caso, se dará com a entrada em cena de Machado de Assis, espécie de ponto de fuga e de chegada da nossa formação romanesca⁴² e mais particularmente na sua chamada segunda fase. No romance brasileiro que apenas engatinha, “riqueza e variedade foram buscadas pelo deslocamento da imaginação no espaço, procurando uma espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor”⁴³. Trata-se, assim, de um romance sobretudo descritivo e de costumes cujo eixo principal, o nacionalismo literário, encontra no indianismo e no “exotismo” do regionalismo seu fluxo mais

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 433.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 529.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 529.

⁴² Schwarz, *op. cit.*, p. 54.

⁴³ Candido, *op. cit.*, p.434.

manifesto ao mesmo tempo em que funcionam como “ampliação de um limitado ecúmeno literário”⁴⁴.

Observe-se, no entanto, que não se está diante da formulação de um nacionalismo aplainado, unilinear, estabelecido de uma vez por todas. Ao contrário, o ponto de vista de Candido está sempre a espreitar o movimento das coisas mesmo ali onde tudo parece água parada. Sob este aspecto, o nacionalismo do período formativo do romance brasileiro não vai sem certo grau de dilaceração a que o autor denomina de *sentimento de dupla fidelidade* dos nossos romancistas: de um lado, matéria local, como nos casos mais evidentes do indianismo e do regionalismo; de outro, “apelo constante ao padrão europeu, que sugeria situações inspiradas por meio social mais rico, e fórmulas amadurecidas por uma tradição literária mais refinada”⁴⁵. O coração solicitava a atenção à realidade local, enquanto a mente pedia a moda prestigiada e maturada dos modelos franceses e portugueses. Este sentimento de dupla fidelidade dos ficcionistas brasileiros se insere em linha de continuidade com outra das premissas constitutivas do nosso sistema literário, de longa duração, que é aquela que pretende “estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas”⁴⁶. A constituição da forma romance tenciona ser apreendida, também na sua vertente nacionalista, na *dialética do localismo e do cosmopolitismo* cujos estágios e as combinações são os mais variados ao longo do tempo.

Três momentos do processo formativo

A partir deste balizamento teórico-formativo, aqui apenas esquematizado, podemos dizer ainda que Antonio Candido divide a evolução do romance brasileiro, nesse período, em três etapas diferentes. A primeira é estabelecida entre os anos de 1843 e 1857. É o momento em que se adere à convenção folhetinesca e surge o senso de urdidura, ainda que fraco, do episódio e a descrição dos costumes, forma elementar de estudo do homem na ficção. Nela situam-se autores que conjugam esses elementos de maneiras diferentes, como Pereira da Silva, Teixeira e Sousa e, num ponto mais evoluído, Joaquim Manuel de Macedo.

⁴⁴ Idem, ibidem, p. 434.

⁴⁵ Idem, ibidem, p. 436.

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 25.

A obra de Joaquim Manuel de Macedo se destaca, nesse primeiro grupo, a despeito do conformismo aos “padrões mais próprios à concepção romântica”, por um diferencial: o aparecimento do enquadramento social⁴⁷. É com Macedo que a prosa de ficção adere à realidade local de maneira mais programática, pois incorpora certa parcela da sociedade carioca ao mundo ficcional, a burguesia ascendente: “O pequeno valor literário de sua obra é principalmente social, pelo fato de ele se ter esforçado para transpor a um gênero novo entre nós os tipos, as cenas, a vida de uma sociedade em fase de estabilização”⁴⁸. Por isso, o que parece mais louvável na obra de Macedo, segundo Antonio Candido, é aquilo que o crítico denomina de *pequeno realismo*:

Se de um lado este pequeno realismo restringe a observação, limitando o seu alcance ao que fica dentro de um certo raio, de outro proporciona aos seus romances um substrato mais ou menos tangível e sólido, que as próprias fugas do devaneio romântico não dissolvem inteiramente – ao contrário do que se dá com Teixeira e Sousa, homem sombrio e pouco comedido.⁴⁹

A segunda etapa, que vai de 1857 até 1872, daria seguimento a essa tendência de adesão à realidade local prenunciada pela obra de Macedo. Esse período pode ser entendido como aquele em que a forma romance sofre um *processo de depuração* graças, principalmente, ao trabalho de José de Alencar, a figura principal desse grupo, e, em plano mais modesto, às obras de Bernardo Guimarães e Manuel Antonio de Almeida. São eles os responsáveis por superarem, no plano ficcional, certas limitações de seus predecessores, quais sejam: adesão à convenção literária folhetinesca; imaginação limitada por essa adesão; falta de dimensão artística, devida principalmente à prevalência da peripécia e à ausência de dimensão psicológica ou senso de humanidade.

Na perspectiva da *Formação*, a obra de Alencar representa o paradigma desse processo de depuração. Com efeito, é com ele que o aprofundamento psicológico, a capacidade de imaginação e o senso de humanidade tomam forma mais definida no romance brasileiro. Os dois últimos traços são produtos diretos do indianismo e do regionalismo, respectivamente. O indianismo, introduzido triunfalmente no romance por Alencar, foi, para Antonio Candido, “a oportunidade para corrigir a falta crônica de

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 441.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 454.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 455.

imaginação em nossa literatura, devida a tantos fatores pessoais e sociais”⁵⁰. Neste sentido, Alencar inaugura, não só no romance indianista, uma prosa com um lastro imaginativo, fabulador, sem precedentes entre seus contemporâneos. É com Alencar que entra em cena no romance brasileiro a boa imaginação – aquela que é saudável e não limitadora, porque problematiza ou porque não se vincula unicamente ao convencionalismo de escola. O regionalismo, por sua vez, conseguiu a partir das penas de Alencar e Bernardo Guimarães registrar certa dimensão humana do homem na terra brasileira, ainda que de maneira superficial.

Além do senso de humanidade e do poder de imaginação, uma das principais contribuições de José de Alencar para o momento formativo do romance brasileiro parece estar na maior acuidade psicológica das personagens. Com Alencar se teria a imbricação de duas características fundamentais do romance moderno: a adesão à realidade social e a análise psicológica. Nas palavras de Candido:

Mais importante, todavia, do que os ambientes, são as relações humanas que estuda em função deles. Como em quase todo romancista de certa envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito. Na maioria de seus livros, o movimento narrativo ganha força graças aos problemas de desnivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens. As posições sociais, por sua vez, estão ligadas ao nível econômico que constitui preocupação central nos seus romances da cidade e da fazenda. [...] o conflito da alma dos protagonistas com as possibilidades materiais é básico no encaminhamento da ação.⁵¹

A terceira e última fase se estabelece entre 1872 e 1880, e nela comparece o regionalismo de Franklin Távora e de Visconde de Taunay. É referida também a presença de Machado de Assis, com a sua produção que vai de *Ressurreição* (1872) a *Iaiá Garcia* (1878), a qual, porém, como se sabe, não é abordada na *Formação* – Machado é um espectro que ronda todo o livro, e mais particularmente o momento do aparecimento do romance em nosso sistema literário. Essa última etapa nada traz de novo como tema. Entretanto, ela não deixa de ser menos importante na medida em que prossegue – num segundo processo de depuração, diríamos, – as linhas que já vinham se

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 528.

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 540.

definindo nas duas etapas anteriores, ao dar refinamento à análise, sentido ao regionalismo, fidelidade à observação e naturalidade à expressão⁵².

O regionalismo de Franklin Távora acentuou, pelo seu tom programático, o *sensu da terra*. E isso se deu porque, como nota Antonio Candido, há “uma vivência regional, uma interpenetração da sensibilidade com a paisagem geográfica e social do Nordeste”⁵³ na obra de Távora, a qual caracterizaria, por sua defesa à “fidelidade documentária e orientação social definida” em literatura, certa reação “aos aspectos mais arbitrários do idealismo romântico”⁵⁴. Já na de Taunay se encontra a observação, produto de “uma rica experiência de guerra e sertão”, combinada, por depuração, com uma “sensibilidade e cultura”⁵⁵, que seria plasmada harmoniosamente na forma romance: “é única entre nós, naquele tempo, a insistência com que passou a vida [...] elaborando sem cessar a própria experiência.”⁵⁶. Nesse sentido, Távora, apesar de “sua imperícia e carência estética”⁵⁷, e Taunay, com mais refinamento e consciência artísticos, têm o mérito de consolidar o lastro de concretude por meio da apropriação do território nacional pela ficção, papel fundamental desempenhado pelo romance na perspectiva de Candido.

Menos do que divisões cronológicas de obras e autores para cuja arbitrariedade e insuficiência o próprio autor chama atenção, a despeito da sua necessidade do ponto de vista da história literária, o que parece estar no centro do pensamento de Antonio Candido é o modo como a forma romance foi se tornando complexa ao longo desse período em estudo, seja pela incorporação de matéria cada vez mais abrangente, seja pelo refinamento dos procedimentos expressivos. Num caso e noutro, Alencar é o cume deste processo; Machado, sua consolidação.

Sem querer forçar a nota, o modo como o autor de *Literatura e Sociedade* põe em movimento explicativo o processo formativo do romance brasileiro faz ressoar o materialismo histórico presente em Marx e Engels de *A ideologia alemã*, no qual acumulação de forças materiais, em seus mais diversos níveis, e transformação definem o ritmo do processo histórico. Criticando a visão idealista da história e o papel que a revolução desempenha na concepção materialista da história, assim observam os dois autores alemães:

⁵² Idem, ibidem, p. 611-612.

⁵³ Idem, ibidem, p. 615.

⁵⁴ Idem, ibidem, p. 611.

⁵⁵ Idem, ibidem, p. 623.

⁵⁶ Idem, ibidem, p. 623.

⁵⁷ Idem, ibidem, p. 618.

Ela [a revolução] mostra que a história não termina resolvendo-se na “Consciência de Si” como “espírito do espírito” mas que nela, em todos os estádios, se encontra um resultado material, uma soma de forças de produção, uma relação historicamente criada com a natureza e dos indivíduos uns com os outros que a cada geração é transmitida pela sua predecessora; uma massa de forças produtivas capitais e circunstâncias que, por um lado, é de fato modificada pela nova geração, mas que por outro lado também prescreve as suas próprias condições de vida e lhe dá um determinado movimento, um caráter especial – mostra, portanto, que as circunstancias fazem os homens como os homens fazem as circunstâncias.⁵⁸

Como resultado material, como uma soma de forças de produção e uma relação historicamente criada é também como Antonio Candido compreende e aborda metodologicamente a evolução da forma romance do período formativo. Do ponto de vista da explicitação das premissas deste enfoque, é na ponta mais avançada do sistema literário prestes à consolidação, com o aparecimento da obra de Machado de Assis, que Antonio Candido enuncia o modo como esta “massa de forças produtivas” é acumulada e transmitida pela geração predecessora e, ao mesmo tempo, transformada pela seguinte. Curiosa e propositadamente, como já se observou, o nosso ensaísta não desdobra, no caso de Machado, a premissa em análise. Mas anotemos a proposição geral que nos parece, em boa parte e à sua maneira, como ressonância/impregnação da obra de Marx e Engels:

Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antonio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. (...)

⁵⁸ Marx, Karl e Engels, Friedrich. *A ideologia alemã e teses sobre Feuerbach*. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Moraes, 1984, p. 49.

Sob tal aspecto, é o herdeiro de Macedo, Manuel Antonio, Alencar, que foram no romance os seus mestres e inspiradores. (...) A sua aparente singularidade se esclarece, para o historiador da literatura, na medida em que se desvendam as suas filiações e, para o crítico, quando as liga ao talento peculiar com que fecundou a fórmula do romance romântico, acrescentando à apresentação realista das relações sociais urbanas uma profundidade analítica, inacessível à bonomia de Manuel Antonio, mas presentida pelo Alencar de *Senhora* e *Lucíola*, no qual se entronca diretamente.⁵⁹

Acumulação e transformação da matéria e das forças materiais que engendram a forma romance, visto como “resultado material”, parecem ser a chave para entender a perspectiva crítica de Candido ante o desenvolvimento do gênero no Brasil. Não nos escape também que este movimento é todo ele – aqui apreendido no aspecto específico da forma romance – a própria caracterização da noção de sistema literário no que este é entendido como “a formação da continuidade literária”: “uma tradição no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõe ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar”⁶⁰.

Literatura extensiva e regionalismo: algumas implicações teóricas para o romance rural

Posto isto, gostaríamos de examinar algumas implicações da abordagem de Antonio Candido, particularmente em relação a uma das noções centrais para a perspectiva da *Formação*: a de *literatura extensiva*. Como se viu, a ideia de literatura extensiva resulta de fatores diversos e convergentes, mas fundamentalmente do fato de o romance, no Brasil, se tornar uma espécie de “instrumento de descoberta e de interpretação” do país numa sociedade pouco complexa socialmente e na qual o romancista tomava a peito a missão de fantasiar e de refletir sobre o Brasil. Pouca densidade social e literário-institucional e parca divisão social do trabalho, conjugadas

⁵⁹ CANDIDO, op. cit., p. 436-437. É este nível de acumulação, articulação e transformação que Lúcia Miguel-Pereira e, sobretudo, Flora Süssekind desconsideram ao privilegiar antes o *juízo* do que o *processo* literário. O que faz com que esta última, e também parte expressiva da crítica brasileira, compreendam, de modo equívoco, as obras de autores como Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa como experiências *isoladas* em nossa tradição romanesca.

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 25-26.

ao ímpeto dos nossos escritores de compreender e, sobretudo, de dar uma feição civilizatória, identitária e cultural ao país, no bojo do nacionalismo romântico, parecem estar no cerne desta categoria.

Sem querer de modo algum deslocar estes fatores do centro do contexto do qual emerge o romance no Brasil, interessa-nos relacionar a noção de *literatura extensiva* a outro aspecto apenas lateralmente destacado por Antonio Candido. A certa altura de suas formulações, o autor faz referência às implicações do Brasil ser “um país caracterizado por zonas tão separadas, de formação histórica diversa”⁶¹. A hipótese que talvez mereça aprofundamento esteja relacionada com o fato de a noção de literatura extensiva poder estar vinculada de modo mais profundo às formações regionais diversas do país. O conceito de *literatura extensiva* deriva de um pressuposto fundamental da *Formação* segundo o qual o nosso autor propõe a se “colocar deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos primeiros críticos estrangeiros” os quais “conceberam a literatura do Brasil como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional”⁶². Ao se pôr no ângulo da velha perspectiva “cheia de equívocos”, como salienta o próprio autor, revendo-a com os olhos do presente (ou seja, do final dos anos 50, se consideramos o ano de publicação da obra), Antonio Candido sugere dar mais ênfase ao modo como a forma romance evoluiu como espécie de visão geral e, diria, unificada – “elemento positivo na construção nacional”. Em outras palavras, a ideia de que o “nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar o país” (*literatura extensiva*) está subsumida, sobretudo, à compreensão de que os nossos escritores românticos “se achavam possuídos, quase todos, de um senso de missão, um intuito de exprimir a realidade específica da sociedade brasileira”.

Como se disse acima, sem desconsiderar a relevância desse ponto, penso que um outro fator tão determinante quanto o apontado por Antonio Candido e o qual permite que, retrospectivamente, se possa reler a ficção do XIX como extensiva, mas numa chave e numa ênfase um pouco diferenciada, é a compreensão de que a formação regional diversificada do país e, por consequência, a sua formação literária e cultural, não menos variada e heterogênea, estava se pondo desde o século XIX. Diversidade

⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 434.

⁶² Idem, *ibidem*, p. 27.

embrionária, diga-se, mas que ganha corpo, voz e visibilidade pública a partir dos anos de 1870⁶³.

Parece claro que esta percepção não deixa de acompanhar a *Formação* e se traduz na importância que o nosso autor atribui ao regionalismo romântico, bem como à presença mais propriamente analítica, em relação a esta matéria, no último capítulo dedicado à ficção, intitulado “A corte e a província”. O que gostaria de salientar, entretanto, é que a visada crítica de Candido tem, propositadamente, um andamento *unificador*, ou seja, busca ver como se constituiu a literatura propriamente dita e, no caso do romantismo, como ela se estribou numa estética e numa ideologia nacionalista, particularmente no romance⁶⁴. Neste sentido, o regionalismo é visto, por um lado, predominantemente como uma manifestação particular do espírito geral que pautou a ideologia do nacionalismo-romântico; por outro, como “uma espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor” – aquela riqueza e variedade que é buscada “pelo deslocamento da imaginação no espaço”⁶⁵ numa sociedade que é compreendida como pouco complexa e com sede de autodescoberta e de auto-investigação, em suma, de conhecimento de si mesma.

Com isso, se não estou enganado, o regionalismo é concebido sobretudo como decorrência, como consequência, e não como parte integrante ou uma das facetas do próprio modo do sistema literário se configurar como processo histórico. Dito em outras palavras, “as zonas tão separadas, de formação histórica diversa”, bem captadas por Antonio Candido, não chegam, todavia, a se constituir como elemento objetivo e, por assim dizer, com certo grau de autonomia e ao mesmo tempo integrador da dinâmica do próprio sistema literário do país. Elas não chegam, para a perspectiva de Candido, a se configurar como estruturas (ou subestruturas) que fazem parte do mecanismo de funcionamento e compreensão do todo que o autor cria e apreende sob a rubrica de sistema literário. Note-se que é a entrada em cena da forma romance que faz com que esta emerja como índice/expressão que aponta que a própria configuração do sistema literário engendra, num processo de constituição recíproca entre o todo e as partes,

⁶³ Sobre o assunto, ver Gil, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia* (1836-1901). Curitiba: UFPR, 2014. Particularmente as páginas 43 a 51.

⁶⁴ Para uma discussão mais ampla sobre a “perspectiva unificadora” da *Formação*, mas com alinhamento e objetivos diversos em face do pensamento de Antonio Candido, ver “*Formação* hoje – uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor”, de Luís Augusto Fischer. *Literatura e sociedade*, São Paulo, número 11, p. 164-185, 2009; e “O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido”, de Abel Barros Baptista. In *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Unicamp, 2005.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 432.

formações regionais heterogêneas. Trata-se, na verdade, de um movimento de mão dupla na medida em que o próprio sistema como um todo vai se rearranjando e se modificando conforme o movimento e o andamento das partes.

Posto assim, parece de fato um pensamento em abstrato, “hipotético”, pouco materialista, cuja consistência e real dimensão histórica somente podem ser demonstradas no estudo caso a caso das relações entre sistema literário e formações regionais⁶⁶.

De qualquer maneira, e apenas para ilustrar o que parece estar em jogo aqui, interessa-nos, entre outras coisas, não perder de vista posições como aquela deliciosamente debochada do narrador – mas nem por isso menos evidente de um problema real – d’*O índio Afonso*, de Bernardo Guimarães, na primeira parte da história, quando se dirige às suas leitoras. Penso que vale a longa transcrição:

Bem quisera eu fazer-vos passear em companhia de meus personagens por uma enfiada de magníficos salões dourados, pisando em ricos e mimosos tapetes, no meio da mais polida e perfumada sociedade do mundo, ou embaladas em macios *coupés* a trote largo, através de ruas e praças de uma esplêndida cidade, ou por entre alamedas de um suntuoso jardim, aspirando os aromas dos lilases, asfodélias, e cinamomos, ou mesmo em algum vagão de primeira classe, varando distâncias enormes com rapidez vertiginosa, visitando cidades monumentais, percorrendo países de lindas tradições romanescas, juncados de prodígios de arte antiga e moderna, ou...

Bem quisera eu muita cousa, mas não me é possível.

(...)

E isso não me é possível, já o disse. A minha musa é essencialmente sertaneja; sertaneja de nascimento, sertaneja por hábito, sertaneja por inclinação.

E pois não tenho remédio senão levar-vos comigo pelas broncas e selvosas ribanceiras do caudaloso Parnaíba, através de espessas matas, ouvindo apenas o zunido da ventania pela cabeleira desgrenhada das bravias matas, e o ronco das cachoeiras pela quebrada das penedias, cuja enfadonha monotonia não deixa contudo de ser de quando em quando disfarçada pelos urros formidáveis de

⁶⁶ Para não ocultar que os problemas e os desafios práticos e teóricos de tal empreitada não são de pouca monta, teríamos que nos deparar com questões como: o que se entende por “formações regionais” para o período em estudo; quais os critérios para entendê-las como tal; quais os seus conteúdos culturais e literários etc. De qualquer maneira, penso que somente uma pesquisa deste porte, que ainda está por se fazer, é capaz de levar adiante o caráter materialista e de alto rendimento crítico da noção de sistema literário elaborado por Antonio Candido para a compreensão da literatura brasileira.

alguma sussurana, ou pelo bramido surdo que solta o sucuri no fundo das águas, quando ouve nos céus o rolar do trovão.

E, o que é pior ainda, não tenho remédio senão levar-vos a conviver por algumas horas com uma súcia de caboclos quase selvagens, sem tintura de civilização, descalços e de chapéu de couro, tendo por único ornato uma comprida faca na cintura e um enorme cigarro na boca.⁶⁷

Em tom de galhofa deslavada, não deixamos de estar aqui no cerne daquela “bifurcação sentimental” para a qual Agrippino Grieco chamou a nossa atenção. A troça de Bernardo Guimarães coloca em destaque e tensão (contradição?) duas instâncias do sistema literário: o autor-narrador apresenta a sua matéria supostamente rebaixada ante a *finesse* de suas leitoras; no compasso jocoso talvez se possa entrever que nem as leitoras sejam tão finas nem tampouco a matéria seja tão vil. Se o autor-narrador nos faz crer que esta pode parecer estranha para o público, para ele, autor-narrador, no entanto, a “matéria sertaneja” se apresenta como incondicional, como elemento que configura *indescartavelmente* a sua feição e o mundo que necessita ser enunciado logo a seguir e do qual se considera parte integrante. A matéria sertaneja, rural, local, regional, ou que nome se queira dar, é sobretudo aquela matéria artística que “é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência”⁶⁸.

Esta matéria preformada sugere estar em correlação direta com a ideia de Marx segundo a qual, na produção social da própria vida, “os homens contraem relações determinadas, necessárias e independente de sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais”⁶⁹.

É neste sentido que a musa sertaneja para Bernardo Guimarães não pode ser vista como mero artifício pitoresco, exótico dado à sofreguidão e saciedade do leitor culto e cidadão. O fato de ela ser sertaneja por nascimento, por hábito e por inclinação não é *somente* posição estratégica da instância narrativa definida em face do público urbano, mas também, e muito, uma expressão de algo incontornável, daquela matéria preformada, produzida no bojo de “relações determinadas, necessárias e independente da vontade” dos homens.

⁶⁷ Guimarães, Bernardo. “O índio Afonso”, in *Quatro romances*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Difusão do Livro, s.d., p. 363-364.

⁶⁸ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000, p. 31.

⁶⁹ MARX, Karl. *Para a crítica da economia política*. Trad. de Edgar Malagodi et al. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 25.

Nesta altura, permitiríamos-nos fazer certa inflexão na equação de Candido: podemos dizer que *literatura extensiva* por orientação ideológica nacionalista e de público, sim, e também por senso do empenho dos nossos escritores numa sociedade com divisão social do trabalho não tão complexa; mas *extensiva também porque é regionalmente variada e diferenciada do ponto de vista da formação histórica e literária*. Variação e diferenciação estas que, desde o período formativo do nosso romance, pedem passagem no imaginário literário e cujos impasses e irresoluções estéticas, no plano da forma, dizem respeito, num mesmo passo, ao problema da configuração do romance no Brasil no seu todo e à peculiaridade de parte de sua matéria (regional? rural? local?).

Alguns aspectos da relação entre matéria rural e romance é o que passamos a analisar a seguir.

2. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O ROMANCE RURAL

O estatuto do narrador e a matéria rural

A configuração do narrador, bem o domínio das ações e a centralidade ocupada pelo homem livre pobre como protagonista, são elementos determinantes para caracterização do romance rural, a nosso juízo. Interessa-nos, deste modo, nesta parte do trabalho, analisar o estatuto da instância narrativa não simplesmente como dispositivo abstrato e geral intrínseco ao gênero romanesco, mas, ao contrário, como elemento peculiar que ao mesmo tempo cristaliza em si e dá expressão a “posições sociais específicas envolvidas no trato da linguagem”⁷⁰. Pretende-se definir as linhas de força dominantes que a caracterizam como elemento estrutural de composição, ou seja, como esfera fundamental no arranjo geral imprimido ao romance rural. Sem querer desconsiderar as particularidades presentes em cada romance, é todavia numa visada de conjunto deste elemento ficcional que se pretende formular um ponto de vista teórico e histórico mais preciso da posição social da voz narrativa, bem como o seu modo de operar o discurso ficcional em relação à especificidade da matéria rural.

No centro do nosso problema parece estar a relação intrincada entre a origem e o perfil social da instância narrativa e a natureza social da matéria preformada transfigurada em ficção. Sem incorrer em erro, pode-se dizer que a totalidade do romance rural produzida no XIX se define e se caracteriza por uma clivagem entre a posição social do autor-narrador e a matéria narrada que este busca enunciar. Trata-se de uma espécie de *duplicidade constitutiva* do romance rural que está relacionada à diferença entre a feição social do narrador, caracteristicamente originário do mundo letrado, culto e cidadão, e o caráter aparentemente inusitado da matéria, seja ela situada no sertão, nos pampas, no cerrado ou na floresta amazônica. Esta está centrada, como se

⁷⁰ A análise, neste ponto, segue a sugestão de Roberto Schwarz sobre a necessidade do estudo da posição social da prosa de ficção brasileira, em “Conversa sobre *Duas meninas*”. In *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 232.

sabe, numa cultura de tradição oral, não-letrada, cujo escopo linguístico, ideológico, afetivo e prático, enquanto referente histórico, expõe de modo mais direto, imediato e manifesto a vida social fundada nas relações rurais, geralmente de cunho patriarcal, e na discriminação pessoal, que na sua manifestação extrema, mas não menos corriqueira, tem nas diversas formas de violência o meio de resolução dos impasses e conflitos sociais. Portanto, algo distante do mundo social originário da letra impressa erudita da tradição romanesca com que pretende dar forma ficcional a este mundo rural. Não que domínio patriarcal e formas variadas de sujeição social engendradas no interior deste não estejam presentes no mundo urbano e na ficção a que lhe corresponde, bem entendido⁷¹. O que se pretende sublinhar é o aspecto significativamente diferencial deste processo que se instala no centro mesmo da constituição da linguagem do romance rural: naquilo que ele subtrai – originário de um sistema sociocultural de valores em que a letra impressa não circula ou circula como elemento social secundário – e naquilo que manifesta e evidencia – as formas diversas de violência.

A relação problemática entre voz narrativa e matéria rural nos permite compreender o romance rural como uma experiência literária vinculada ao que Antonio Cornejo Polar chama de *literatura heterogênea*, no contexto específico da cultura latino-americana. As literaturas heterogêneas seriam aquelas situadas no conflituoso cruzamento de duas sociedades e de duas culturas. Ao contrário das literaturas homogêneas na qual a “mobilização de todas as instâncias do processo literário se daria dentro de uma mesma ordem sociocultural”, as heterogêneas se definem pela duplicidade ou pluralidade dos signos socioculturais do seu processo produtivo. Trata-se de uma relação desigual na medida em que ao menos um elemento da instância do processo literário (seja a produção, o texto resultante, o seu referente ou sistema de distribuição e consumo) não pertence ao mesmo sistema sociocultural⁷².

São literaturas sujeitas a um duplo estatuto no interior do qual se desenha o seu caráter problemático, quando não explicitamente conflituoso dos elementos em ação. Na base deste duplo estatuto literário situa-se uma dinâmica social peculiar na qual as formações sociais apresentam desenvolvimento desigual de seus espaços sociais⁷³. Este processo de reprodução desigual do desenvolvimento tem configuração social as mais

⁷¹ Procurei discutir alguns aspectos do romance brasileiro no contexto urbano no artigo Experiência urbana e romance brasileiro. In *Revista Letras*, Curitiba, n. 64, 2004, p. 67-76.

⁷² Polar, Antonio Cornejo. O indigenismo e as literaturas heterogêneas: seu duplo estatuto sociocultural. In *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 161-162.

⁷³ Idem, *ibidem*, p. 169.

diferentes, mas no seu bojo processam-se formas de reprodução da ordem não-burguesa no contexto mais abrangente de modernização da própria ordem burguesa e do capital.

No caso do romance rural, a relação que deriva deste desenvolvimento desigual não pode ser vista apenas como a distinção de um polo hegemônico, onde a dominação se processa, e outro dependente, onde as formas de sujeição se definem, como faz Antonio Cornejo Polar ao analisar a situação do romance indigenista. A diferenciação feita pelo crítico peruano parece ter como eixo central as relações socioeconômicas, destacadamente. Pelo lado da ficção brasileira, bem observadas as coisas, o romance rural pode ser ou tende a ser encenado na esfera socioeconômica dominante do país no século XIX: no mundo rural e nas suas formas variadas de propriedade e de relações sociais. Este aspecto sublinha uma peculiaridade substantiva do romance rural na qual se inscreve a própria experiência social do narrador. A instância narrativa do romance rural, como já se mencionou, se liga, mental e espiritualmente, ao polo dominante da cultura letrada e cidadina o qual, por sua vez, enuncia a experiência do espaço social economicamente hegemônico, mas, muitas vezes, tendo como foco do relato a vida dos de baixo. Dito em outras palavras, a cifra da convenção cultural (“a literatura culta”), que tem a ver com estágio e natureza de desenvolvimento dos procedimentos técnicos e formais do gênero romanesco à disposição dos nossos escritores da época⁷⁴, não se origina nem emana do mundo rural ao qual o narrador do romance quer dar a palavra. Como bem nota ainda Antonio Cornejo Polar em formulação pertinente, em boa parte⁷⁵,

⁷⁴ Ao lado dos procedimentos técnicos disponíveis cujo resultado do bom ou mal manejo não deixava de concorrer certa dose de talento individual, interessa anotar que a utilização destas técnicas está intrinsecamente relacionada ao entendimento de qual seja a função da literatura para os nossos escritores. Compreensão esta que não é uniforme no período.

⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 166. Digo “em boa parte” porque há momento da argumentação do crítico peruano em que ele sugere, na nossa compreensão, perder um tanto o chão histórico. Particularmente, quando o ensaísta toma o gênero crônica de “modelo às literaturas heterogêneas porque assinala, com desigual intensidade, as duas alternativas importantes: ou a submissão do referente pelo império de fatores exógenos, nos casos normais, ou, em casos excepcionais, a capacidade desse mesmo referente para modificar – com tudo o que isso significa – a ordem formal das crônicas”. No primeiro caso, o processo produtivo “sufoca” o referente; no segundo, ao contrário, “o referente pode impor certas condições e gerar uma modificação na estrutura formal das crônicas”, chamada por Polar de “desvios formais”. Do nosso ponto de vista, dizer que os “desvios formais” são apenas imposições do referente, e que isso aponta para a possibilidade potencial e virtual do referente de impor seus modos de expressão e engendrar uma formalização que lhe é própria, parece ser uma explicação um tanto abstrata das transformações que se passam no interior do próprio processo literário de produção. Perguntamo-nos se para o argumento de Antonio Cornejo Polar adquirir consistência teórica e histórica não seria preciso situar, delimitar e identificar as forças “sociais e históricas” que são capazes de fazer com que o referente possa “impor” os seus próprios modos de expressão e formalização. Nos termos propostos por Polar, a separação entre referente e resultante textual parece se tornar bastante problemática, na medida em que o referente, ao que tudo indica, somente pode ser atualizado na própria resultante textual, o que por sua vez depende, de modo direto, da produção e, indireto e mais oblíquo, da distribuição e do consumo. Isto significa dizer que, num certo sentido, todas as diferentes instâncias do processo literário agem na configuração dos

também à nossa perspectiva, no plano formal (no caso em vista, a formalização da instância narrativa), “este desequilíbrio significa que o referente não é ainda capaz de impor os seus modos de expressão e deve suportar uma formalização que não lhe é própria e que se torna, em menor ou maior medida, tergiversadora”. É neste cruzamento conflituoso de realidades sociais instáveis que se situa, ao que tudo indica, o caráter heterogêneo do romance rural, bem como a posição oscilante e ambígua da instância narrativa acerca da matéria que enuncia.

Palavra culta em meio ameno

Um dos aspectos mais evidentes da duplicidade constitutiva do romance rural do século XIX se caracteriza pela predominância, no discurso literário, da “fala culta” nas diferentes esferas sociais de representação. Do trabalhador do pampa, do cerrado ou do sertão, do escravo do eito ao proprietário de terras, passando pelas diferentes vozes narrativas, todas estas instâncias ficcionais se utilizam da palavra culta como forma de expressão. A crítica há muito já apontou, de modo frequente e exaustivo, este como um dos calcanhares de aquiles do chamado romance regionalista, razão do seu artificialismo, do seu pedantismo, da sua ineficiência estética – mesmo, ou sobretudo, quando tenta figurar algum tipo de dialeto regional por parte dos personagens rurais. Neste último caso, estaria em destaque, para alguns críticos, o desejo explícito do autor-narrador de resguardar e de diferenciar a sua condição de classe em face dos personagens e do mundo rural em seu conjunto. O uso do padrão de linguagem culta da época seria o signo em que o autor-narrador preservaria e, no contraste, afirmaria a sua posição social prestigiada de indivíduo culto da cidade, distante da matéria rústica de

“desvios formais” que permitem plasmar com mais força o referente histórico no plano textual. Assim, a modificação da ordem formal (e aqui não se está mais pensando apenas nas crônicas, mas na própria dinâmica de transformação das literaturas heterogêneas) não depende unicamente do referente, porém de uma rearticulação total do processo literário e da relação deste com o quadro de modernização do processo social no seu conjunto. No caso específico do romance rural, o processo de modernização do capital, ao atuar sobre as transformações do mundo rural, portanto modificando profundamente a paisagem social e histórica (o referente), não deixa de atuar sobre as formas do sistema cultural e as técnicas materiais que lhe dão expressão, também as modificando, refinando-as e modernizando-as. Assim sendo, “o desvio formal” indicado por Polar pressupõe, no nosso caso, um grau de envolvimento do processo social e literário que tende a se afastar do referente recriado no plano narrativo. Por isso, não é propriamente o referente, por si, que impõe seu modo de formalização, mas a relação complexa deste (que talvez surja muito mais como um referente do passado, ou como passado histórico com força e formas ainda a se projetar sobre o presente) com o liame não menos complexo do processo de modernização que atua nos diferentes níveis de nossa vida social, cultural e literária.

que tem de dar conta⁷⁶, incluída nesta o registro linguístico de matutos e o que este representa de valor social e ideológico.

Tudo isso, salvo melhor juízo, necessita de algum tipo de matização. Começamos notando que o caráter dominante da palavra culta é, sem dúvida, hegemônico na produção ficcional que vai do final dos anos 1860 até mais ou menos 1880, para se assinalar um quadro temporal em vista. Abrange massivamente o período romântico e o ultrapassa. Nesse momento em que, como se queixa Lúcia Miguel-Pereira, o apuro dos diálogos faz com que almocreves falem como talvez nem os fidalgos falassem⁷⁷, a hegemonia do registro culto raramente se expressa com clareza à consciência dos nossos escritores em face da presença da linguagem rural (regional/local). De qualquer maneira, o que o romance rural nos coloca, de início, parece ser uma convergência problemática indissociável entre procedimentos literários técnicos e forma de atuação da consciência histórica e artista de grupos sociais letrados. O registro culto nos põe diante da “submissão do referente pelo império de fatores exógenos”, ou de uma “formalização que não lhe é própria”, para utilizarmos ainda os termos de Antonio Cornejo Polar⁷⁸. Bem anotada, a observação do ensaísta somente pode ser compreendida retrospectivamente, sob pena de se cair no mesmo tipo de anacronismo para o qual se chamou a atenção na parte inicial deste estudo. Pois dizer que *O sertanejo*, *O Cabeleira*, *O cacaulista*, *Inocência*, entre outros, se situam num grau de “formalização que não lhe é própria” significa pressupor, equivocadamente, que houvesse a priori, já à época, uma linguagem literária que lhe fosse “própria”, “adequada”, do ponto de vista estético. O estudo dos impasses históricos e literários de nossa produção ficcional, olhando para o passado, não pode exprimir o desejo de querer que ela fosse o que nunca poderia ter sido. A palavra culta era a linguagem disponível aos nossos escritores para enunciar o mundo rural, a despeito de não ser a da grande maioria do grupo social representado nesta ficção. A sua dominância revela, em grande medida, que os nossos escritores compreendiam ou somente podiam compreender o mundo rural como extensão do seu.

Num primeiro momento e de modo imediato, os escritores se apropriavam do mundo rural como matéria sua, com desejo de inseri-lo em sua própria experiência

⁷⁶ Um dos melhores textos sobre o assunto ainda é *A literatura e a formação do homem*, de Antonio Candido. In Candido, Antonio. *Textos de intervenção*. (Org. Vinicius Dantas). São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002. Ver também *A tradição regionalista no romance brasileiro*, de José Maurício Gomes de Almeida, especialmente p. 137-144. (Rio de Janeiro: Achiamé, 1981)

⁷⁷ Miguel-Pereira, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973, p. 47.

⁷⁸ Polar, op. cit., p. 166.

social e, por assim dizer, afetiva. Aqui, tudo indica que se está entre os fios que tecem o que a crítica e a historiografia há muito diz ser o nosso “instinto de nacionalidade”, expresso na sua ânsia de “apalpar e conhecer o país”⁷⁹.

A abertura de muitos romances, neste ponto, se torna significativa, e nesta, mais especificamente, a representação da natureza e sua relação com os personagens. A natureza constitui, muitas vezes, porta de entrada para os romances, um pórtico de ingresso que também não deixava de ser uma sinalização, por parte dos escritores, do trânsito que o leitor do XIX teria que fazer de sua paisagem urbana para a rural, representada no mundo ficcional. Paisagem essa desconhecida pelos leitores, muito embora a pouca complexidade do mundo urbano brasileiro à época. Eis um movimento que parece ser uma constante reversível do ponto de vista narrativo e que se desdobra em vários sentidos no plano ficcional: a do gesto de aproximação/distanciamento e de distanciamento/aproximação do narrador em face da matéria narrada. A codificação da natureza merece um registro especial, neste sentido, ao adquirir posição discursiva estratégica em boa parte das narrativas⁸⁰.

Vejamos alguns casos. O espaço rural, sertão, pampa ou cerrado, caracteriza-se em vários romances, nas cenas iniciais, pelo seu “gigantismo paisagístico”⁸¹ baseado num descritivismo hiperbólico, que faz com que o espaço tome o aspecto de natureza “primitiva”, primordial, e, por consequência e sobretudo, se mostre indevassado ainda ao domínio humano. Ela aparece como fator não circunscrito à organização e à estrutura

⁷⁹ A primeira expressão, como se sabe, é de Machado de Assis no clássico *Notícia da atual literatura brasileira*: instinto de nacionalidade e a segunda é de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*. Há de sublinhar que tal “sentimento de nacionalidade” que tem sido notado com força desde o romantismo, a meu juízo, se encontra de forma muito mais evidente nos programas, nos prefácios dos romances e nas discussões da época do que propriamente no interior dos romances – a despeito de alguns, desde o título, levarem nomes como *O sertanejo*, *O gaúcho* e *O cacaulista* etc., o que, sem dúvida, caracteriza a intenção de tipificar o que se suporiam elementos da nacionalidade. As análises dos romances, caso a caso, sugerem que qualquer leitura que tenha como eixo dominante e hegemônico a afirmação do “sentimento nacional” como elemento estruturador de símbolos e/ou de alegorias de identidade, seja no período romântico ou logo depois, incorre em muitos limites e impasses. Impasses estes que se encontram na própria posição do autor-narrador, como pretendo mostrar logo a seguir. A não ser que se entenda por “sentimento nacional” algo tão amplo que se torna totalmente deslocado o aspecto central que caracteriza a expressão – a sua noção identitária afirmativa e positiva. Com isso, pretende-se destacar que o que está em jogo no que a crítica chama de “romance regionalista”, para além do sentimento de nacionalismo e de localismo que esta ficção pode conter, aqui e ali, é o traço particular da matéria rural que constitui a dimensão nacional do problema no sentido de plasmar um ponto de vista literário.

⁸⁰ Ao mesmo tempo, não se pode deixar de notar que esta posição estratégica, embora se revista de intenção aproximativa, ou apropriativa, por parte do autor-narrador, sugere refletir a duplicidade constitutiva do romance rural, no processo literário, da relação entre seu referente histórico e seu leitor urbano virtual.

⁸¹ Candido, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*, in *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987, p. 142.

sociais; numa palavra, não subsumido ao trabalho humano. É o que se pode ler nesta passagem de *O vaqueano*, de Apolinário Porto-Alegre:

(...) O mistério daquela natureza recolhida e inânime, profundo e terrível. Não tinha só a melancolia do deserto, o vago e indefinido, que coam na alma as savanas e matas americanas, tinha mais o tom baço, a desoladora taciturnidade, a paralisia, a inércia, a aparência de cadáver, que ressaltam da quadra hibernal. Só quem viajou por noites assim através do ermo selvagem pode compreender a expressão aziaga que lhe é própria, os sentimentos inefáveis que ele desperta, expressão e sentimentos que jamais a linguagem conseguiria reproduzir, são tão indescritíveis! Então cada folha, cada filamento de relva, cada seixo parece ter um segredo medonho a contar um cochicho de torva ameaça! Tudo se anima, tudo fala. O rochedo agita-se, caminha, rodeia-nos e solta uma gargalhada de infrene sarcasmo. A árvore tem o gesto iracundo. O vendaval ruge uma blasfêmia em cada lufada. E o viajante acha-se cercado de calibans e pavorosas lârnias. A noite, o inverno e a solidão o amesquinham à face do mundo e à face de Deus. Ao resfriamento do corpo aduna-se o resfriamento da alma.⁸²

Nesse trecho, por meio da prosopopeia, a natureza se humaniza, ou melhor dizendo, toma a vida de algo que, tendo características humanas, se mostra na verdade sobre-humano em seu caráter ameaçador, monstruoso e sardônico, diante do qual o homem, viajante ou nativo, sente-se desamparado. Embora monumental e ameaçadora, a natureza, por isso mesmo, se torna, em outros momentos, razão de desafio, de desejo de domínio e de conquista para o homem do campo. No mesmo passo, a vastidão de terras e campos transforma-se no único espaço capaz de abrigar o espírito de sujeitos intrépidos, numa espécie de simbiose mais ou menos exata entre homem e natureza, como no caso d'*O gaúcho*, de José de Alencar:

Como a árvore, são a ema, o touro, o corcel, todos os filhos bravios da savana. Nenhum ente, porém, inspira mais energicamente a alma pampa do que o homem, o *gaúcho*. De cada ser que povoa o deserto, toma ele o melhor; tem a velocidade da ema, ou da corça, os brios do corcel e a veemência do touro. O coração, fê-lo a natureza franco e descortinado como a vasta coxilha, a paixão que o agita lembra os ímpetos do furacão, o mesmo bramido, a mesma pujança.

⁸² Porto-Alegre, Apolinário. *O vaqueano*. São Paulo: Três, 1973, p. 25.

A esse turbilhão do sentimento era indispensável uma amplitude do coração, imensa como a savana.⁸³

Já em *Inocência*, no capítulo intitulado O sertão e o sertanejo, Visconde de Taunay compõe um andamento em paralelo entre o movimento da natureza do cerrado e a paisagem humana – o sertanejo – que nela se inscreve. Sertão e sertanejo são apresentados quase como que autonomamente no plano descritivo, mas um elemento pressupõe o outro. O caráter convulso da natureza independe da ação do sujeito que por ela transita e habita, assim como o modo se agir do sertanejo se sobrepõe a qualquer entrave da natureza. A própria inconsciência daquele em relação a esta faz o efeito de algo uno. Este desconhecimento articulado das partes se projeta como espécie de naturalização da relação homem-natureza. O meio do capítulo, não por acaso, serve de passagem da apresentação do espaço natural para a da figura humana representada pelo sertanejo. Vejamos trecho da cena:

Desde longe dão na vista esses capões.

É a princípio um ponto negro, depois uma cúpula de verdura, afinal, mais de perto, uma ilha de luxuriante rama, oásis para os membros lassos do viajante exausto de fadiga, para os seus olhos encadeados e sua garganta abrasada.

Então, com sofreguidão natural, acolhe-se ele ao sombreado retiro, onde prestes desarreia a cavalgadura, à qual da liberdade para ir pastar, entregando-se sem demora ao sono reparador que lhe trará novo alento para prosseguir na cansativa jornada.

Ao homem do sertão afiguram-se tais momentos incomparáveis, acima de tudo quanto possa idear a imaginação no mais vasto círculo das ambições.

Satisfeita a sede que lhe secara as fauces, e comidas umas colheres de farinha de mandioca ou de milho, adoçada com rapadura, estira-se a fio comprido sobre os arreios desdobrados e contempla descuidoso o firmamento azul, as nuvens que se espacejam nos ares, a folhagem lustrosa e os troncos brancos das pindaíbas, a copa dos ipês e as palmas dos buritis a ciciar a modo de harpas eólias, músicas sem conta com o perpassar da brisa.

Como são belas aquelas palmeiras!

(...)

⁸³ Alencar, José de. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954, p. 19.

Vê tudo aquilo o sertanejo carregado de sono. Caem-lhe pesadas pálpebras; bem se lembra de que por ali podem rastejar venenosas alimárias, mas é fatalista; confia no destino e, sem mais preocupação, adormece com serenidade.⁸⁴

“Como são belas aquelas palmeiras!” Esta frase e a carga de emoção que ela quer expressar podem dar a dimensão das duas margens separadas e misturadas em meio a qual transita o autor-narrador para falar do mundo rural, a sua e a do personagem. A interjeição admirativa é expressa pelo personagem ou pelo narrador? Ou seria de ambos? A ambiguidade de perspectiva é aqui o cerne do problema. A palavra, o léxico, a sintaxe é toda do autor-narrador, que determina o andamento da cena. A força toda do capítulo é dada pela voz do narrador, como nos outros romances mencionados, só que aqui à perspectiva do autor-narrador também se sobrepõe e se delinea algo da percepção também do personagem. No reconforto que este encontra no seu descanso no seio da natureza, descrita pela linguagem figurada e admirativa do narrador como pequena orquestra musical, o sentido catártico da natureza, em sua expressão interjetiva, parece estar nos dois polos, sem possibilidades mesmo de distinção. É sobretudo do narrador, mas também faz parte da visão do personagem.

Se em *Inocência* a natureza se espraia num processo em que o seu encanto chega a confundir e misturar os pontos de vista, em *O sertanejo* o procedimento de aproximação e identificação da instância narrativa com espaço rural é levado mais adiante. Observe-se esta passagem:

Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal.

Aí campeia o destemido vaqueiro cearense, que à unha de cavalo acoisa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza.

Aí, a morrer do dia, reboa entre os mugidos das reses, a voz saudosa e plangente do rapaz que aboia o gado para o recolher aos currais no tempo da ferra.

Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz de minha infância?

Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?⁸⁵

⁸⁴ Taunay, Visconde de. *Inocência*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1977, p. 12.

⁸⁵ Alencar, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Edigraf, s.d., p. 7.

Aqui, a experiência do próprio autor-narrador toma o primeiro plano da matéria narrada. O objeto apresentado – o sertanejo e o seu mundo rural – se imiscui à lembrança do sertão de sua terra natal, que a princípio domina a cena com seu tom nostálgico-evocativo. Ao contrário das outras aberturas, nesta já se pode perceber o espaço rural, menos no seu traço de natureza ainda indomada e primordial, e mais vinculado à intervenção do homem, do trabalho, esboçando certa atividade que se apresenta com o sertanejo e o seu meio. Modo este de apresentação que se perceberá também em outros romances, como o *Til*, *O tronco do ipê*, *O cacaulista* e *D. Guidinha do Poço*.

Neste ponto podemos destacar que o núcleo comum de todos os romances se caracteriza pelo modo como a instância narrativa, por meio de sua voz, procede a uma apropriação do mundo rural que tende a operar a sua elevação como objeto ficcional. Digamos que, até aqui, a percepção e sentimentos que o autor-narrador expressa da sua matéria em seus mais variados matizes, do sublime terrível e indomável ao sublime encantador passível de relação harmônica entre personagem e natureza, passando pela tentativa de identificação entre eu narrador e matéria rural, circunscrevem a matéria descrita como elemento estranho e distante da perspectiva do autor narrador. Este estranhamento toma a forma de uma espécie de hiperdimensionamento da matéria apresentada, que pede destaque e ênfase. Resiste a uma dicção mais “neutra” e a um enquadramento cotidianizado o qual tenderia a “naturalizar” os elementos em jogo da composição. Assim, a narrativa engendrada pela matéria rural, por situar-se num mundo diferente ao mundo letrado e citadino do autor-narrador, mantém-se distante do *caráter ordinário da vida*. Aqui, em boa parte, estamos longe da utilização do recurso dos *enchimentos*, conforme os termos de Franco Moretti, que significam a “narração do cotidiano”, do detalhamento da vida, que faz com que a narrativa se torne mais lenta, mais “racional”⁸⁶, pois a consciência do narrador (ou a que se reflete a partir dele) se desdobraria sobre os objetos, sentimentos e ações do mundo narrado. No caso do romance rural, o cotidiano não se encontra de todo emancipado, sob o signo da

⁸⁶ Moretti, Franco. O século sério. In Moretti, Franco (org.). *O romance: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 827, 836, 840.

regularidade e racionalidade da vida burguesa. Bem ao contrário, o romance rural ainda se caracteriza como um romance de ação. Retornaremos a esse ponto na próxima seção.

Se a dicção enfática estabelece o aspecto marcadamente destacado deste mundo, o reconhecimento da *não-semelhança* deste espaço em relação à instância narrativa, ela também não deixa de indicar um certo sentido de relevância com que se pretende revestir o objeto de representação. Relevância que significa a incorporação da “matéria estranha” à experiência mental e afetiva brasileira. Repita-se: estranha ao sistema sociocultural do qual partem os escritores – o código cultural da cidade das letras, para usar a expressão de Angel Rama, com tudo o que implica do ponto de vista ideológico e de diferente do mundo rural – e para o qual se voltam – o mundo dos (precários e rarefeitos?) leitores desta mesma cidade letrada. De outra parte, a inserção da matéria rural no campo da palavra culta e erudita denota o desejo de nossos escritores de dar prestígio e relevância, do ponto de vista literário, a esta experiência. Um prestígio à distância, digamos, mas muito sintomático da posição ambígua dos nossos escritores mediante o mundo rural.

Quando nos referimos à “matéria estranha” como incorporação afetiva estamos, sobretudo, nos referindo à posição dos autores narradores no plano ficcional, mas também à posição dos escritores no plano da consciência histórica. Neste sentido é significativo o artigo de Afonso Arinos, *Nacionalização da arte*, que em tom debochado discute com um crítico do jornal *Gazeta* a respeito do seu conto *A esteireira*. Esta narrativa participou de um concurso literário do qual o crítico também foi jurado e de quem recebeu comentários negativos devido ao teor da violência nela presente. A réplica de Afonso Arinos se sustenta no argumento que o jornalista desconhece a “natureza alpestre, selvática e brutescas” do sertão e do sertanejo. Observe-se:

Quer tratar o animal humano destas Gerais, bravo, crescido às grosseiras carícias dos ventos da Chapada, de músculos retesados em pugnas primitivas contras as feras, as matas e os rios caudais, pelo molde do Rio de Janeiro ou de São Paulo, daqui do meio da indústria, das estradas de ferro? Não! Daquilo eu entendo, meu ilustre escritor. Nesse cabedal eu posso trabalhar, como o sapateiro de que fala Horácio, sem passar *ultra crepidam*, pois nasci no sertão.⁸⁷

⁸⁷ Arinos, Afonso. *Nacionalização da arte*, in *Obra completa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968, p. 874-875.

E a seguir ainda afirma:

Quanto ao demasiado violento do conto, que fazer se procuro interpretar naturezas violentas? Uma cena do sertão não é por certo uma partida de *cotillon*, delicada, comedida, escoreita, onde as casacas elegantes realçam a imaculada brancura dos *plastrons*, e os seios túmidos das damas, barbaramente enjaulados nos corpetes de ruidoso cetim, anseiam por um pouco de liberdade, na perseverante ondulação; nem aproveitou os sertanejos o ensinamento da civilização de Roma, cuja língua quase desconhece, ainda nas rixas do povilêu e na desenvoltura dos lupanares, os termos grosseiros, obscenos.⁸⁸

O escritor mineiro reconhece como seu o “cabedal sertanejo” e por isso diz poder trabalhá-lo. Tal legitimidade é dada tanto pelo fato de ele ser um homem do sertão, por ali ter nascido, quanto por conhecer também o molde e os ensinamentos da civilização e das cidades. Neste gesto, ele sinaliza o grau de identificação com o espaço e o homem do sertão e o seu desejo de trazer a matéria para *muito próximo de si, para dentro de si, como coisa sua mesma*; muito além, portanto, daquele ar de “turista” com o qual a crítica tem, muitas vezes, caracterizado a relação entre autor-narrador e matéria rural. Busca-se a empatia, por assim dizer, com a matéria rural, tanto no plano da consciência histórica quanto no plano ficcional.

O que se quer assinalar com isso é a natureza ambígua e ambivalente que define esta relação, de cima a baixo e em todos os níveis, diria, sem exagero. Uma relação ao mesmo tempo de distanciamento e de proximidade, de proximidade e de distanciamento. Os dois movimentos estão contidos um no outro e revelam-se na sua reciprocidade. Não se trata de um movimento que emana da excelência da forma, da sua configuração complexa, culminada numa instância narrativa bem acabada como realização artística. Os romances mencionados neste estudo, como se sabe, estão longe de ter chegado a bom termo literário. Sua relevância se encontra justamente *nos seus desconsertos, nos seus desequilíbrios, nos seus desacertos*, aqui situada entre a voz organizadora e enunciativa do mundo ficcional e a matéria que é objeto de representação/figuração ficcional (o mundo rural). Assim, ainda que se trate aqui também de um dos “defeitos” do romance rural, “a falta de funcionalidade artística é interessante” ao seu modo, pois se traduz em verdade histórica e social involuntária na

⁸⁸ Arinos, Afonso, op. cit., p. 876.

medida em que indica o sentimento de classe profundamente ambivalente e contraditório⁸⁹ dos nossos letrados do século XIX em face do mundo rural.

Voltando à caracterização da instância narrativa, não soará estranho considerar que a dicção elevada e “épica” com que a matéria nos é exposta intenta ganhar em dignidade e relevância literária, do ponto de vista do autor narrador, (portanto, de distância) o que perde de notação da ordem rotineira e cotidiano da vida – embora seja esta mesma distância o modo *possível* de repertoriá-la para a nossa experiência literária; isto é, de trazê-la mais próxima para a nossa experiência simbólica e histórica. De outra parte, ao caráter confessional de identificação do autor narrador com a sua matéria não deixa de apontar, no desejo mesmo de aproximação do escritor ao *ethos* rural, o caráter distanciado e diferenciado do seu sistema sociocultural em face do sistema sociocultural em que dormita a matéria de sua fabulação.

Palavra culta em meio hostil

Este movimento da instância narrativa que se espraia para os diversos níveis da composição pode ser visto como uma constante no romance rural. Ele estabelece um momento fundamental no modo ambivalente – e diversificado – de caracterização do homem livre pobre e do seu papel na ficção rural, como se verá a seguir. No caso ainda do espaço rural, como se observou, o movimento de distanciamento/aproximação se projeta no plano ainda do desejo de integração e incorporação positiva dos elementos rurais na órbita do mundo letrado, erudito e civilizado dos nossos ficcionistas. No interior deste movimento há, no entanto, como que o seu simétrico oposto. Aqui, a apreensão do mundo rural, por parte da instância narrativa, se moveria com sentimento de negação seu, como se este mundo fosse um estágio civilizatório algo rebaixado e atrasado a ser superado e incorporado a um outro (ao mundo moderno, civilizado e urbano, onde habita a palavra culta?), quiçá num futuro não muito distante. Penso que não seria exagero dizer que no ritmo ameno e acolhedor do mundo rural, há pouco mencionado, já está contido a sua própria denegação. A palavra culta, neste sentido, parece cumprir uma dupla e reversível função. Ela é a veste que imprime dignidade e elevação ao mundo rural ao mesmo tempo em que indica para e em que direção ele deve se mover. Neste processo, recusa-o ao menos em seus aspectos virtuais. Em outras

⁸⁹ Schwarz, Roberto. Gilda de Mello e Souza, in *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 188.

palavras, a linguagem culta do narrador do romance rural é o ponto de partida e de chegada com tudo que ela significa, expressa e incorpora do ponto de vista social e ideológico dos grupos letrados e, num certo sentido, das camadas dominantes. No entremeio em que se encontram a matéria e a experiência rurais ficcionalizadas, a linguagem culta indica, num passo duplo, reversível e contraditório, que estas são dignas de serem representadas; no mesmo instante, pede a sua ultrapassagem/superação na medida em que o espaço rural é repositório de elementos culturais e sociais que não se assentam e nem se conformam ao mundo supostamente civilizado, moderno e urbano onde se inscreve a experiência social de linguagem do narrador culto. Medida primeira e última das coisas.

Quais são estes elementos? O que figuram e como são configurados? Que perfil ficcional e social projeta a própria instância narrativa de si em face deste *outro mundo*? Talvez fosse importante, nesta quadra, recuperar uma observação que tem presença constante no pensamento social brasileiro e que pode ser sintetizada nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda quando observa que desde o período colonial, e depois, “os centros urbanos nunca deixaram de se ressentir fortemente da *ditadura* dos domínios rurais”. O “predomínio esmagador do ruralismo”, por séculos a fio, diria muita da “pujança dos domínios rurais, comparada à mesquinhez urbana, desde que os colonos portugueses se fixaram à terra”⁹⁰. Note-se que a perspectiva dos nossos autores narradores, desde a abertura de seus romances, inverte esta lógica de percepção e compreensão das coisas. Num primeiro momento e de modo imediato, criando, no interior de sua ficção, a necessidade e o desejo de uma distância física, geográfica, entre mundo rural e a posição virtual a partir da qual falam os narradores (a cidade) e para quem falam (os leitores virtuais); num segundo, e amalgamada a esta distância territorial, as outras distâncias, a histórica, a cultural, a ideológica, a afetiva. Assim, se por um lado “o predomínio esmagador do ruralismo” é um dado de realidade a ser considerado ao longo da nossa história, por outro, a sua presença é sentida, vivida, compreendida e expressa, do ponto de vista literário, como algo distante, apartada, até certo ponto, da experiência mental e social dos autores narradores. Uma distância ao mesmo tempo real e forjada, imaginada e concreta. Real e concreta, pois se trata de grupos sociais que engendram a sua experiência e visão de mundo sob o signo da linguagem e da norma culta, (bem entendido: sob o sistema valores sociais e ideológicos

⁹⁰ Holanda, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 59-60.

da cidade e tudo que ela significa e expressa de modernidade) cujo aparato de que resulta a sua escrita se inscreve nos processos contraditórios e tortuosos de modernização num país periférico. Forjada e imaginada, porque nesta mesma distância se resguarda o desejo de prestígio, de diferenciação, de hierarquização, em suma, de poder que o domínio de tal escrita confere. Não se trata, sublinhe-se, da aspiração de diferenciação e de poder meramente individual, mas de fração social amplamente majoritária de grupos letrados. Estes, por mais que se movessem em busca da incorporação afetivo-simbólica, por meio da ficção, da matéria rural, não deixam de ver este mundo como diferente do seu; não somente diferente, mas com um sinal de menos – involuído, degradante e bárbaro. Neste duplo sentimento ambivalente e contraditório, como bem aponta Angel Rama, “o uso dessa língua (cult) purificava uma hierarquia social, dava provas de uma proeminência e estabelecia um cerco defensivo em relação a um contorno hostil e, sobretudo, inferior”⁹¹.

É este contorno percebido como “hostil e inferior” que afasta a instância narrativa da tendência ameno-afetiva das *overture*. Isso não significa que esta saia do horizonte do narrador; na realidade, ela se justapõe e se mescla à outra compondo o andamento ambivalente da instância narrativa diante do espaço rural. A configuração do mundo rural como lugar *hostil e inferior* situa-se em diferentes planos da narrativa e tem tratamento diverso que merece atenção, pois a variação não deixa de expressar visões diferenciadas em face da representação do mundo ficcional e, num certo sentido, da compreensão da própria função da literatura diante do “mundo inóspito”.

Um dos modos mais imediatos de apreensão da posição da instância narrativa diante da matéria rural são os seus comentários e juízos diretos sobre ela. As intromissões tendem a caracterizar o salto de distanciamento que passa a se desenhar no interior desses romances e que definem o desejo de diferenciação emitido pela instância narrativa ante o mundo rural.

Começo com uma observação que faz o narrador de *Inocência*, de Visconde de Taunay, logo após Pereira, pai de Inocência, falar para o dissimulado pretendente de sua filha, Cirino, sobre os perigos e ameaças que significa criar uma mulher em casa, que é coisa de “meter medo”, pois elas a qualquer momento “botam famílias inteiras a perder, enquanto o demo esfrega um olho!” Logo em seguida, o narrador faz a seguinte ponderação:

⁹¹ Rama, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985, p 58.

Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é, em geral, corrente nos nossos sertões e traz como consequência imediata e prática, além da rigorosa clausura em que são mantidas, não só o casamento convencionado entre parentes muitos chegados para filhos de menor idade, mas sobretudo numerosos crimes cometidos, mal se suspeita possibilidade de qualquer intriga amorosa entre pessoa da família e algum estranho.⁹²

Outro comentário para o qual gostaria de chamar a atenção vem do romance *O Cabeleira*, de Franklin Távora:

Não é sem grande constrangimento, leitor, que a minha pena, molhada em tinta, graças a Deus, e não em sangue, descreve cenas de estranho canibalismo com as que nesta historia se leem. (...) Mas desgraçadamente estas cenas não são geradas pela minha fantasia. São fatos acontecidos há pouco mais de um século. Se só alguns deles foram recolhidos pela história, quase todos pertencem à tradição que no-los legou, antes como límpido espelho, que como tenebrosa notícia do passado.⁹³

Observe-se: *numerosos crimes cometidos*, no caso de *Inocência*; *cenas de estranho canibalismo*, n' *O Cabeleira*. Não seria exagero dizer, como se pode perceber destas passagens, que a expressão mais obscura que toma o mundo rural, para os nossos letrados, se expressa pela manifestação de algum tipo de brutalidade e de violência. Apenas para ficarmos nos exemplos desses dois romances. *Inocência* será o relato ficcional de um desses numerosos crimes, pois terminará no assassinato de Cirino e na morte de Inocência – o amor romântico, signo de alguma modernidade que se defronta com a honra e o poder patriarcal rural postos em riscos. O final do romance de Taunay se caracteriza por uma atrocidade em cima da outra. Já n' *O Cabeleira*, como o próprio narrador anuncia, a morte e a brutalidade serão aspectos centrais da narrativa, que culminará com o enforcamento do protagonista, em nome da justiça.

A presença destes comentários mais ostensivos, aqui em destaque, é apenas a manifestação mais patente em relação ao sentimento de estranhamento que os autores

⁹² Taunay, op. cit., p. 31.

⁹³ Távora, op. cit., p. 68.

narradores irão manifestar diante da matéria rural. No conjunto e na particularidade das obras, o problema é mais complexo, mais variado e mais matizado. O caso de *Inocência* e d’*O cabeleira* torna evidente o modo variado com que os nossos escritores lidavam com a presença do meio rural e o que estava em jogo do ponto de vista estético-ideológico e, por consequência, formal. O tratamento que cada um dos romances dá à violência situa-os em posição, ao mesmo tempo, antinômica e complementar. Podemos constatar que o comentário do narrador de *Inocência*, transcrito por nós, é exceção no seu modo de proceder do ponto de vista discursivo, enquanto que n’*O cabeleira* ele se torna a regra. Taunay suspende o juízo sobre os personagens e as suas ações durante quase toda a história, fazendo com que estes atuem numa faixa própria, com pouca intervenção da instância narrativa; Franklin Távora, ao contrário, impõe a instância narrativa como determinante à caracterização e apreciação dos elementos ficcionais. Uma hipótese muito plausível de se aventar é de que *Inocência* e *O cabeleira* nos colocam frente a frente com as duas grandes matrizes discursivas do romance rural, particularmente no que se refere à constituição da instância narrativa e a sua relação com a matéria rural. Uma instância narrativa mais contida e represada a partir da qual a trama e seus personagens ganham certa autonomia relativa⁹⁴; outra, mais ostensivamente presente, se sobrepõe aos outros elementos ficcionais num afã de apropriação e de explicação da matéria – rural – narrada e ficcionalizada.

Esta posição cambiante do autor narrador do romance rural incidirá, não poucas vezes, na apresentação/caracterização do personagem protagonista da ficção rural. Apenas para anotar, já que este será objeto de análise mais detalhada, podemos afirmar que o protagonista tende a ser caracterizado por um duplo movimento contraditório. No mesmo passo em que há uma força narrativa puxando a sua caracterização para cima, elevando-o, heróicizando-o, atua uma segunda força a fazer o movimento contrário.

⁹⁴ Digo “relativa” porque a prosa de ficção, como gênero, é obviamente inextricável da instância narrativa; neste sentido, basta pensar não somente nos comentários diretos do autor narrador, já mencionados, mas também em outras estratégias discursivas que impõem a presença deste elemento ficcional, ainda que de modo mais discreto e acentuando o que chamei de autonomia relativa da ação e dos personagens, como, por exemplo, as famosas epígrafes de obras “prestigiosas” da literatura ocidental que entestam cada capítulo de *Inocência*, com as funções as mais diversas em face da história narrada abaixo, mas todas elas com o objetivo de estabelecer um diálogo “universalizador”/“universalizante” com a trama da matéria sertaneja que está sendo relatada. Ou ainda ter em vista a brutal ironia implicada no deslocamento espaço-temporal do último capítulo do romance de Taunay no qual, desde sempre, a ciência, a ilustração e a inteligência engendradas nos países centrais como que dão as costas aos grotões do mundo inculto. Nestes dois casos, estamos diante da presença indireta da instância narrativa; e a noção de estranhamento diante da matéria rural manifesta-se por meio da tensão irresolvida entre o conteúdo daquela e matéria “urbano-ilustrada” que a instância autoral narrativa seleciona e manipula em diversos planos.

Esta segunda força o rebaixa, lança-o em situações constrangedoras e humilhantes. Assim, a uma ação ou modo de ser positivo, que pode tomar a forma de um caráter algo fabuloso (expressando na valentia e destemor do personagem, ou na grandeza com que investe no seu amor etc.), corresponde alguma forma de intervenção corroedora desta positividade, muitas vezes afiançada pela sua posição social precária. Esta parece ser uma espécie de matéria local que, se não desgasta ou danifica de vez o caráter fabuloso sustentado, põe-no em profundo curto-circuito. Note-se, portanto, que a posição do protagonista no romance rural é pendular, oscilatória e ambivalente, que vai do seu caráter de herói ao de pobre diabo; de sujeito enaltecido pelas suas virtudes, valores e ações a enjeitado por sua posição social e pelo lugar ideológico (o mundo rural atraso) que ela representa.

Esta dualidade, esta duplicidade de caráter ambíguo que caracteriza a relação entre instância narrativa e protagonista é constitutiva de todo o romance rural. Ela forma aquele sentimento incerto e contraditório que marca os nossos escritores diante da matéria rural, ora assumindo-a como coisa querida sua, ora rejeitando-a como corpo estranho que deve ser expelido do horizonte civilizatório e de classe no qual se reconhecem como homens de letras.

Não será estranho, então, afirmamos que em face das duas matrizes discursivas, indicadas mais acima, a do narrador ostensivo é a dominante do romance rural. Um narrador que se poderia chamar de *narrador hipertrófico*. Com isso quer-se referir à presença excessiva, muitas vezes desmedida e desproporcional do narrador com relação aos outros elementos de composição (personagens, relatos de ação, processos descritivos etc.). Ele contém o narrador intruso, aquele que comenta ou opina, mas o ultrapassa⁹⁵. Daí também por que o chamamos de autor-narrador. Com presença marcante e poderosa, a instância narrativa é uma das instâncias, mas não a única, *que imprime um movimento geral e peculiar no interior do romance rural, no qual o caráter ambivalente e contraditório que o define pode ser descrito como um gesto duplo simétrico, antagônico e indissociável de integração/ aproximação/incorporação, de um lado, e de distanciamento/estranhamento /diferenciação, de outro, ante a matéria e a*

⁹⁵ Embora possa não agradar a boa parte da crítica bem pensante, creio não ser incorreto dizer-se que a matriz narrativa de *O Cabeleira* foi a grande vitoriosa no processo de desdobramento evolutivo do romance rural. O caráter hipertrófico de narradores como os de Távora e de Alencar dará o tom da ficção rural em períodos posteriores. Uma hipótese que me parece fortemente consistente, a ser ainda demonstrada, é a de como os narradores de primeira pessoa de romances como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, de alguns romances de José Lins do Rego, e mesmo *Grande sertão: veredas*, sem falar na continuidade direta da narrativa em terceira pessoa, derivam deste narrador hipertrófico, mas subtraído o sistema de valores morais e sociais que o engendraram inicialmente.

experiência rurais. Por isso é que se tem um narrador que ora procura pertencer à paisagem, constituir-se com ela, ora se mostra e se quer mostrar diferente e afastado dela, particularmente da paisagem humana, representada pelo homem livre pobre.

A lógica do tropeiro: o domínio da ação

Anotamos mais acima, de passagem, que o romance rural se caracteriza por ser uma narrativa de ação. Talvez seja interessante apresentar as linhas gerais da estrutura narrativa do romance rural por uma perspectiva digamos contrastiva, por aquilo que o nosso objeto *não é* na sua dominância. Para isso, gostaríamos de aproveitar algumas ideias do instigante e produtivo ensaio de Franco Moretti, O século sério, já mencionado anteriormente, no qual o crítico italiano sugere que os “enormes apanhados de preenchimentos (...) foram a única e verdadeira invenção narrativa do século”⁹⁶ XIX europeu. Os *preenchimentos* se constituiriam como narração, mas como narração do cotidiano: “se janta e se jogam cartas, se dá um passeio, um pouco de música, de conversas, recebem-se cartas, bebe-se uma taça de vinho ou uma xícara de chá”⁹⁷. Os preenchimentos conservam a história no “interior do *caráter ordinário* da vida”⁹⁸. Ainda que tragam incerteza para o relato, esta incerteza é “local”, ou seja, não possuem a força de transformar a trama. Esta somente pode ser modificada pelo que Moretti denomina de *bifurcação*, a qual se caracterizaria como “um ‘possível’ desdobramento da trama”; ao contrário do preenchimento, que “é aquilo que acontece *entre* uma mudança e outra”⁹⁹.

Trata-se de um deslocamento gradativo, mas decisivo e expressivo, no interior do romance oitocentista europeu, da centralidade que as bifurcações, ou os “fatos inauditos”, possuíam em direção à representação do cotidiano, que faz com que a

⁹⁶ Moretti, Franco. O século sério. in Moretti, Franco (org.). *O romance: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 840.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 827.

⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 827.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 826. Anote-se que no reaproveitamento que Moretti faz deste ensaio no seu mais recente livro, *O burguês: entre a história e a literatura*, ele modifica os termos “preenchimento” e “bifurcação” respectivamente por “enchimento” e “momento decisivo”, sem que a alteração terminológica signifique diferença no modo de operar as categorias. Até o momento não cotejamos as versões originais para identificar se se trata apenas de uma opção diferente, por parte do tradutor, no caso do primeiro termo. (Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.)

história se acumule de pausas e retardamentos – todos eles, bem entendidos, narrativos. Em suma, faz-se do cotidiano narração, libertando-o e o autonomizando. “A imitação séria do cotidiano” que os preenchimentos formalizam, segundo Franco Moretti, é o do mundo moderno do capitalismo burguês. Na derivação e no interior desse processo

toma forma aquele estilo analítico-impessoal que será típico do romance do século XIX – e que permitirá por sua vez conceber a descrição de um modo inteiramente novo. E é lógico, se se pensa no assunto, que tudo isso ocorra nos preenchimentos em vez das bifurcações; estas são intensas, bruscas, não permitem olhar ao redor com calma; os preenchimentos são suaves, concedem o tempo suficiente para observar os detalhes, para ser precisos (...).¹⁰⁰

Passo seguinte do crítico é saber por que o cotidiano se tornou interessante; “que necessidade simbólica consegue satisfazer” uma novidade aparentemente tão prosaica e modesta como os preenchimentos¹⁰¹. Franco Moretti compreende que a resposta está “do lado de fora da literatura”, na história social, mais particularmente na história da moderna vida privada. As palavras de Franco Moretti são muito precisas, que vale nova e mais longa transcrição:

[E]le [o preenchimento] oferecia aquele tipo de prazer narrativo compatível com a nova regularidade da vida burguesa. O preenchimento faz do romance uma “paixão calma”, como soa o genial oxímoro com que Hirschmann define o moderno interesse econômico. Ele é um sintoma e um aspecto da racionalização (Weber) da existência moderna: um processo que se inicia nas esferas da economia e da administração, mas que depois se transpõe e invade os âmbitos do tempo livre e da vida privada, do divertimento e do sentimento (...). Em suma, o preenchimento é uma tentativa de *racionalizar* o romance, e de liberar através disso o universo narrativo: poucas surpresas, ainda menos aventura, e milagres nem pensar.

(...) E, com efeito, isso é exatamente o mundo do romance burguês [o *ethos* sóbrio, contido, sério, do capitalismo racional-burocrático], mas não pelos seus conteúdos, não porque se fale de comerciantes e industriais e bela sociedade comercial (de que, de preferência, se fala muito pouco): é que por meio do preenchimento a

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 836-837.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 840.

lógica da racionalização investe a *própria forma* do romance, seu ritmo narrativo.¹⁰²

A equação caracterizadora e diferenciadora da ficção europeia, na forma mais específica do romance oitocentista, sugere assim, na formulação de Franco Moretti, que a *racionalização* moderna do mundo burguês penetra estruturalmente a forma romance, reconfigurando-a profundamente. A entrada em cena do cotidiano é conformada a uma morfologia variada que vai do preenchimento às maneiras diversas do estilo analítico-impessoal, que são técnicas e procedimentos, eles mesmos, de racionalização moderna do processo narrativo.

A perspectiva bem armada e estabilizada do ensaio de Moretti do ponto de vista literário e social possivelmente nos permite esboçar, no mesmo campo de problemas teórico que nos interessa, alguns aspectos sobre a estrutura narrativa do romance rural. Digamos que nosso objetivo é saber de que modo a *racionalização do romance*, ou melhor dizendo, que tipo de racionalização penetra a narrativa rural. A intenção parece soar estranha e bisonha, a princípio, num estudo que pretende ter como traço marcante a preocupação com a configuração histórica particular do objeto literário. Não seria, neste sentido, extemporâneo e fora de lugar este deslocamento conceitual, com todas as suas implicações histórica, cultural e literária? Não de todo, se não perdermos de vista que a *racionalização do romance*, e das formas literárias em geral, é apenas um dos âmbitos do processo de desdobramento histórico do capital e do modo “combinada e desigual”, para nos utilizarmos da clássica formulação, com que a modernização capitalista impõe suas várias facetas de transformações nas mais diferentes esferas da vida social.

A argumentação bem situada de Franco Moretti nos possibilita compreender que a forte tendência da narrativa rural à *bifurcação*, durante boa parte do século XIX, se combina a certos modos ainda muito *localizados de preenchimento* para, apenas mais adiante¹⁰³, dar lugar a um tipo específico de *estilo analítico*. A centralidade configuradora e configurada dos “fatos inauditos”, das bifurcações, das ações que modificam a trama (ou as possibilidades de alternativas dessa), ou que nome se queira

¹⁰² Idem, *ibidem*, p. 842-843

¹⁰³ “Mais adiante” significa alguns poucos romances do final do século do século XIX e início do XIX, como, por exemplo, *D. Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva, e *Ruínas Vivas*, de Alcides Maya, e sobretudo o chamado romance de 30. *Vidas Secas*, sob esse aspecto, ilustra como o “estilo analítico” se incorpora ao romance rural, de maneira plena, como procedimento formal. Pretendemos desenvolver o desdobramento da narrativa rural em outro trabalho.

dar, bem como o porquê de sua longa duração na narrativa rural, é um dos aspectos fundamentais a ser considerado na composição do romance rural.

Com isso queremos sugerir que a natureza e a dinâmica social do que estamos chamando de matéria rural não se põe à feição de uma lógica discursiva que integre em si o ritmo cotidiano e ordinário da vida do campo, seja no sertão, seja no cerrado ou no pampa, na prosa de ficção rural do século XIX. No plano das formas concretas, a narrativa rural, de modo diferente, se articula e se projeta com um feixe complexo de bifurcações, fazendo com que os elementos que dinamizam e modificam o enredo tomem o primeiro plano da narração. Numa palavra, as ações que impõem ritmo acelerado e transformações constantes à trama prevalecem sobre os detalhes, as pausas, ou seja, sobre o andamento cotidiano da vida. Aqui, aquela “regularidade sistemática” desejada e requerida pela ordem do mundo burguês moderno fica parcialmente em suspensão.

Se o andamento do romance rural se caracteriza fortemente por uma estrutura de ações, temos que destacar que a constituição desta estrutura tende a se organizar em torno de um núcleo dramático e conflitivo específico: a violência é elemento marcante deste tipo de narrativa, e neste sentido não há nada comparável em nossa ficção urbano do mesmo período. Não estamos nos referindo àquela brutalidade civil, perversa e caprichosa, do caráter arbitrário do personagem-narrador machadiana, mas da violência que institui a eliminação do outro ou, ao menos, um grau relacionado a este tipo de ação e, por consequência, à presença da morte.

O fato de a violência irromper das páginas do romance rural como um dos seus elementos constituintes é ponto complexo. Se sociólogos e historiadores há muito já assinalaram a natureza precariamente distinta da vida social no campo e na cidade no Brasil¹⁰⁴, do ponto de vista do imaginário literário a presença da violência no romance rural sugere descortinar dois mundos bem diferentes. O campo, o cerrado, o sertão não se encontram submetidos aos mesmos códigos sociais e morais que medeiam as

¹⁰⁴ Em relação a este aspecto Sergio Buarque de Holanda já notava: “Toda a estrutura de nossa sociedade colonial teve sua base fora dos meios urbanos. É preciso considerar este fato para se compreenderem exatamente as condições que, por via direta ou indireta, nos governaram até depois de proclamada nossa independência política e cujos reflexos não se apagaram até hoje.

Se conforme opinião sustentada em capítulo anterior, não foi a rigor uma civilização agrícola o que os portugueses instauraram no Brasil, foi, sem dúvida, uma civilização de raízes rurais. É efetivamente nas propriedades rústicas que toda a vida da colônia se concentra durante os séculos iniciais da ocupação européia: as cidades são virtualmente, se não de fato, simples dependência delas. Com pouco exagero pode dizer-se que tal situação não se modificou essencialmente até à Abolição”. In *Raízes do Brasil*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. p. 41.

relações da ficção urbana; nesta, de algum modo, a violência e a brutalidade, intrínseca à sociedade brasileira desde a sua relação social de base, a escravidão, revelam-se como que recalçadas, sublimadas, atenuadas por regras de decoro e de convenção social que reconfiguram as relações entre as personagens numa faixa de civilidade que distensionam a brutalidade subjacente¹⁰⁵. É como se os influxos civilizatórios experienciados, imaginados e projetados no âmbito da sociabilidade urbana fossem diques compensatórios ao que se pressentia e se vislumbrava ali, mais adiante, num espaço, este sim, descortinado sem eira nem beira. Ou, ao menos, um mundo em que os códigos de civilidade parecem ser percebidos com alcance muito limitado.

Maria Sylvia de Carvalho Franco observa que no mundo rural a violência é a forma constitutiva de resolução dos problemas. Sob este ângulo, diz a autora:

(...) os ajustes violentos não são esporádicos, nem relacionados a situações cujo caráter excepcional ou ligação expressa a valores altamente prezados os sancione. Pelo contrário, eles aparecem associados a circunstâncias banais imersas na corrente do cotidiano. Como se verá a seguir, a violência que os permeia se repete como regularidade nos setores fundamentais da relação comunitária: nos fenômenos que derivam da “proximidade espacial” (vizinhança), nos que caracterizam uma “vida apoiada em condições comuns” (cooperação) e naqueles que exprimem o “ser comum” (parentesco). Essa violência atravessa toda a organização, surgindo nos setores menos regulados da vida, como as relações lúdicas, e projetando-se até a codificação dos valores fundamentais da cultura.¹⁰⁶

A violência como “forma rotinizada de ajustamento nas relações sociais”¹⁰⁷ penetra fundo na ficção rural do XIX e sua tendência é a de se radicalizar ao longo do processo evolutivo desta. Deste modo, no plano simbólico, o espaço rural, revelado aos olhos dos nossos escritores como o lugar do desgoverno, da tenuidade das normas, ou melhor dizendo, do arbítrio da dominação pessoal, acaba por constituir o âmbito de

¹⁰⁵ Os procedimentos ficcionais para isso são os mais diversos, ao longo de cada narrativa e no efeito geral obtido em cada uma delas. Apenas para exemplificar, podemos ver como José de Alencar, ao final de *Senhora*, reentroniza a convenção romântico-amorosa, depois do vaivém das relações mercantis casamenteiras, ou, numa outra perspectiva, como a personagem Estela, no romance *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis, encarna em suas atitudes a “dignidade austera” do indivíduo pobre e livre na sociedade carioca no século XIX.

¹⁰⁶ Franco, op. cit., p. 26-27

¹⁰⁷ Idem, ibidem, p. 30.

explicitação da brutalidade. Isto tudo, bem entendido, não se configura sem doses e matizes variados de contradição, já que a presença da violência, como espécie de princípio constituinte da estrutura de ações, corresponde a funções diversas que exerce, seja no plano do enredo, seja no da caracterização das personagens, ou ainda no arranjo entre estes elementos.

Exemplo desta sobreposição contraditória de sentidos expressa sob o signo da violência é o papel que desempenham valores como bravura, valentia e ousadia. Do ponto de vista da experiência social no espaço rural, estes valores são vistos como positivos porque se articulam à “constante necessidade de [o indivíduo] afirmar-se ou defender-se integralmente como pessoa”, fazendo da ação violenta instrumento legítimo e valorado num contexto em que a norma se baseia em desígnios pessoais, e que, portanto, não se formula nem se projeta a partir de esferas institucionais e formais para além destes desígnios¹⁰⁸. Já o seu aproveitamento literário pode ser redimensionado na hipervalorização deste sistema de valores (valentia, bravura, virilidade etc.) traduzido muitas vezes no caráter idealizado da figura do herói. No mesmo instante, a assunção de tal gesto como caracterização do personagem o circunscreve a um registro de valores tidos como positivos – de valentia, honra, virilidade, destemor, superioridade etc. –, que tipificam e qualificam o caráter heróicizado do protagonista, em muitos romances, às vezes cifrado em signos da nacionalidade. Assim, curiosa e sintomaticamente, nesse último caso, violência e figurações literárias da identidade nacional saem como que de mãos dadas, confundindo-se, embaralhando-se em nome da própria nacionalidade.

Situados estes aspectos, gostaríamos de esboçar uma hipótese geral a respeito do modo como a violência opera no interior do romance rural do XIX, que pode ser sintetizado nos seguintes padrões de atuação: i) a violência como princípio estruturador da narrativa: a ação violenta é elemento estruturante de toda a composição, operando de modo profundo em todos os seus elementos constituintes; ii) a violência como estrutura do passado que aciona o enredo no presente: ela surge como experiência traumática do passado e põe em movimento o(s) personagem (ens) e muitas vezes determina o seu percurso no presente, ou seja, o sentido de sua ação na história. O passado violento é muitas vezes repostado no plano narrativo através de algum tipo de procedimento formal; iii) a violência como elemento de caracterização do personagem: a violência atua como traço de caracterização do personagem, conjugado ao sistema de valores como valentia,

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 51-53-54.

bravura, ousadia etc.; iv) a violência como episódica mas central na definição e no destino do trecho: apesar de neste caso ser parte de uma situação narrativa mais ampla e diversificada, a violência emerge como fator de suma importância, pois se revela como a única forma possível e necessária, no horizonte dos personagens, de resolver tensões e conflitos.

Estas diversas maneiras de aparição da violência, no romance rural, a dar movimento à estrutura das ações, não emergem em “estado puro”; estamos pensando aqui, sobretudo, em termos de dominância, em que a presença forte de uma forma tem a possibilidade de, por exemplo, derivar outra ou sobredeterminar o papel de uma segunda.

Posto isso, o trecho ordenado a partir de uma estrutura de ações ainda nos coloca a seguinte questão: como explicar e compreender a longa duração da “narrativa de ação” na ficção rural brasileira? Como imagem aproximativa, podemos remeter ao capítulo dois de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, intitulado “Trabalho e aventura”. Traduzindo ao seu modo de pensar algumas das categorias de Max Weber, Sérgio Buarque observa que desde o período colonial predominou no Brasil o tipo aventureiro de explorador social. Segundo o autor, “[e]ste tipo humano ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes”. Numa palavra, “relaciona-se com a concepção espaçosa do mundo”¹⁰⁹. Ao contrário do tipo trabalhador que busca o empreendimento metódico e racional¹¹⁰ (aqui a relação de continuidade com os termos de Franco Moretti pretendida por nós não é gratuita), com o esforço lento, compensador e persistente¹¹¹ (a regularidade da vida burguesa, diria Moretti), a conduta econômica do aventureiro seria norteadada pela audácia, imprevidência, irresponsabilidade e instabilidade¹¹², pois procuraria aqui a riqueza, “mas riqueza que custa ousadia, não riqueza que custa trabalho”¹¹³.

Menos do que “tipos sociais” ou traços caracterizadores de “psicologias sociais” distintas, com suas combinações várias que nos “ajudam a situar e a melhor ordenar

¹⁰⁹ Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 13.

¹¹⁰ Idem, ibidem, p. 12.

¹¹¹ Idem, ibidem, p. 13.

¹¹² Idem, ibidem, p. 13.

¹¹³ Idem, ibidem, p. 18.

nosso conhecimento dos homens e dos conjuntos sociais”¹¹⁴, conforme os objetivos de Sérgio Buarque de Holanda em sua obra clássica, interessa-nos assinalar como a formação social capitalista engendra no Brasil o que muito livremente e a um certo gosto weberiano podemos chamar de “capitalismo de aventura” ou “capitalismo aventureiro”¹¹⁵.

Em chave diferente da perspectiva de Sérgio Buarque de Holanda em face desse “espírito de aventura”, Jorge Caldeira compreende de outro modo o conjunto de fatores do qual tentamos nos acerrar:

A vida dessas pessoas [as que definiram um fluxo migratório intenso desde o período colonial] deixou no Brasil algo da natureza mesma da jornada: passo errante, deslocamento, busca de oportunidades. Teve um lado de fixidez – de ação do trabalhador, como notou Sérgio Buarque de Holanda ao definir os dois aspectos – com as instalações permanentes, a agricultura, o artesanato. Mas isso aconteceu em meio ao domínio do movimento, a aventura, que ia desde a expansão na fronteira até as caravanas permanentes. A expansão da fronteira vinha na frente, com alguns se arrojando mais longe. Quando encontravam algo que valia a pena, vinha o resto. Primeiro a chamada expedição de resgate, massa móvel de comércio e guerra a nativos nos sertões; depois sua versão aquática especializada, a monção – e, sobretudo, a tropa de mulas, mobilidade regular do comércio.¹¹⁶

Se o foco do pensamento de Sérgio Buarque de Holanda e de Jorge Caldeira é, sobretudo, o período colonial, tal dinâmica, como anotam os autores, não somente se estenderia ao longo do tempo¹¹⁷, mas também, sugerimos nós agora, marcaria um modo de compreender, perceber e conceber particularmente os grotões do país no sentido mesmo em que se refere Jorge Caldeira de que algo da natureza mesma da jornada deixou sua marca no Brasil. Interessa-nos, por outro lado, sinalizar que, produzidos os dois estudos em momentos diferentes, os anos 30 do século XX e o primeiro decênio do

¹¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 14.

¹¹⁵ Max Weber, se não estou enganado, fala em “lucro capitalista enquanto ‘aventura’” para se referir ao modo como “o absoluto e consciente desregramento da ânsia de ganhar andou de braços dados muitas vezes com o mais estrito apego aos laços tradicionais”. In *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 51.

¹¹⁶ Caldeira, Jorge. *História do Brasil com empreendedores*. São Paulo: Mameluco, 2009, p. 170.

¹¹⁷ Sobre a mobilidade interna no Brasil ao longo do tempo, Caldeira anota: “Ao longo dos séculos passados, milhões de brasileiros migraram dentro do próprio país, seguindo o mesmo chamado de todos: principiar o novo, continuar, progredir, levar adiante – e, especialmente, tentar enriquecer”. (Idem, *ibidem*, p. 171.)

XXI, a “infixidez” do aventureiro, nos termos de Holanda, ou a “mobilidade interna” do empreendedor, nos de Caldeira, expressam visões e sentimentos diferentes do processo, – na verdade, visões e sentimentos antagônicos do processo: o caráter aventureiro é, para o autor de *Raízes do Brasil*, “atrofia correspondente das qualidades ordenadoras, disciplinadoras, racionalizadoras”, ou seja, dos fatores que permitiriam não somente a coesão social como também o progresso econômico; enquanto que o espírito empreendedor, para Caldeira, é próprio dessa “mobilidade interna”, desse “passo errante”, desse deslocamento na “busca de oportunidades”.

Não nos interessa, no momento, o ajuizamento dos pontos de vista dos autores, mas destacá-los para compreender os dois pontos de vista como complementarmente opostos em meio ao “domínio do movimento, da aventura” no qual a exploração e a reprodução social do capital são necessariamente por assim dizer “extensivas”; isto é, entre outras coisas, pressupõem uma apropriação da natureza e da mão de obra, bem como as formas sociais de trabalho, projetadas e efetivadas em “espaços ilimitados”, “horizontes distantes”; em suma, relacionam-se “com a concepção espaçosa do mundo”, para ainda se usar os termos de Sérgio Buarque de Holanda.

Se nos é permitida uma última imagem aproximativa, espécie de imagem-síntese, podemos dizer que o andamento que estamos sugerindo tem semelhança às atividades das tropas e tropeiros e sua longa permanência na economia. Este foi o primeiro e praticamente o único sistema de transporte a cortar o país e a cruzar os “espaços ilimitados” e os “horizontes distantes”, sendo um dos principais agentes da “mobilidade interna” capaz de levar e trazer mercadorias no mundo dos negócios e do comércio para todas as regiões do país¹¹⁸. O sistema de transporte dos muares é o real simbólico que sintetiza em si os aspectos contraditórios em jogo: a mobilidade interna em que pouco pode se fixar, numa acumulação que se dá por assim dizer em movimento, mas cuja longa duração não deixa de indicar, pelo seu avesso, a lentidão (o atraso, se diria) do processo de modernização por aqui¹¹⁹.

¹¹⁸ José Alípio Goulart, em seu interessante livro *Tropas e tropeiros na formação do Brasil*, anota: “Desde quase meados do século XVIII, quando surgiu, até há bem poucos anos, a tropa de muares foi o sistema de transporte de capital importância para o desenvolvimento econômico e social do Centro-Sul (São Paulo), do Centro-Oeste (Minas Gerais) e do Extremo-Oeste (Mato Grosso), assim como o foi no lombo de cargueiro, embora sem as características primordiais da tropa, para outras regiões do país”. (Rio de Janeiro: Conquista, 1961, p 49.) Devo a este estudo as ideias formuladas nesta parte da seção.

¹¹⁹ Vale destacar que a primeira estrada de ferro no Brasil foi aberta somente em 1854, percorrendo os 14 quilômetros e meio entre o porto de Mauá e a estação do Frágoso; a segunda começa a ser construída em 1855, ligando a capital da província de São Paulo à Corte. In Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, p. 42.

Assim, o que chamamos de *lógica do tropeiro* constitui-se a expressão literária dessa dinâmica social. Numa “concepção espaçosa do mundo”, com “horizontes distantes”, em meio ao domínio de uma economia do movimento, ainda que já sedentária; com deslocamentos constantes e de caráter errante, sobretudo para os de baixo da escala social, não há ainda lugar para as pausas, as paradas, os detalhes, que conferem lastro específico ao que Moretti chama de racionalização do romance moderno. No romance rural, o dinamismo da matéria social nos coloca no bojo das bifurcações, o entrecho constituído por um feixe de sobressaltos e transformações, com dominância estrutural das ações.

O homem livre pobre

No livro *Um mestre na periferia do capitalismo*, o já clássico estudo sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Roberto Schwarz faz uma observação de suma importância para o estudo da “sorte dos pobres” na literatura brasileira do século XIX. Referindo-se ao destino social de Eugênia, a flor da moita, por quem Brás Cubas se engraça muito rápida e perfidamente, Roberto assinala que a nossa personagem coxa, embora não sendo propriamente pobre, é daqueles indivíduos cuja vida depende do capricho da classe dominante para não ter má sina na vida. Como se sabe, Eugênia não terá o reconhecimento de um grande e, ao final, acaba esmolando num cortiço.

Passo seguinte, Roberto Schwarz sustenta que o percurso de Eugênia, como de tantos outros personagens da literatura, “encerra a generalidade da situação do homem livre e pobre no Brasil escravista”:

Não sendo proprietários nem escravos, estas personagens não formam entre os elementos básicos da sociedade, que lhes prepara uma situação ideológica desconcertante. (...) Assim, se não alcançam alguma espécie de proteção, os homens pobres vivem ao deus-dará, sobretudo cortados da esfera material e institucional do mundo contemporâneo.¹²⁰

¹²⁰ Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 83-84.

Sem negar a importância que a *mediação do favor*, formulada nos termos de Roberto Schwarz, tem para o modo de reprodução social dos homens livres pobres, na sua posição de dependente, e o como este elemento se infiltra na formalização literária, particularmente na segunda fase da obra machadiana, ganhando potência ficcional reveladora, pode ser, todavia, interessante e produtivo atentar-se para a representação social dos homens livres pobres em alguns romances rurais brasileiros do XIX. Observação mais cuidada para esta ficção pode nos mostrar, por parte de muitos dos nossos escritores, uma tentativa de representação desta figura social em posições sociais as mais diversas, as quais implicam relações sociais não menos variadas. E se estas, por um lado, incluem as relações de favor, por outro, não se limitam a elas.

É fundamental, antes de tudo, destacar a própria centralidade que os homens livres pobres ocupam no romance rural. Eles são protagonistas em muitas destas obras, como n' *O tronco do ipê*, *Til* e *O sertanejo*, de José de Alencar, em *Inocência*, de Taunay, *O cabeleira*, de Franklin Távora, *O Garimpeiro* e n' *O Ermitão de Muquém*, de Bernardo Guimarães. Ou, quando não são protagonistas, não deixam de ocupar papel relevante no desenrolar da trama, como se tem, por exemplo, no romance de Manuel de Oliveira Paiva, *Dona Guidinha do Poço*, com o personagem Secundino, amante de Guidinha. Isso para dar apenas alguns exemplos.

Ainda que de forma geral e antecipada, já que este aspecto será objeto de análise mais adiante em alguns dos romances mencionados, vejamos a posição desta figura em algumas narrativas. Em dois romances de fazenda de José de Alencar, n' *O sertanejo* e n' *O tronco do Ipê*, temos a figura do agregado, do dependente. Arnaldo Louredo, d' *O sertanejo*, e Mário Figueira, d' *O troco do Ipê*, possuem perfis sociais e literários muito diferentes entre si, sublinhe-se, e por razões diferentes ambos orbitam na ordem das relações de favor e de dependência. No caso do sertanejo Arnaldo, porque de fato ele, bem como a sua família, é um agregado da fazenda dos Campelos. Posição esta, diga-se, que a todo o momento fica tensionada com a dimensão e a estatura mais elevada e heróica que o romance pretende atribuir ao protagonista como representante da nacionalidade.

Já Mário se vê submetido ao poder de um grande, que é o barão da Espera. Salvo engano, *O tronco do ipê* é a manifestação mais explícita, na literatura brasileira, do ressentimento do dependente. Mais ainda porque Mário se percebe como proprietário expropriado de suas terras as quais teriam sido tomadas de modo ilícito pelo barão, após a morte de seu pai. Saliente-se que Joaquim de Freitas, o barão e amigo do pai de Mário

desde a infância, ainda estaria envolvido na misteriosa morte do pai do protagonista nas águas do boqueirão. Mas o conflito entre o barão e Mário, entre proprietário e protegido, que constitui boa parte do romance, tende a se desfazer paulatinamente, até que ao fim da história o nosso ressentido herói se torna um ex-protegido. A solução conciliatória alencariana repõe no lugar o que desde o início parece devido ao protagonista, ou seja, a condição de Mário como proprietário – ao se engrinaldar com Alice, a filha do barão.

Estes dois romances parecem estar mais próximos do modelo explicativo de Roberto Schwarz na medida em que figura as atribuições do dependente nas malhas de um grande proprietário. Muito embora, sublinhe-se, não seja a questão da dependência propriamente a problematização direta e central da trama. Ela surge digamos obliquamente, já que acaba ora se sobrepondo ora se justapondo a outros problemas ou temas desenvolvidos. Mas o simples fato desta figuração não ser nomeada por inteira, e emergir meio que lateralmente, mas estando ali com força, parece ser um problema literário-ideológico muitíssimo interessante a pedir investigação da crítica.

Antes de entrar nos romances que mais plenamente se diferenciam da perspectiva de Roberto Schwarz em relação aos pobres, é importante ao menos fazer alguma referência a um terceiro romance de Alencar, que é o *Til*. Esta obra também demonstra como a presença do homem livre pobre obstinava José de Alencar em seus romances rurais, mas não só neles. Neste ponto, retomemos a observação de Antonio Candido ao constatar que o movimento narrativo dos seus romances “ganha força graças ao desnivelamento das posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens. As posições sociais, por sua vez, estão ligadas ao nível econômico, que constitui preocupação central nos seus romances da cidade e da fazenda”¹²¹.

O desnivelamento social e econômico em boa parte fundamenta a constituição do núcleo conflitivo d’*O tronco do ipê* e *O sertanejo*; entretanto, ele não é propriamente o mote que move o núcleo central de *Til*. Talvez, para os nossos objetivos aqui, podemos ficar com a parte final da história e com um rápido comentário sobre ela e o romance em geral. Ao fim do romance, Berta, a Til, a protagonista, encontra-se rodeada dos camaradas com quem resolveu compartilhar a sua vida. Em vez de aceitar o reconhecimento da sua paternidade por parte do fazendeiro Luís Galvão e tomar o rumo

¹²¹ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 540.

da cidade de São Paulo com a família deste, Berta decide ficar em Palmas, na casa de Nhá Tudinha, que a criou, e tocar a vida rodeada por uma escrava ensandecida, Zana; por um rapaz com problemas mentais, Brás; e por um ex-jagunço redimido, Jão-Fera. A situação de Berta e de seu coadjuvante Jão ainda se põe nas redes das relações de dependência em face de um grande. Isso sob vários aspectos que vão da construção da perspectiva ideológica do personagem à própria relação ambígua do jagunço Jão com a família Galvão. Jão-Fera, por exemplo, se põe de potencial exterminador a protetor da família fazendeira. Digamos que o romance tem a moldura e certo andamento ideológico que Roberto Schwarz delineia em face do problema dos homens livres pobres, mas a saída tentada pelo romance e pelos personagens é de outra ordem. Não se trata de um ajuste à dependência ou de compromisso social com ela em razão de algum benefício social. Berta tenta sobreviver à margem do favor.

Sem querer forçar a nota, eu diria que Berta se alinha com o trabalho possível, que surge numa das imagens finais do romance: nesta passagem, o ex-matador Jão surge, não com uma arma na mão, mas, como diz o narrador, “curvado sobre a enxada, carpando a terra e preparando as leiras para a plantação do feijão”¹²². Esta é a opção de Berta, ainda que a obra justifique a sua escolha por outra razão: a alma da moça “fora criada para perfumar os abismos da miséria que se cavam nas almas subvertidas pela desgraça”.

Quando dizemos que alguns romances rurais de Alencar tomam “a forma do esquema de Roberto Schwarz” se tem em vista, tão-somente, reter que pontos significativos da sua abordagem sobre favor e dependência como matéria social e literária são elementos de presença significativa e recorrente na ficção rural alencariana, ainda que com um escopo e um andamento ficcional particular, bastante diferente daquele analisado pelo crítico na obra de Machado de Assis. No reconhecimento que Roberto Schwarz faz da obra de José de Alencar como “uma das minas da literatura brasileira” com linhas de continuidades por todos os lados quando se olha para a nossa literatura¹²³, e mais particularmente na longa e interessante nota vinte do capítulo A importação do romance e suas contradições em Alencar, em *Ao vencedor as batatas*, ele chama a atenção, ao final, para o caráter relativamente bem-sucedido de *Til* e *O tronco do ipê*. Em algumas soluções encontradas por Alencar nestes romances de fazenda

¹²² Alencar, José. *Til*. São Paulo: Escala, s. d., p. 197.

¹²³ Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; 34. 2000, p. 38.

“brilham o talento mimético, a cultura brasileira e visão de conjunto de Alencar”¹²⁴.

Diz ainda:

É aliás na unidade de fôlego de sequências longas e variadas, como esta a que nos referimos (parte IV, cap. I-IX, de *Til*), que se atesta a força romântica, “subjetiva”, do narrador. É aí também, na presteza com que acodem as palavras e as imagens – presteza de que nem sempre o bestialógico está ausente – que a dicção de Alencar converge com a fala comum pré-literária. O andamento novelesco, por sua vez decompõe-se em episódios breves, compatíveis com a narrativa de tradição popular. A mim, em matéria do que poderia ter sido, parece que são estes dois os seus melhores livros.¹²⁵

Interessante destacar que Roberto Schwarz toma em consideração, com tanto cuidado, certos aspectos de composição dos dois romances rurais de Alencar e não faz observação sequer sobre a presença do homem livre pobre nestes romances ou mais especialmente sobre as diversas formas de dependência ali figuradas. Justamente ele, que olhar mais agudo não há em nossa crítica para apreender estes dinamismos sociais incrustados na fatura ficcional. Numa nota referida ao desafogo da prosa ficcional alencariana, quando a ideologia do favor emerge nas bordas da intriga do romance *Senhora*, não é um tanto curioso, perguntamo-nos, e talvez ao mesmo tempo digamos sintomático, que o autor de *Um mestre na periferia do capitalismo* não anote a presença da dependência se movimentando oblíqua mas fortemente na ficção rural de Alencar? Fazendo a pergunta em outros termos, afiado que é em sempre descobrir, situar, descrever, analisar e interpretar o movimento das coisas na ponta mais avançada do processo social, no lado onde as contradições da “conflito modernizador” aparentam ser mais agudas – ainda que na periferia do capitalismo –, que no caso aqui significa ver o Brasil a partir das cidades, não estaria o nosso crítico desconsiderando aquilo que é parte expressiva do todo e complementar à sua própria formulação? Ou ainda, até que ponto a visão agudíssima de Roberto Schwarz sobre a ponta do processo social e literário, girando sobre a obra machadiana, não tem reiterado, implicitamente, a perspectiva segundo a qual os ‘grotões’ da sociedade, sobretudo no século XIX, seriam a expressão de “um vazio social” cujo tratamento da matéria social e, sobretudo,

¹²⁴ Idem, *ibidem*, p. 63.

¹²⁵ Idem, *ibidem*, p. 64.

literária andaria na mesma ordem de desimportância/irrelevância¹²⁶? Ali onde a crista da onda modernizante e modernizadora aparentemente parece não se evidenciar com a sua miríade de impasses e contradições na relação entre a forma romance e o processo social, Roberto Schwarz parece desarmar o olhar afiado ante esta mesma relação.

Dando um passo mais adiante, podemos nos aproximar do romance de Taunay e perceber que a paisagem muda significativamente nesta narrativa. Se em José de Alencar, como se disse, a figura do homem livre pobre tende a se confundir com a do protegido, ainda que modalizada nas suas mais diversas formas de inserção social em face das relações de dependência, em *Inocência*, Cirino, o protagonista da história, é um sujeito que, com os seus poucos conhecimentos adquiridos como caixeiro de uma “botica velha e *manhosa*” de Ouro Preto e com o seu Chernoviz “já sebooso de tanto uso”, sobrevive atendendo aqueles que nas cidades vizinhas, de início, e, depois, no sertão necessitassem dos seus serviços. Todo o conhecimento para o exercício da sua atividade “médica” se resumia, portanto, à união de “alguns conhecimentos de valor positivo” a “outros que a experiência lhe ia indicando ou que a voz do povo e a superstição lhe ministravam”¹²⁷.

Precariedade de condições bem próprias de personagens que transitam nesta faixa social, suficientes, no entanto, e este é um aspecto a ser destacado, para lhe dar certa mobilidade (autonomia?) social e, por assim dizer, também geográfica/espacial. Ao contrário dos protagonistas de Alencar cuja mobilidade geralmente depende de um grande, a situação de Cirino é diferente, pois a possibilidade de deslocamento passa a ser elemento constitutivo à sua atividade e à sua forma de sobrevivência, incluídos aí os “prazeres da carne”. “Afeito a hábitos de completa liberdade”, como nota o narrador, tal desenvoltura permite que sua imaginação sobre si mesmo também corra lépida e faceira, a ponto de se apresentar aos outros como doutor quando não passa de um prático de medicina popular.

Trânsito e mobilidade sociais expressam o fato de que o protagonista de *Inocência* ocupa espaço muito tensionado entre mundo urbano e mundo rural, ou ainda, entre os rigores do mundo patriarcal, representado por Pereira, pai de Inocência, e certo sopro possível de autonomia individual pretendido por Cirino. O ponto alto deste espírito mais individualista é expresso pelo sentimento do amor romântico do rapaz por Inocência.

¹²⁶ Wanderley, Maria de Nazareth Baudel. Olhares sobre o “rural” brasileiro. In *O mundo rural como espaço de vida*. Porto Alegre: Ufrgs, 2009, p. 263.

¹²⁷ Taunay, Visconde de. *Inocência*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1977, p. 24.

Tudo indica haver uma estreita relação entre a condição de homem livre pobre, mas com certa autonomia econômica –, se me é permitida a contradição dos termos –, e o impulso individualista que o amor romântico representa para o personagem. Impulso e sentimento que por assim dizer revestem a experiência de Cirino de certa “modernidade”. Ao menos o suficiente para entrar em conflito com os rigores do código patriarcal. Cirino tenta evitar o embate, busca articular um termo de compromisso com os valores patriarcais; mas não consegue. Ele é eliminado como também Inocência. O rarefeito espaço de autonomia individual é banido a bala em *Inocência*.

Um passo mais longo, e nos deparamos com um dos poucos romances rurais do XIX em que nem um grande nem a ordem patriarcal estabelecem o sistema de valores ideológico e literário que norteiam o campo de ação dos personagens e a movimentação da trama no seu conjunto. Ao mesmo tempo, todo ele é povoado de homens livres pobres. Refiro-me ao tão mal falado *O cabeleira*, de Franklin Távora. Este romance de Távora é todo ele habitado por uma espécie de arraia-miúda. As figuras socialmente mais elevadas formam apenas o pano de fundo histórico do entrecho. No mesmo passo, tais figuras religiosas ou da administração imputam certa respeitabilidade e senso de ordem ao mundo colonial em foco. Entretanto, não é da perspectiva destes personagens que emana o nó da questão do romance de Távora. Pois é a presença maciça de bandidos, marginais, pequenos mascates e comerciantes com a sua teia de relações mercantis lícitas e ilícitas que domina o mundo ficcional cuja história transcorre na segunda metade do século XVIII. A presença marcante deste universo social miúdo e periférico posto mesmo no centro da cena narrativa dá a dimensão inescapável da preocupação com relação a esta figura social.

Não só isso. A sua presença, encarnada sobretudo na figura de José Gomes, o Cabeleira, faz um dos cernes da estética de Franklin Távora balançar. Defensor ardoroso de uma forma tradicional de compreender a função da literatura, Távora entende que o romance “tinha finalidade edificante, cabendo ao autor educar e moralizar o público”¹²⁸. Tal postura pode ser encontrada nas *Cartas a Cincinato*, como já indicara Eduardo Vieira Martins, em passagens como esta, que também transcrevo aqui:

Parecendo-me, porém, que o romance tem influência civilizatória; que moraliza, educa, forma sentimento pelas lições e pelas advertências; que até certo ponto

¹²⁸ Martins, Eduardo Vieira. Apresentação. In TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Campinas: Unicamp, 2011, p. 23.

acompanha o teatro em suas vistas de conquista do ideal social – prefiro o romance íntimo, histórico, e até realista, ainda que este me não pareça característico dos tempos que correm.¹²⁹

Ela também ressoa forte no próprio corpo da narrativa d’*O cabeleira*, na qual parece haver pouca distinção entre a voz do crítico Távora e a do narrador de ficção, como se examinará mais adiante. Para o propósito aqui, repisemos, de modo mais distendido, trecho já citado acima:

Não é sem grande constrangimento, leitor, que a minha pena, molhada em tinta, graças a Deus, e não em sangue, descreve cenas de estranho canibalismo como as que nesta historia se leem. Aperta-se-me naturalmente o coração sempre que me vejo obrigada a relatá-las. Entre os motivos da minha repugnância e da minha tristeza sobressai o seguinte: Eu vejo nestes horrores e desgraças a prova, infelizmente irrecusável, de o ente por excelência, a criatura fadada, como nenhuma outra, para altíssimos fins, pode cair na abjeção mais profunda, se o afastam dos seus sumos destinos circunstâncias de tempo e lugar que, nada, ou muito pouco valendo por si mesmas, são de grande peso para a perturbação do equilíbrio moral do rei da criação, tal é a fragilidade da realeza, ou antes das realezas humanas. Mas desgraçadamente estas cenas não são geradas pela minha fantasia. São fatos acontecidos há pouco mais de um século. Se alguns deles foram colhidos pela história, quase todos pertencem à tradição que no-los legou, antes como límpido espelho, que como tenebrosa notícia do passado. Não estou imaginando, estou, sim, recordando; e recordar é instruir, e quase sempre moralizar. Com estas razões considero-me justificado aos teus olhos, leitor benévolo.¹³⁰

O que chamei de balanceio da perspectiva ficcional de Franklin Távora se encontra no cerne da ação de escrita pretendida pelo autor no seu intuito entre edificar – antigo e tradicional preceito que compreende a literatura como moralizadora, e no caso o romance como “influência civilizadora”¹³¹ – e narrar/fabular. Configurada a partir da presença do homem livre pobre, a ficção de Távora se desdobra numa espécie de dupla

¹²⁹ Távora, Franklin *apud* Martins, Eduardo Vieira. Idem, *ibidem*, p. 23.

¹³⁰ Távora, Franklin. *O Cabeleira*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1977, p. 98.

¹³¹ Sobre o tema ver Notas para uma antologia, in *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014. Particularmente p. 19 a 27.

moralidade. Uma interna à obra, encadeada no plano das ações da trama, e outra por assim dizer externa, ou que tem um alvo mais ostensivo para além do plano narrativo e que, como se percebe no trecho transcrito, se dirige a um leitor virtual.

Na primeira, o narrador “descreve cenas de estranho canibalismo”. Nestas *O cabeleira* potencializa um dos aspectos recorrentes do romance rural, que é a presença da violência. A violência, como “forma rotinizada de ajustamento nas relações sociais”¹³², está presente das maneiras mais variadas neste romance e em outros romances rurais. Mas o que se destaca no de Franklin Távora é a conjugação de dois fatores que parecem funcionar como catalisadores, exacerbando a presença da brutalidade. Por um lado, a dimensão ficcional relativamente autônoma do mundo dos homens livres pobres sugere poder encenar *uma única forma de ação*, que é a da brutalidade. Como se no mundo social por onde estes personagens transitam, sem proprietários e com uma ordenação social muito difusa, a anomia fosse a única regra possível. Por outro lado, tal anomia, bem como a violência de que ela se reveste, tem um espaço social bem delimitado, que é o mundo rural. Do ponto de vista do romance rural em geral, e d’*O Cabeleira* em particular, o campo, o cerrado, o sertão não se encontram submetidos aos mesmos códigos sociais e morais que medeiam as relações da ficção urbana. No plano simbólico, o espaço rural revela-se aos olhos dos nossos escritores como o lugar do desgoverno, da tenuidade das normas, ou na melhor das hipóteses, do arbítrio da dominação pessoal. Ao fim e ao cabo, o espaço que informa o romance rural e as relações sociais que ali se encenam acabam por constituir o âmbito de explicitação da brutalidade de nossa formação histórica.

Dizer que este elemento de brutalidade se põe na seara do que desde sempre a crítica, como vimos na primeira parte deste estudo, chamou de aspecto *exótico, pitoresco, localista* da literatura regionalismo, dado à sofreguidão e saciedade de um leitor culto, cidadão, parece, nesta altura da discussão, uma simplificação muito grande do problema. O núcleo da questão sugere ser mesmo a natureza da matéria social rural configurada na forma romance que faz com que este personagem oscile ou se mostre tensionado entre a constrição social e a posição de herói, entre a barbárie que os grotões brasileiros sugerem à imaginação dos nossos escritores e a instável posição de herói (elevado).

¹³² Franco, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4 ed. São Paulo: Unesp, 1997, p. 3.

Já na segunda “esfera” moral, se não se trata da elevação do protagonista propriamente dito, se trata de subtraí-lo, de algum modo, do quadro de brutalidade em que se mostra envolvido. Isso tem o seu correlato no plano das ações, mas sua força se encontra mesmo na voz e na perspectiva do narrador. Muito mais que as ações e as transformações do personagem no plano da trama, é a instância narrativa que chama a si a responsabilidade de redimir José Gomes, menos para o plano interno da obra, mas muito mais ao olhos e à razão do leitor. Trata-se de uma espécie de acerto de contas público do autor-narrador e de sua matéria diante do leitor e, mais do que isso, diante da própria ideia que é conferida ao romance como “influência civilizadora” do ponto de vista de sua função social. Neste sentido, as cenas de “canibalismo” descritas que articulam a “imoralidade”, a barbárie, o banditismo, o lado infra-humano das ações no mundo rural se redimensionam mediante o caráter edificante que cabe ao romance, e é esta face pública – tradicional – do gênero que acaba predominando. Condenado à morte na história, o autor-narrador o absolve no plano do discurso.

O Cabeleira vai ser, neste sentido, o caso mais explícito de uma dúplice moralidade, que todavia não deixa de estar presente em níveis diferentes em outros romances. O descompasso, a tensão e o conflito entre a (i)moralidade da matéria narrada (engendrada na cultura rural e no seu sistema de valores) e a moralidade do discurso (originada do mundo letrado urbano) está na base do problema aqui em foco, que põe no centro da representação narrativa o homem livre pobre.

Penso que parece claro, nesta altura, que estou deixando de lado o tratamento literário dado ao tema nos romances. A precariedade e a puerilidade da apresentação e descrição dos personagens, das formas de articulação e de resolução dos conflitos existentes não desfazem o problema central que estamos abordando. Tal precariedade é ainda parte da natureza do nosso problema. E também a consciência social de nossos escritores em face da posição de classe do homem livre pobre e do que dela deriva parece ser bem menos clara do que estas anotações possam fazer acreditar – o que, como se observa, não se torna empecilho para fazê-lo objeto de relevância no plano da construção ficcional.

Sob este último ponto, talvez a pergunta fundamental que subjaz ao que foi exposto até aqui seria a seguinte: afinal, o que fez ao longo do século XIX que assassinos, bandidos, comerciantes de quinquilharias, pequenos proprietários e dependentes, essa figura que temos chamado do homem livre pobre, fosse alçada à protagonista deste tipo de ficção? Posto em outros termos, qual a configuração da

matéria social que impele a imaginação dos nossos escritores a pôr no meio da cena literária a figura do homem livre pobre?

Para esboçar ao menos uma hipótese para esta questão, nos limites deste estudo, talvez seja necessário retornar ao esquema de Roberto Schwarz, que na verdade não é dele, mas de toda uma tradição materialista e de esquerda sobre a compreensão da formação social brasileira (mas não só de esquerda também, diga-se de passagem). Esta tradição materialista moderna do pensamento social e histórico, que começa em Caio Prado Junior e tem o seu ponto alto de formulação com Fernando Novais, passando por Florestan Fernandes, Emília Viotti da Costa, Fernando Henrique Cardoso, entre muitos outros, entende a formação social e econômica do país como predominantemente agrário-exportadora, dominada por grandes proprietários e escravos. Ou seja, a tríade: economia agroexportadora, grande propriedade/proprietário rural e mão de obra escrava. Nesta perspectiva, todo o valor da produção da riqueza se originaria quase que única e exclusivamente por meio do trabalho escravo. Na síntese desta lógica social, o lugar do homem livre pobre é o da dependência, em que a mediação universal do favor predomina, formulado magnificamente do ponto de vista literário por Schwarz para a leitura de Machado de Assis. Entretanto, o que o romance rural aponta é a posição social variada desta figura, que não permite que ela seja entendida simplesmente pela noção de favor e de dependência, ainda que isso tudo possa estar presente e misturado a outras posições assumidas por estes personagens.

O ponto de vista aqui sugerido ganha sustentação e clareza se considerarmos certa vertente de reinterpretação histórica e sociológica das linhas de forças formativas do país, em andamento nas últimas décadas, a qual chama a atenção, desde o período colonial, para a

constituição de um mercado de trabalho de mão de obra livre e sua importância, apesar da presença da escravidão em inúmeros contextos. Opõe-se, portanto, a uma visão bipolarizada e simplista dos sistemas de trabalho e de relações sociais nas colônias ibéricas assentada no binômio senhor-escravo, entendendo que a expansão da economia de mercado vinha acompanhada de oportunidades das quais usufruíam os demais setores.¹³³

¹³³ Samara, Eni de Mesquita. *Lavoura canavieira, trabalho livre e cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 17.

Mais adiante a historiadora complementa:

Ao pensarmos nas economias coloniais voltadas para a exportação, geralmente aceitamos a premissa de que a produção dos gêneros alimentícios e as atividades artesanais e prestação de serviços formavam um setor secundário, estruturalmente desorganizado e cercado de uma aura de menosprezo social.

Embora esse tenha sido, sem sombra de dúvida, o panorama mais amplo de grande parte da América Latina no período colonial, estudos recentes têm apontado para a importância do movimento interno da economia como atividade de suporte à exportação e aos núcleos urbanos em formação e desenvolvimento.

(...) Nas vilas e cidades, as ocupações eram diversificadas, o que, sem dúvida, atraía a mão de obra que não encontrara espaço nas zonas de mercado internacional ou era considerada inadequada. O conjunto das atividades, por sua vez, que podiam chegar a mais de cem tipos, organizava-se por setores específicos, atendendo à demanda local e à de revenda para outras regiões. Dos arredores rurais vinham os excedentes da produção para o abastecimento, que era comercializado nas vendas e quitandas, geralmente nas áreas centrais. Como entrepostos de comércio e pontos de passagem, ligavam o interior com os portos de embarque. Por tudo isso, havia que ter movimento nas ruas, negócios, gente nas janelas, festas e procissões religiosas.¹³⁴

Jorge Caldeira, em *História do Brasil com empreendedores*, já referido, aprofunda o questionamento do quadro senhor-escravo e latifúndio-agroexportação como sistema produtivo dominante e quase exclusivo. O autor identifica o pensamento de Caio Prado Jr. como espécie de matriz de longa duração no pensamento de esquerda brasileiro, mas com premissas muito problemáticas do ponto de vista de uma abordagem materialista e marxista. No contexto da discussão que nos interessa mais de perto, vale ao menos anotar a observação de Caldeira, em debate direto com *Formação do Brasil contemporâneo*:

A proposição, então, qualificaria a apropriação extraeconômica dos excedentes de trabalhadores escravos como a única sociologicamente relevante para

¹³⁴ Idem, *ibidem*, 39-40. Vale anotar que o trabalho de Eni de Mesquita Samara é de 1975, tendo como título original *O papel do agregado na região de Itu*, e mais recentemente publicado como *Lavoura canavieira, trabalho livre e cotidiano*.

compreender a produção da riqueza. Não resta a menor dúvida que a escravidão era relevante para o enriquecimento da economia colonial, ou que os escravos tivessem um papel fundamental na produção de riqueza. O problema é outro. Admitir que a escravidão fosse uma forma de produção social importante é algo muito diferente de concluir que as demais relações sociais não têm significado na produção da riqueza, ou seja, que para aqueles que não eram escravos nem senhores, “não havia lugar no sistema produtivo na colônia”. O grande problema da frase não está na valorização do trabalho escravo, mas na deliberada exclusão de todos os homens livres na análise da produção social do valor.¹³⁵

Já no ensaio “Escravidão e Sociabilidade Capitalista”, ao analisar a transição do trabalho escravo para o trabalho livre, Adalberto Cardoso argumenta que no Brasil colônia e império não houve um único regime de escravidão. Neste sentido, sustenta o autor que

[a] identificação de diferentes regimes de escravidão mostrou que o Brasil colônia não era um território dominado exclusivamente por *plantations* monocultoras, nem a sua estrutura social tão simples como se supôs até pelo menos inícios dos anos 1970. Escravos e donos de terras eram sem dúvida as classes centrais, mas havia uma infinidade de outros grupos também importantes para a sustentabilidade da ordem escravista, que incluíam artesãos e artífices nos ofícios urbanos, comerciantes, tropeiros, criadores de animais, pequenos produtores de víveres para o mercado interno, mercadores de escravos, financistas, milicianos, construtores, feitores, pequenos proprietários rurais produzindo para si mesmos etc. Mais ainda, a grande extensão de terra ocupada por monocultura e empregando centenas de escravos foi *exceção* no período colonial e depois.¹³⁶

Com o objetivo de demonstrar que o fim da escravidão não levou diretamente à passagem para o trabalho capitalista ou assalariado, mas a formas variadas de trabalho

¹³⁵ Caldeira, Jorge. *História do Brasil com empreendedores*. São Paulo: Mameluco, 2009, p. 153.

¹³⁶ Cardoso, Adalberto. Escravidão e sociabilidade: um ensaio sobre a inércia social. In *Novos Estudos CEBRAP*, número 80, março 2008, p. 75.

livre e/ou não-escravo, num processo de longa duração, Adalberto Cardoso anota mais adiante:

Portanto, a transição para o trabalho livre no Brasil não foi necessariamente uma transição para o trabalho *capitalista* ou *assalariado*. Ao longo dos séculos, os cativos e/ou seus descendentes se libertaram da escravidão e passaram a compor a população não diretamente envolvida com a economia escravista, que com o tempo se avolumou em virtude da miscigenação. Em 1850, quando cessou o tráfico negreiro, havia cerca de dois milhões de escravos numa população estimada em oito milhões de almas, das quais mais de 90% viviam no campo. A força de trabalho já não era majoritariamente escrava. O censo demográfico de 1872 contou perto de dez milhões de brasileiros, dos quais 1,5 milhão de cativos. Como considerar intersticiais, ou sem lugar, os 75% de brasileiros que já não eram escravos em 1850? Esse grupo heterogêneo, mestiço, majoritariamente miserável, disperso pelo território nacional e afeito à migração constante em busca de meios de vida não participava diretamente do setor dinâmico da economia (que então se deslocava para as lavouras de café de São Paulo), *mas era parte da dinâmica social mais geral*. É certo que os meios de sobrevivência ao alcance desse grupo eram restritos e altamente precários, muitas vezes gravitando em torno das grandes propriedades, de modo que poderiam ser considerados cativos de outros mecanismos de sujeição, como o colonato e a parceria, mas ainda assim seu *status* era inequívoco, mesmo que definido na negativa: era um grupo composto por não-escravos.¹³⁷

O que todos estes estudos, os quais possuem interesses diversos e formas de abordagens diferentes entre si, apontam em conjunto é, não somente para a configuração social mais complexa das relações sociais e de classe no Brasil, desde o período colonial, mas também, e sobretudo, para a relevância de “grupos compostos por não-escravos” como “parte da dinâmica social mais geral”. Nesta altura, podemos nos perguntar: quais as relações destas formulações históricas e sociológicas com o problema literário que se tem em vista? Em primeiro lugar, elas nos fazem entender que a presença expressiva do que temos chamado de homem livre pobre no romance rural (mas não só nele) tem lastro histórico com longo percurso de sedimentação na nossa experiência social. Em segundo, e por consequência, a sua presença como matéria

¹³⁷ Idem, *ibidem*, 76, 77.

ficcional forte sugere estar alicerçada numa experiência histórica em que o homem livre pobre é a regra e não a exceção. Terceiro, a sua posição social (concreta) e também literária (simbólica) foi sempre variada e sempre precária. Por último, as relações de favor que pressupõem como matriz social formativa dominante a relação senhor-escravo, elaboradas nos termos de Roberto Schwarz para pensar os pobres na literatura machadiana, são *uma* das formas de reprodução social e de figuração literária deste grupo social.

3.O ROMANCE RURAL

O Caráter Pendular do Herói Brasileiro

O sertanejo (1875) é não somente o último livro publicado em vida por José de Alencar, mas também é o último dos romances que encena a sua história no mundo rural. Diferentemente dos três romances rurais anteriores, *O gaúcho* (1870), *Tronco do ipê* (1871) e *Til* (1872), *O sertanejo* apresenta um recuo temporal, já que a sua história se passa na segunda metade do século XVIII, mais precisamente em 1764, enquanto os outros três abrangem os anos 30 a 50 do XIX. Este recuo traz uma coincidência curiosa (talvez não se trate tanto de coincidência) com *Ubirajara*, o último romance indianista de Alencar, publicado apenas um ano antes de *O sertanejo*. Se quisermos considerar as duas obras como pertencentes a dois momentos do projeto literário alencariano, podemos notar que em ambas o início do ciclo da representação ficcional, como “mundos autônomos”, se projeta no momento de encerramento destes ciclos, nos últimos romances que lidam com estas matérias. Em outras palavras, o mundo autárquico e fechado em si mesmo, seja o mundo indianista, seja o rural, encontra a sua forma de representação no último instante de aparecimento. O começo ficcional situa-se ao fim do processo histórico, por assim dizer. Isto parece ter efeito todo especial na produção alencariana, cujas particularidades em *O sertanejo* encenam um quadro bastante expressivo, e, com algum espanto, podemos dizer contraditório tanto do ponto de vista literário quanto do mundo social ali representado. Digo com algum espanto porque, entranhados na intenção fundamental do projeto estético-ideológico do nacionalismo romântico de Alencar de “fazer surgir, por trás do homem regional, o tipo brasileiro autêntico, em seu estado ainda ‘puro’”¹³⁸, como já apontou a crítica, despontam irresoluções e impasses que pulsam no coração mesmo da nossa formação literária e histórica.

Para começar a se aproximar destas questões, é importante se reportar novamente ao início do romance, agora com transcrição mais longa e com análise mais detida:

¹³⁸ Almeida, José Maurício Gomes. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981, p. 48.

Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal.

Aí campeia o destemido vaqueiro cearense, que à unha de cavalo acoisa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza.

Aí, a morrer do dia, reboa entre os mugidos das reses, a voz saudosa e plangente do rapaz que abóia o gado para o recolher aos currais no tempo da ferra.

Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz de minha infância?

Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?

De dia em dia aquelas remotas regiões vão perdendo a primitiva rudeza, que tamanho encanto lhes infundia.

A civilização que penetra pelo interior corta os campos de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações.

Não era assim no fim do século passado, quando apenas se encontravam de longe em longe extensas fazendas, as quais ocupavam todo o espaço entre as raras freguesias espalhadas pelo interior da província.¹³⁹

A história se inicia como se o narrador descortinasse aos olhos do leitor uma imensa paisagem pela qual ele se sente impregnado e inspirado. A voz do narrador, desde o início, inclui-se na paisagem sertaneja e, neste sentido, se identifica com o objeto de sua narrativa: o espaço que se abre é um espaço em que quer ver inclusa a sua própria experiência. Mas, entre estes “horizontes infindos” que a voz narrativa nos aponta e que diz pertencer a si e a posição que o narrador sugere ocupar no momento da enunciação, insinua-se uma impossibilidade, um obstáculo a impedir a conjunção plena entre experiência e narração. O narrador enuncia uma paisagem da qual, na verdade, ele parece não mais fazer parte. A sua presença nele e a presença dele nela se mostram problemáticas. O tempo, em primeiro lugar, parece distanciar o narrador da “imensa campina” que é o sertão de sua terra. Este sertão é agora, sobretudo, passado, lembrança da “aurora serena e feliz” da infância do narrador. Evocação da alma mais do que realidade concreta aos olhos do narrador. Este, na verdade, não pode estar mais onde a princípio quer fazer acreditar ao leitor que está. Em segundo lugar, ele nos indica ainda

¹³⁹ Alencar, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Edigraf, s.d., p. 7.

que as “remotas regiões” não foram somente levadas pelo tempo da experiência pessoal do narrador: foram levadas também pela transformação, pela possível ação civilizatória do homem no decorrer do tempo. Civilização que “corta o campo de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações”. Duplo impedimento que se põe à frente do narrador: um tempo subjetivo que corroi a paisagem como experiência pessoal e um tempo histórico que transforma objetivamente esta paisagem.

Este duplo obstáculo, porém, não impede que o narrador perceba positivamente as figuras humanas – “o destemido vaqueiro” – e o mundo rural em que estas estão inseridas. Bem ao contrário, esta posição por assim dizer estratégica do narrador torna-se fator importante não só para o olhar positivo que lança para o mundo rural – ainda que o narrador não possa mais lhe pertencer –, mas sobretudo torna-se fundamental como constituinte do aspecto fabulador da história que então passa a ser contada. Com relação a este último aspecto, pode-se dizer que é a inacessibilidade do narrador às instâncias que a princípio podem ser expressas apenas como evocação que faz com que ele se volte para o passado para narrar a história do vaqueiro Arnaldo Louredo, o protagonista da história. O tempo passado e o lugar passado tornam-se uma espécie de *utopia do passado*¹⁴⁰ que o narrador recupera e procura presentificar para o leitor. O narrador situa, portanto, ali, no sertão brasileiro da segunda metade do século XVIII, o lugar e o instante de sua fabulação.

Este deslocamento espaço-temporal está, aqui, relacionado à atitude do narrador em procurar forjar, a partir de aspectos do passado, pontos que seriam originários da presumida identidade nacional. Originário nos dois sentidos do termo: no sentido em que o narrador alencariano tenta identificar uma espécie de marco zero, inaugural, daquilo que configuraria os processos de identidade nacional; e originário também no sentido em que ele formula estes pontos como traços distintivos e supostamente específicos da nacionalidade em face de outras identidades culturais e nacionais, contra as quais a cultura brasileira poderia fazer frente.

Observou-se acima que o narrador alencariano se caracteriza por uma espécie de posição dúbia com que se apresenta inicialmente no interior da narrativa; ele tem a intenção de falar de um tempo e de um lugar a que ele não pertence, mas que ao mesmo tempo evoca, sente e pensa como seu. Num certo sentido, o narrador alencariano é um

¹⁴⁰ Neste aspecto, *O sertanejo* se aproxima novamente da ficção indianista na medida em que também esta busca criar uma “utopia retrospectiva”, “ao estabelecer um passado heróico e lendário à nossa civilização”, conforme observa Antonio Candido. In *Formação da literatura brasileira*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006, p. 433.

narrador que se *apropria*, por assim dizer, deste mundo sertanejo; uma vez realizado o gesto de apropriação, a voz do narrador não vacilará na incumbência a que se atribui de heroicizar o seu personagem e os elementos envolvidos na sua representação. E isso ocorre já na apresentação inicial que o narrador faz de Arnaldo Louredo:

Era o viajante moço de vinte anos, de estatura regular, ágil, e delgado de talhe. Sombrea-lhe o rosto, queimado pelo sol, um buço negro como os compridos cabelos que anelavam-se pelo pescoço. Seus olhos, rasgados e vívidos, dardejavam as veemências de um coração indomável.

Nesse instante o constrangimento a que a espreita o forçava, tolhia-lhe os movimentos e embotava a habitual impetuosidade; mas ainda assim, nesses agachos de caçador a esgueirar-se pelo mato, percebia-se a flexibilidade do tigre, que roja para arremessar o bote.

Vestia o moço um traje completo de couro de veado, curtido a feição de camurça. Compunha-se de vestia e gibão com labores de estampa e botões de prata; calções estreitos, botas compridas e chapéu à espanhola com uma aba revirada à banda e também pregada por um botão de prata.

Ainda hoje esse traje pitoresco e tradicional do sertanejo, e mais especialmente do vaqueiro, conserva com pouca diferença a feição da antiga moda portuguesa, pela qual foram talhadas as primeiras roupas de couro. Ultimamente já costumam fazê-lo de feitio moderno, mas não tem valor e estimação das outras, cortadas pelo molde primitivo.

Trazia o sertanejo, suspensa à cinta, uma catana larga e curta com bainha do mesmo couro da roupa, e na garupa a maleta de pelego de carneiro, com uma clavina atravessada e um maço de relho.¹⁴¹

A passagem é muito significativa porque a descrição do protagonista parece não caber em si. O procedimento descritivo possibilita, sem dúvida, que o narrador faça uma *apresentação* de seu personagem: ressalta assim tanto a descrição física de Arnaldo quanto o tipo característico de indumentária que ele usa. Ao mesmo tempo, porém, estas notações descritivas parecem não se conter apenas na operação discursiva que a princípio lhes caberia: descrever e apontar os aspectos físicos e materiais do personagem Arnaldo. As notações descritivas poderiam limitar a sua funcionalidade, a sua razão de ser, à pertinência articulatória que mantivesse com outras instâncias da

¹⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 13-14.

narrativa: as transformações por que poderia passar o personagem, as relações com o enredo, com os outros personagens, com a ambientação etc. Em parte significativa da produção romanesca do século XIX, elas tendem geralmente a sugerir uma identidade estreita com a verossimilhança realista; mas no caso da narrativa de José de Alencar, ainda que incorporem certo "efeito do real" de aspecto mais "neutro" que lhes são próprias, essas notações expressam também forte juízo de valor positivado do mundo que está sendo apresentado/descrito¹⁴².

Mostrar e apresentar, no caso, são aspectos que estão intimamente relacionadas à ideia de apropriação que o narrador faz do mundo representado. Isto significa dizer que o narrador alencariano submete o mundo ficcional forte e determinantemente à sua voz. Por consequência, uma descrição em *O sertanejo* articula em si quase que uma visão de mundo. Para lá do aspecto físico contido na apresentação do vaqueiro, enfatiza-se a noção de que "seus olhos [os de Arnaldo], rasgados e vívidos, *dardejavam as veemências de um coração indomável*", ou percebe-se no protagonista "*a flexibilidade do tigre, que roja para arremessar o mote*" (grifos meus). Também na parte mais destacadamente descritiva do trecho, a da indumentária do sertanejo, os elementos que compõem a estilização do vaqueiro revelam um desejo de caracterizá-lo com certa sobriedade nobiliárquica, expressa no couro, nas pratas e no chapéu à espanhola que o ornava. Logo a seguir, segue-se o comentário do narrador sublinhando "o valor e a estimação" das roupas "cortadas pelo molde primitivo", que são as do vaqueiro, comparadas ao "feitio moderno".

A atitude do narrador de se apropriar da matéria ficcional para elevá-la é um dos traços estruturais do romance. Digamos que a apropriação do mundo através da voz do narrador é uma espécie de procedimento que permite a elevação dos objetos ficcionais. Particularmente no caso de Arnaldo, José Maurício Gomes de Almeida procurou captar com alguma pertinência a estratégia de edificação do protagonista utilizada pelo autor de *Senhora*:

Com Arnaldo, Alencar trabalha em cima de um tipo social com existência concreta, e procura vinculá-lo sempre ao meio natural em que tem suas raízes. É verdade que tanto o herói como o espaço são submetidos a um tratamento mítico.

¹⁴² Há muito a crítica chamou a atenção para o caráter adjetivado das caracterizações alencarianas. Importa, no entanto, salientar que ele pode assumir funções diferentes, tendo em vista certas intenções discursivas e ideológicas do autor. Assim, podemos dizer que a técnica descritiva de *O sertanejo* se aproxima mais de *O Guarani* do que de *Tronco do ipê* na medida em que elementos do fabuloso, do mítico, estão presentes nos dois primeiros romances, como veremos no caso de *O sertanejo*.

Mas não é este o processo normal da épica? Acresce que, como sucedera com Peri, o romancista precisa conferir a Arnaldo uma estatura tal que o faça capaz de sustentar paralelo com as grandes figuras da literatura do Velho Mundo.

Para tanto, na construção de seu herói, Alencar lança mão de um processo sistemático de aproveitamento de elementos míticos tomados à tradição europeia, seja os de raiz cristã-medieval (encontradiços nas novelas de cavalaria e na novelística histórica romântica), seja os de linhagem greco-latina. Em uma época em que os estudos de humanidades ainda constituíam a base da instrução regular, e a leitura de romances estrangeiros parte do lazer do homem comum, esses elementos se encontravam sempre presentes, ao menos em potencial, no espírito do leitor e podiam ser facilmente capitalizados para conferir ao personagem a aura de grandeza necessária a fazê-lo ascender de uma simples condição de vaqueiro à estatura mítica de um herói que não precisava temer confronto "com os esforçados paladinos de outras eras".¹⁴³

Mais adiante complementa:

Desta forma vai-se tecendo ao longo da narrativa uma teia sutil de alusões à tradição mítica ocidental, que tem por fim transformar, aos olhos do leitor, o mundo rústico do viver sertanejo em matéria digna de figurar em uma saga mítico-heroica ao molde daquelas que os romances históricos do Romantismo europeu, em seu afã nacionalista, vinha erigindo. A matéria regional de *O sertanejo* ganha assim ressonância universal.

A estratégia alencarina para a edificação de sua mítica sertaneja apoia-se sempre nessa técnica de paralelo, implícito ou explícito, de situações e personagens do romance com situações e personagens que o autor vai buscar no repertório mítico das literaturas europeias.¹⁴⁴

Deixemos em suspensão, por ora, a ideia de que "Alencar trabalha em cima de um tipo social com existência concreta", que o autor aponta mas não leva adiante em sua formulação, e fiquemos com o nervo da argumentação de que a construção de Arnaldo se baseia numa estratégia de edificação de uma mítica sertaneja. Tal ponto de vista torna-se ainda mais pertinente se consideramos uma outra observação: a de que o mundo ficcional em *O sertanejo* se constitui a partir de duas hierarquias, a social e a natural, conforme indicou Eduardo Vieira Martins, no trabalho *A imagem do sertão em*

¹⁴³ Almeida, José Maurício Gomes de, op. cit., 54.

¹⁴⁴ Idem, ibidem, p. 58

José de Alencar. Na primeira, diz Eduardo Vieira, assumem papéis centrais a fazenda Oiticica e o capitão-mor Gonçalo Pires Campelo (juntamente com a sua esposa D. Genoveva e a filha Flor), espaço rural e senhor de terras, a quem todos se submetem e respeitam. Trata-se de uma hierarquia social rígida, “ditada pela função exercida pelos personagens no serviço da fazenda”¹⁴⁵. Na segunda, a ordem das coisas “é estabelecida pelo tipo de relação mantida pelo personagem com a natureza”¹⁴⁶. Segundo o autor, “quanto mais estreita fosse esta relação, maior seria a intensidade com que ele sorveria as qualidades da terra, o que possibilita classificar os personagens segundo o seu grau de proximidade com a natureza”¹⁴⁷.

Na escala desta ordem, Arnaldo ocupa o topo, seguido de Jó e do índio Anhamum. A relação do protagonista com a natureza é exemplar do andamento do romance em apresentar a integração plena e harmoniosa entre o sujeito e o seu espaço, como se mostra na cena em que Arnaldo se recolhe para dormir:

E buscou no recôndito da floresta a sua malhada favorita. Era esta uma jacarandá colossal, cuja copa majestosa bojava sobre a cúpula da selva como a abóboda de um zimbório.

Ali costumava o sertanejo passar a noite ao relento, conversando com as estrelas, e a alma a correr por esses sertões das nuvens, como durante o dia vagava pelos sertões da terra.

É este um dos traços do sertanejo cearense; gosta de dormir ao sereno, em céu aberto, sob essa cúpula de azul marchetado de diamantes, como não a têm nos mais suntuosos palácios.

Aí, no seio da natureza, sem muros ou tetos que se interponham entre ele e o infinito, é como se repousasse no puro regaço da mãe pátria, acariciado pela graça de Deus, que lhe sorri na luz esplêndida dessas cascatas de estrelas.¹⁴⁸

Deitado em berço esplêndido, para não perder a sugestão da imagem nacional trazida pelo texto de Alencar, a comunhão entre Arnaldo e a natureza articula a integração personagem-espaço num todo indissociável em que os dois projetam uma espécie de imagem-síntese, que é o indivíduo(-filho?) acolhido pela natureza a qual

¹⁴⁵ Martins, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Campinas: UNICAMP, 1997, p. 67. (dissertação de mestrado). A leitura proposta pelo trabalho é uma das mais instigantes e abrangentes sobre o romance de Alencar.

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 71.

¹⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 71.

¹⁴⁸ Alencar, *op. cit.*, p. 37.

toma a forma da “mãe-pátria”. Parece que estamos no coração do fenômeno “terra bela – pátria grande”, de que nos fala Antonio Candido, em que “a idéia de *pátria* se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social”¹⁴⁹.

Por último, mas nem por isso menos importante, e para completar o quadro, devemos destacar que as ações empreendidas por Arnaldo, durante a história, são aspectos substanciais para dar envergadura heróica e algo grandiosa ao personagem. Elas expressam, de um lado, o seu destemor, valentia e coragem diante dos elementos da natureza e, de outro, a sua fidelidade, desprendimento e dedicação à família do grande proprietário – à qual os Louredos estão vinculados desde sempre¹⁵⁰ – em face de situações que a ameçam, como, por exemplo, o incêndio na fazenda, que põe em risco a vida de Flor no início da narrativa, e, mais significativamente, no empenho, na dedicação e na coragem com que protege os Campelos do ataque de Marcos Fragoso e sua trupe à Oiticica com o intuito de tomar Flor à força da família.

Assim, da técnica descritiva de caracterização do personagem, passando pelo tipo de vínculo existente entre sujeito-espço, ao caráter das ações realizadas pelo protagonista, o significado do processo de representação, no seu conjunto, transcende a empiria e a particularidade dos objetos e dos motivos apresentados para tomar sentido e expressão mais geral e positiva. É neste gesto de alçamento do personagem que o narrador alencariano vai configurar de modo articulado três aspectos da composição: (a) a dimensão heróica de Arnaldo, como “filho dos matos”, em que coragem, fidelidade e espírito indômito armam a feição mais evidente do personagem; (b) a imagem-síntese, na qual o vínculo sujeito-natureza faz com que o primeiro adquira as suas “habilidades e qualidades” através “do seu contato privilegiado com a terra”, com a natureza¹⁵¹ - embora seja no movimento de simbiose estabelecido entre os dois elementos que a narrativa procure tirar o efeito sertão/sertanejo como expressão identitária do país; e (c) o aspecto aventureesco e algo fabuloso da trama requerido pelo próprio espírito de herói do personagem.

¹⁴⁹ Candido, Antonio. *Literatura e Subdesenvolvimento*, in *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 141-142.

¹⁵⁰ O pai de Arnaldo havia sido vaqueiro geral da fazenda Oiticica e a sua mãe ama-de-leite de Flor.

¹⁵¹ Martins, Eduardo Vieira, op. cit., p. 74.

Para completar nosso pensamento até esta parte, vale dizer que o mundo regido pela hierarquia social, ou seja, pela fazenda e seus personagens, também não deixa de ter o seu caráter idealizado – e, portanto, também elevado pelo ponto de vista do narrador. As tintas utilizadas para o interior da fazenda são, porém, diferentes das que pintam os seus elementos externos. Se nestes predominam as cores fortes e desejosamente vibrantes do fabuloso e do aventureesco, naquele temos o ideal do decoro, da respeitabilidade e da distinção sociais não menos desejosamente nobiliárquica, estribado no poder da terra e no poder sob os outros que habitam os seus domínios. Do ponto de vista da narrativa, um polo legitima reciprocamente o outro: a nobreza social e de caráter pede e requer a propriedade, e esta por sua vez para se dignificar e se tornar respeitável necessita das virtudes da outra. Uma espécie de alta moralidade distintiva passa a ser atribuída aos personagens socialmente bem postos na vida rural, destacadamente a família Campelo¹⁵².

Trata-se de duas posições diferentes, mas que se complementam na perspectiva alencariana de, por um lado, fabular idealidades de tipos nacionais desentranhados das “raízes da terra”; por outro, de criar tipos sociais com um certo lastro mais realista de representação e de movimentação, mas cuja reputabilidade social implica também ela uma forma de elevação dos seus atores. O mundo dos tipos ideais, com seu caráter indômito mas com fidelidade canina ao senhor da terra, e o mundo da reputabilidade social desejada, com o seu espírito altaneiro, se articulam como formas de representação do mundo rural em *O sertanejo*.

Este tipo de caracterização de personagem põe em movimento uma forma muito simples de trama, que se aproxima daquela denominada por Northrop Frye de “estória romanesca”. Segundo o autor de *Anatomia da crítica*,

a forma básica da estória romanesca é dialética: tudo se foca num conflito entre o herói e seu inimigo, e todos os valores do leitor ligam-se estreitamente ao herói. Por isso o herói da estória romanesca é análogo ao Messias mítico ou libertador

¹⁵² Gonçalves Campelo, como nos diz o narrador, era um desses fazendeiros “que não comia senão em baixela de ouro”; de outra parte, nos informa ainda o narrador, o capitão-mor era “um formalista severo, adicto às regras e cerimônias, que se esmerava em observar escrupulosamente, imbuído de uma gravidade que tinha por essencial ao decoro de uma pessoa de sua categoria e posição, sujeitava todos os afetos como todos os interesses a essa rigorosa disciplina das maneiras. (...)”

Nascia tal resguardo do nobre estímulo de manter o estado que lhe havia criado a fortuna. Campelo provinha de sangue limpo, mas plebeu; e almejando um pergaminho de nobreza, que enfim alcançara, ele queria merecê-lo por seus dotes e ser primeiro fidalgo na pessoa, do que no brasão.” Alencar, op. cit., p. 27 e 30, respectivamente.

que vem de um mundo superior, e seu inimigo é análogo aos poderes demoníacos de um mundo inferior. O conflito, contudo, ocorre em nosso mundo, ou em qualquer hipótese diz-lhe respeito, primariamente (...).¹⁵³

Neste sentido, a “estória romanesca”, que conta a história de heróis, se engendraria num ponto intermediário “entre o romance, que trata de homens, e o mito, que trata de deuses”¹⁵⁴. Assim, parece-nos que a narrativa de *O sertanejo* contempla estes dois movimentos simultaneamente – o de que trata de heróis e de homens. No entanto, a matéria que acaba por dar forma a cada uma das partes não deixa como que entrar em rota de colisão, no âmbito geral da narrativa, revelando com isso uma forma muito particular de conflito que ultrapassa a do herói/protagonista x antagonista/inimigo, embora diga respeito diretamente ao estatuto daquele na sua condição de herói.

Mas antes de abordamos este último aspecto, é preciso que ao menos se tracem as linhas gerais que compõem a trama em cujo andamento os personagens são alçados à categoria de heróis, sejam aqueles próximos à “ordem da natureza”, sejam os integrados à “ordem social”. A trama de *O sertanejo* é composta de pequenas aventuras e peripécias (o salvamento de Flor do incêndio, a disputa entre Arnaldo e Aleixo Vargas, a vaquejada etc.), cujas situações envolvem diretamente o protagonista e direta ou indiretamente a família Campelo. Todas elas entronizam o caráter valoroso do sertanejo, quer aos olhos do leitor, quando a família Campelo não está diretamente presente na cena, quer aos olhos desta quando está. Estas situações narrativas têm um aspecto muito particular, porque elas não são, para se utilizar as definições de Franco Moretti, nem uma “bifurcação”, que é a ação que resulta “um ‘possível’ desdobramento da trama”, nem um “preenchimento”, que é “aquilo que acontece entre uma mudança e outra” (pensamentos, sentimentos etc.), sem que interfira no andamento da trama¹⁵⁵. São ações que não modificam o enredo (constituído por um número determinado de bifurcações) nem são signos do “caráter ordinário da vida” (preenchimentos). Ao trazer as noções de Franco Moretti de novo à discussão, temos a intenção de mostrar como a forma do romance rural em geral e o alencariano em particular traduzem um caráter específico no qual situações de ações encadeadas ocorram sem que, no entanto, “nada” aconteça, nada

¹⁵³ Frye, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 186.

¹⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 301.

¹⁵⁵ Moretti, Franco. O Século Sério. In Moretti, Franco. *O romance: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 826.

se modifique no plano da intriga propriamente. Servem apenas como emblema honorífico à condição de herói do personagem.

De qualquer maneira, estas microssituações aventurescas sugerem ter um efeito cumulativo que se desdobra no conflito central no âmbito da intriga, com a chegada de Marcos Fragoso e sua trupe ao mundo rural. Proprietário da fazenda Bargado, vizinha à Oiticica, Marcos Fragoso é antes de tudo um homem da cidade, que diz a Campelo ter retornado à fazenda para ver como andam as coisas por suas terras, depois de tempos sem visitá-la. Na realidade, a verdadeira intenção de Fragoso é cortejar e pedir em casamento a filha do capitão-mor por quem se sentira interessado quando da estada dos Campelos em Recife. A antecipação de pedido de casamento, por parte de Marcos Fragoso, cria uma situação de mal-estar entre os dois grandes proprietários, uma vez que, para o capitão-mor, a atitude do jovem fazendeiro teria quebrado o protocolo ao não aguardar que Flor lhe fosse oferecida pelo próprio Campelo. O imbróglio impede qualquer trato matrimonial. Campelo nega a mão de Flor para seu vizinho de terras, e Fragoso, por sua vez, não aceita a negativa. A partir daí, os dois proprietários, arregimentando os seus homens, fazem de Oiticica um breve cenário de batalha. Arnaldo, claro, terá um papel decisivo para que a Oiticica vença o conflito. Movido por um sentimento simultâneo de paixão e ódio, ao perceber a possibilidade de ver Flor, objeto do seu platônico amor, cair nas mãos de outro homem que, além de tudo, a seus olhos, parecia também pouco digno da moça, o vaqueiro arma a estratégia que derrotará o inimigo. Neste sentido, *o mundo sertanejo* se une como um todo para desbancar os forasteiros; heróis vinculados à força da natureza e proprietários relacionados ao mundo social expressam a coesão e a unidade internas do seu universo quando ameaçado por “forças externas”. A aliança interna da autarquia rural será reforçada pela presença da tribo Jucá, chefiada por Anhamum. Este, no passado, fora livrado da sentença de morte, determinada pelo dono da Oiticica, pelas mãos de Arnaldo, tornando-se fieis amigos. Nesta relação entre sertanejo e índio, são várias as sugestões do narrador referindo-se à existência de uma genealogia da qual o índio seria o "irmão antepassado" do sertanejo.

Assim, dentro de um núcleo de intriga folhetinesco e de aventura romântica – o herói que protege a sua amada (ainda que com ela não fique, e isto é outro problema que se verá logo a seguir) da ameaça de ser raptada pelo vilão que a deseja – se desencadeia, num mesmo passo, um embate por assim dizer da própria nacionalidade. Tal andamento dúplice do enredo de aventura é permitido pelo tipo de caracterização de personagens

cujo estatuto heroicizado tende à alegoria na estória romanesca¹⁵⁶. Deste ângulo, a autarquia rural ganha fórum de legítimo representante das aspirações romântico-nacionalista do projeto alencariano, fazendo com que estas sejam de fato o polo de identificação do leitor, enquanto Marcos Fragoso e seu bando figurem o complexo da vilania constituído por ingredientes variados que vão do homem urbano-civilizado ao português, passando pelo sujeito “mau-caráter” cuja maldade se origina do próprio temperamento. Ao que tudo indica, o embate entre Oiticica e Marcos Fragoso põe em conflito, alegoricamente, duas culturas nos moldes que se tem também na literatura indianista de Alencar¹⁵⁷: de um lado, o imaginário de uma cultura nacional mítico-fundacional, assentada no mundo rural; de outro, uma força antagônica constituída por um misto de cultura citadina com traços de presença do mundo lusitano¹⁵⁸.

Deste modo, a intriga da estória romanesca projeta dois sentidos de embates – o amoroso e o da afirmação do elemento nacional – em cujo centro se coloca e se define a figura de Arnaldo, seja como protetor dos interesses da família Campelo, seja como encarnação do elemento nacional que sugere fazer a mediação entre os elementos da natureza e os da fazenda¹⁵⁹. Nos dois andamentos o nosso protagonista assegura o seu caráter valoroso e positivo.

Posto isto, voltemos à afirmação deixada em suspenso por nós segundo a qual “Alencar trabalha em cima de um tipo social com existência concreta”. Os termos da formulação, como um todo, não parecem pertinentes, como se pode deduzir a partir do tipo de caracterização que procuramos definir do personagem e do modo como se inscreve a sua ação na trama. A observação do crítico, contudo, aponta para um aspecto que não está presente na caracterização mais evidente do protagonista como herói. O problema “de um tipo social com existência concreta” não se configura na estilização direta do personagem, conforme faz crer a observação de José Maurício Gomes de

¹⁵⁶ Frye, op.cit., p. 301.

¹⁵⁷ Sandra Guardini Vasconcelos sugere que o conflito entre duas culturas na ficção de José de Alencar, particularmente n’*O guarani*, tenha inspiração nos *Waverley novels*, de Walter Scott. In *Fundações do Passado: o romance histórico em Walter Scott e José de Alencar. Terceira margem*, Rio de Janeiro, n 18, 2008, p. 32.

¹⁵⁸ Não se pode perder de vista que a história se passa durante o período colonial. Isso sugere um duplo empenho de Alencar no cruzamento temporal com que recorrentemente ele trabalhou em sua obra: a criação ficcional de certo *ethos* nacional embrionário despontado no passado que tenha algum grau de vigência simbólica para o seu leitor contemporâneo. Nesta situação, entre outras coisas, encontra-se o papel que a cultura lusitana representou para o homem de letras, nos diferentes momentos do nosso processo histórico.

¹⁵⁹ Eduardo Vieira Martins chama a atenção para o fato de Arnaldo habitar “as bordas formadas pela intersecção” entre a floresta e a fazenda, um sujeito híbrido que desempenharia a função de elo entre estes espaços. In op. cit., p. 83.

Almeida. Digamos que o problema da configuração social de Arnaldo se define, se não for forçar muito a nota, à revelia da caracterização do personagem pretendida por Alencar. Diz respeito à matéria social local com a qual o autor tem que lidar; é nas frinchas desta matéria que se pode entrever o equilíbrio muito instável que assegura a condição de herói. Esta parece a todo o momento ameaçada por um fio tênue da matéria social rural que corre quase que sub-repticiamente, pondo em risco o esforço de exaltação e de elevação que o narrador hipertrófico alencariano¹⁶⁰ imprime em seu personagem.

Eduardo Martins, com acerto, já apontou, no estudo mencionado, a posição ambígua de Arnaldo Louredo na narrativa que, se por um lado se autossegrega do grupo da fazenda como forma de preservação do seu “instinto de liberdade”, por outro, ele demonstra fiel lealdade ao grande proprietário – “salva-o dos perigos que o ameaçam e deseja ter o seu valor reconhecido por ele”¹⁶¹. Deste modo, segundo ainda o autor, a posição peculiar do protagonista se originaria do teu trânsito entre a fazenda e a floresta, que faz com que se recuse a integrar a hierarquia social, mas que ao mesmo tempo se mostra muito distante de poder ser caracterizado como um selvagem¹⁶². O desejo de preservação do “instinto de liberdade”, móvel que determina a sua recusa de integrar o mundo social governado pelo capitão-mor, compreendido nestes termos, é ainda ler o movimento do personagem sob o ângulo da estória romanesca no que ela possa conter de fabulosa e heroica. Em outras palavras, as figurações de liberdade e de autonomia telúrica do sertanejo ainda se põem no plano da idealidade, que é o registro discursivo-ideológico dominante do romance. Para se redimensionar a posição realmente ambígua de Arnaldo (e sua família) na narrativa, parece ser necessário demonstrar que o nosso herói é um acostado, é um agregado da fazenda Oiticica, muito embora toda a sua ação no âmbito da intriga nos sirva justamente para dizer o contrário disto. A hipótese que estamos aventando é a de que, apesar de sua caracterização diferente da dos outros protagonistas do romance rural de Alencar, submetido que está à cifra de herói, Arnaldo está preso às mesmas condições de personagens como Berta e João Fera, em *Til*, e Mário,

¹⁶⁰ Como já foi esclarecido na seção O estatuto do narrador, utilizamos a noção de narrador hipertrófico para caracterizar boa parte dos narradores do romance rural do século XIX, que se define por sua presença excessiva e que muitas excede e se sobrepõe à própria matéria narrada. A noção de apropriação da matéria por parte do narrador deriva desta condição. Antonio Candido usa a noção de narrador hipertrófico ao analisar as narrativas de Coelho Neto e Simões Lopes Neto, no ensaio A literatura e a formação do homem, in *Textos de intervenção*. (Org. Vinicius Dantas) São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002.

¹⁶¹ Martins, Eduardo Vieira, op. cit, p. 85.

¹⁶² Idem, ibidem, p. 84-85.

em *O tronco do ipê* – todos eles são protagonistas que, em situações variadas e com destinos muito diferentes, orbitam em torno da relação de dependência e de favor de um grande proprietário. No caso do nosso protagonista, – “o filho do deserto”, “livre e indômito”, que afirma neste espaço “o império do rei da criação”¹⁶³ – a notação heróica que o narrador lhe tributa e às suas ações parece ser, a cada passo, abalada ou mesmo cancelada (no mínimo postas sob suspensão) pela condição de subordinação em que se encontra Arnaldo em face do grande proprietário e de sua família. Esta condição toma as formas e as cores mais diversas, as quais vão variando, se repondo ou se modificando, ao longo da história. Algumas delas merecem comentário mais detido.

Podemos dizer, inicialmente, que a relação entre Arnaldo e a família proprietária ganha uma feição, muito conhecida de nossas relações sociais, na qual se misturam e se confundem intimidade e afeição patriarcal com poder de mando e arbítrio sobre o outro. Arnaldo e Flor, a filha do capitão-mor, tiveram a mesma ama-de-leite, a mãe de Arnaldo, Justa, que trata aquela como se filha fosse. Arnaldo, por sua vez, expressa tal deferência a Gonçalo Campelo e a sua esposa Genoveva que projeta nestes nada mais nada menos que as figuras paterna e materna¹⁶⁴. O tom reverencial ao senhor de terras se sucede em todas as ocasiões, mesmo quando ambos entram em atrito em situações em que Arnaldo busca negar ou resistir a certas ordens ou desejos de Campelo. Nestes momentos de críspação, o fazendeiro o percebe e o “coloca” em sua posição social, o de um dependente. É o que acontece, por exemplo, quando o sertanejo discute com o capitão a sua saída sem permissão da fazenda para acompanhar, a distância e às ocultas, a ida da família a Recife. Depois de Arnaldo pedir ao capitão para que não pertença ao “serviço da fazenda”, uma vez que o seu gênio “é para viver no mato”, no sertão onde nasceu, como um “vagabundo”¹⁶⁵ e só, e de se mostrar pronto “a acatar e a defender” de modo “devoto” Oiticica e seus habitantes, podendo Campelo dispor da vida do sertanejo como lhe aprouver, o senhor de terras responde:

¹⁶³ Alencar, op. cit., p. 73-74.

¹⁶⁴ Num diálogo com Aleixo Vargas no qual Arnaldo tenta dissuadi-lo de se vingar de Campelo, o sertanejo diz: “ – Do mesmo modo procederia eu, Aleixo [este prometera não tirar a vida de Arnaldo em qualquer circunstância por este ter salvo a sua numa certa ocasião], se fosse de minha vida que se tratasse. Mas é do repouso da felicidade e da vida dos entes mais queridos que tenho neste mundo; porque o capitão-mor serviu-me de pai e sua mulher D. Genoveva muitas vezes, quando eu era criança, me acalentou ao peito como seu filho”. Alencar, op.cit, p. 60.

¹⁶⁵ É interessante notar os termos de que se utiliza Arnaldo ao expressar o seu desejo de ser considerado “um estranho à fazenda”, os quais sugerem traduzir o balanceio ambíguo e contraditório do seu lugar na fazenda: um querer ser, não sendo, podemos dizer. Idem, ibidem, p. 86-87.

– Agradecemos a sua dedicação Arnaldo; mas uma fazenda, e ainda mais, uma fazenda rica e importante como a Oiticica, não dispensa um regime, que mantenha quantos a ela pertencem na obediência e respeito ao dono. Essa regra e disciplina não se guarda sem muito rigor sobretudo para coibir os maus exemplos, que são motivos de escândalos para os bons e de excitação para os maus.¹⁶⁶

O registro dominante, nesse instante, é o da caracterização “prosaica” das posições sociais em que a voz de mando de Gonçalo Pires determina o lugar de cada indivíduo em sua propriedade. A notação heroica e altaneira que marca o protagonista, tipicamente vinculada à estória romanesca, cede o seu lugar ao registro requerido pela matéria social que aí pede passagem no âmbito da fatura.

Mas, curiosamente, é no plano amoroso que tal problema se põe com mais relevo. O tipo de relação que Arnaldo Louredo mantém com seu objeto de desejo, Flor, é de interdição. Arnaldo não tem acesso à “donzela” e percebe que nunca o terá. Flor se apresenta à mente e sobretudo ao coração do personagem projetada como ideal ao modo convencional com que o romantismo representou a figura feminina – sublimada, idealizada e inatingível. Tal ideal, por si, satisfaria ao sertanejo, se não estivesse ameaçado pela chegada de Marcos Fragoso, o proprietário vizinho, que tem a intenção de esposar a filha do capitão-mor. Nesta situação de tensão, o narrador transfere a palavra para o protagonista, numa espécie de monólogo:

Tudo muda. Passam os anos e levam a vida. Mas ela, Flor, eu acreditava que havia de ser sempre a mesma, sempre solitária e sempre donzela, como a lua no céu, como a Virgem em seu altar. Eu a adoraria eternamente assim, no seu resplendor; e não queria outra felicidade senão essa de viver de sua imagem. Nenhum homem a possuiria jamais. Deus não a chama a si, e a deixa no mundo unicamente para mim.¹⁶⁷

“Viver de sua imagem”, conjugado ao desejo de que “nenhum homem a possuiria jamais”, pode dar um pouco a dimensão da maneira como Flor é um objeto interdito ao nosso protagonista. Posto assim parece que estamos diante do ideal romântico. O sentimento de Arnaldo faz parte da mística romântica: objeto e relações amorosas idealizadas, que revelam muito também da “sensibilidade” do personagem, o qual, em

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 87.

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 108.

face de “sua” donzela, percebe o seu “caráter indomável e altivo” minguar. No entanto, passo seguinte, o sertanejo como que desperta para sua própria condição, a qual põe em mira, novamente, o caráter rebaixado de sua posição social, obstáculo real ao acesso a seu objeto de desejo. Na mesma continuidade de reflexão, Arnaldo pensa com os seus botões:

– Já uma vez, prosseguiu ele, tinha-me enganado. Quando brincávamos juntos, cuidava que havíamos de ser meninos toda a vida; que eu poderia sempre carregá-la em meus braços; e ela nunca me veria triste, que não me abraçasse. E um dia ficou moça; e eu, que era seu camarada, *não fui mais senão um agregado da fazenda!...*¹⁶⁸

Uma última referência, não menos significativa, a esta situação. Já mais à frente, numa cena banal, mas quando Campelo já decidira que Marcos Fragoso não iria se casar com Flor, Arnaldo decide retirar de Flor flores (*sic*) que ornavam seus cabelos, pois o sertanejo as reconhece como venenosas e, portanto, perigosas à moça. Interpretando o gesto de Arnaldo como uma ousadia, a filha do grande proprietário chama o platônico sertanejo “ao seu devido lugar”:

– *Não esqueça o seu lugar*, Arnaldo, continuou D. Flor com severidade. A ternura que tenho à sua mãe não fará que eu suporte essas liberdades. A culpa é minha, bem o vejo. Se não lhe desse confianças, tratando-o ainda como camarada de infância, não se atreveria a faltar-me ao respeito. Lembre-se, porém, que já não é um menino malcriado; e sobretudo que eu sou uma senhora.

– Minha senhora?... disse Arnaldo carregando nessa interrogação com acerba ironia.

– Sua senhora, não, tornou D. Flor com um tom glacial; não o sou; mas também, *apesar de nos termos criado juntos, não sou sua igual.*¹⁶⁹

Em todas estas passagens do romance, seja através da voz do proprietário, seja através da própria consciência do protagonista ou ainda através da voz de sua amada, o que se revela é um anticlímax em relação à caracterização e às ações mítico-heróicas de Arnaldo: todas estas vozes, inclusive a sua própria, empurram o herói à sua posição de

¹⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 108. Grifos meus.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 208. Grifos meus.

classe rebaixada que ele ocupa dentro da grande propriedade. Visto deste ângulo, vários aspectos do protagonista podem ser redimensionados, produzindo uma área de atrito, de conflito ou de impasse, entre o mundo fabuloso e a matéria local, que se infiltra no mundo ficcional. Desta maneira, por exemplo, o horror que o sertanejo manifesta em não se submeter às lides rotineiras do trabalho e da disciplina na fazenda, que o capitão-mor quer lhe impor, sugere estar, de algum modo, relacionado a sua condição social precária. Se, por um lado, a mística do “filho do mato, indômito e livre” do homem sertanejo, sempre ratificada pela voz do narrador¹⁷⁰, estrutura o viés heróico do livro, por outro, ela não deixa de ser uma fórmula compensadora e substitutiva para aquilo que a matéria social local tende a esgarçar, a pôr sob suspeição. Afinal, o “instinto de liberdade”, o “zelo pela independência” não poderia ser mais do que uma fantasia substitutiva à condição de sujeito dependente? Estranho e paradoxal lugar que estes tipos de heróis ocupam na literatura brasileira: elevados a tal categoria tem de, como que por assim dizer, encarar a sua própria realidade, a qual tende a solapar as mesmas condições pelas quais são elevados. Como se manter herói quando o personagem é sistematicamente impelido para o amesquinamento da sua condição social, que subtrai qualquer traço de elevação? Tal situação parece ser revelador dos impasses em que se encontram grandes escritores como José de Alencar. Sem deixar de fantasiar, não podia deixar também de pagar tributo à realidade social que preformava a sua matéria.

Também no âmbito amoroso as fraturas que a matéria social faz na intriga nos permitem captar e repor sob uma luz diferente os sentimentos e as ações que o protagonista reserva para Flor. Duplamente obstaculizado o caminho a Flor, quer pelo fato de o sertanejo se satisfazer em não ter “outra felicidade senão essa de viver de sua

¹⁷⁰ As passagens com que o narrador se “apropria” do personagem para enunciar a natureza deste são várias e sistemáticas. Duas das mais significativas em relação ao problema em vista são estas: “Por isso, depois do que acontecera, não teve ânimo de contrariar de novo e tão proximamente o desejo do capitão-mor. Prestou-se a desempenhar por algum tempo o emprego de vaqueiro, do qual o afastavam os seus instintos de liberdade, os hábitos de sua vida nômade, e mais que tudo uma repugnância invencível de servir a qualquer homem por obrigação e salário.

O vaqueiro não entra na classe dos servidores estipendiados; é quase um sócio, interessado nos frutos da propriedade confiada à sua diligência e guarda. Esta circunstância levou Arnaldo a condescender por enquanto com a vontade do capitão-mor. Fosse outro emprego, que apesar da disposição de seu ânimo, não o aceitaria por uma hora”.

Mais adiante, em outro momento: “(...) desde aquele tempo [da sua adolescência] manifesta-se sua repugnância para o todo o serviço obrigatório, feito por ordem e conta de outro. Tinha ele paixão pela vida de vaqueiro, e passava dias e semanas no campo fazendo voluntariamente o trabalho de dois bons ajudantes, e entregando-se com entusiasmo a todos os exercícios daquele mister laborioso. Se, porém, lhe determinavam tarefa, desaparecia e ganhava o mato, onde se divertia a caçar”. In idem, *ibidem*, p. 145 e 221-222, respectivamente. (Grifos meus)

imagem”, quer pelo fato de socialmente ela lhe ser inacessível¹⁷¹, só resta ao nosso intrépido herói uma única decisão: “- Não! Exclamou ele com um gesto enérgico. Flor não pertencerá a nenhum homem na terra. Ainda que seja à custa de minha salvação eterna!”¹⁷² Com essa decisão, o leitor suspeita que, para além da fidelidade canina que Arnaldo mantém à família Campelo, o cerco vigilante e permanente que lhe faz tem como centro de preocupação obsessiva a filha do capitão-mor. A partir desse momento, a atitude do nosso herói será a de minar toda a proximidade de figuras masculinas de Flor. O episódio central desta situação de vingança surda de Arnaldo, parece certo, é o conflito entre Oiticica e Marcos Fragoso; mas este, como vimos acima, vem acionado por muitos motivos, no plano da intriga, para que a “batalha” se desenrole (a suposta precipitação do dono da Bargado em pedir a mão de Flor, a recusa do capitão-mor a isso, a tentativa de Marcos de tomar à força a moça etc.), fazendo com que as razões do coração de Arnaldo, embora envolvidas diretamente no conflito, fiquem como que em segundo plano em face dos motivos da intriga. Apenas para lembrar, as cismas de Arnaldo com Marcos Fragoso e sua “marcação” em cima das intenções amorosas do jovem proprietário começam muito antes. Elas se iniciam em Recife, nas sabotagens que Arnaldo faz para impedir o cortejo de Marcos a Flor.

Mas a cena mais significativa da atitude de intervenção (demolidora?) de Arnaldo em face do destino amoroso de Flor é a do último capítulo do livro, que talvez com alguma dose de ironia alencariana se intitula “Deus não quer”. Nesse instante, Oiticica se encontra cercada pelo bando de Marcos Fragoso e em luta renhida com ele, enquanto a família Campelo tenta tocar o casamento de Flor com o Leandro Barbalho, sobrinho do capitão-mor Gonçalo, a quem este destinou a mão de sua filha, depois da desavença com Fragoso. Entretanto, em pleno altar, Leandro é atingido por uma seta, cai fulminado e é considerado morto, depois de seu corpo desaparecer. A “morte” do sobrinho do capitão é outra armação de Arnaldo para afastar mais um pretendente de Flor. Numa rápida conversa entre o sertanejo e Jó, aquele diz que Leandro não está morto, deixando a entender que se tratava de mais uma artimanha do personagem para não perder a “sua” donzela para outro. Ao mesmo tempo, o protagonista tem, ao vencer Marcos Fragoso, o reconhecimento máximo de sua condição de herói, a ponto de

¹⁷¹ Seria o primeiro decorrência do segundo, como sugeriria uma evidência simplesmente causal? Ou o desejo de viver na “felicidade de uma imagem” pode ser atribuído aos repiques de um coração romântico? Minha hipótese é a de que a fronteira entre eles se borra, se confunde. Entretanto, no momento, estou *forçando a leitura* para mostrar como a matéria local redefine a espessura do herói.

¹⁷² Idem, *ibidem*, p. 109.

nominalmente ingressar na família proprietária ao ser agraciado por esta com o acréscimo do sobrenome Campelo ao seu. De outra parte, o romance termina com certo desconsolo de Flor pela morte do seu quase marido e com a constatação: “- Deus não quer que eu me case, Arnaldo!” A ação tida como heróica de Arnaldo somente é capaz de se manter como tal para a família proprietária na medida em que o protagonista consegue ocultar para ela o caráter digamos pouco nobre de suas ações. O fato de Flor atribuir à “responsabilidade divina” o seu destino amoroso revela que alguma coisa escapa ao campo de mando da família proprietária, ao mesmo tempo em que esta enaltece e premia o sujeito que mina a base das relações proprietárias. Deste ângulo, não seriam estas ações de Arnaldo armadas na surdina uma espécie de vingança do ressentido em sua condição de dependente? Não se configuraria como a vingança de classe do agregado justificada/racionalizada pelo véu da convenção romântica¹⁷³? Na instável condição de herói, que se vincula à sua precária posição de classe, Arnaldo Louredo sobrepuja num certo sentido a ambas situações e forja uma estratégia para aquilo que não pode ser enunciado – o seu amor por Flor – e realizado no nível das ações – a posse do objeto amoroso – possa ao menos continuar a pairar no plano da “idealidade”. A não-realização do destino casamenteiro da filha do grande proprietário é a condição possível e permitida para a permanência das fantasias amorosas do nosso herói. Viver na adoração da imagem da amada passa a ser o limite da experiência possível. Neste sentido, o curto-circuito que constitui a trajetória de Arnaldo se caracteriza por ter reconhecido os seus méritos como “guerreiro”, como homem destemido, valente e fiel à família proprietária que o acolheu e o protege, mas tal “honraria” não chancela a sua entrada à casa-grande que, se se efetivasse, ocorreria pelo veio romântico, pelo seu acesso a Flor. Ao fim e ao cabo, o seu ingresso neste mundo é apenas nominal, simbólico, não de fato.

Daí por que vingança de classe e convenção amorosa parecem se entrelaçar de modo indissociável. Mas bem entendido, se trata de uma vingança de classe silenciosa, que na verdade não dá a falar o seu nome e as suas razões. Como algo que nos faz lembrar a ideia de ressentimento e a noção estética a que a corresponde, formulada nos termos de Maria Rita Kehl. Talvez não seja de todo absurdo imaginar que o personagem alencariano seja o primeiro ou um dos primeiros, em chave local, daquela linhagem de

¹⁷³ Há algo de patético no “romantismo” expresso pelo personagem logo após ele escutar as palavras de desconsolo de Flor sobre o seu futuro casamenteiro, conforme nos informa o narrador: “No transporte de júbilo que inundou-lhe a alma, o sertanejo alçou as mãos cruzadas para render graças ao Deus que lhe conservava pura e imaculada a mulher de sua adoração”. Idem, *ibidem*, p. 301.

personagens ressentidos da qual vão derivar outros, inclusive Paulo Honório, objeto de exame da autora¹⁷⁴, passando pelo nosso casmurro Bento Santiago, entre outros. Na esteira de Max Scheler, Rita Maria Kehl define o personagem ligado à estética do ressentimento como

Aquele que, tendo confiado na ordem justa prometida pelo Outro, por um lado não se percebe como responsável pelo que lhe acontece e, por outro, não se conforma por não receber a parte que lhe é devida por direito. Sente-se como se dela tivesse sido *privado* por alguém que se aproveita dele ou não reconhece o seu merecimento. *Da dependência desse Outro, visto como autor da garantia antecipada (e, mais tarde, da “injustiça” de não tê-la cumprido), decorre a passividade de tal personagem: por mais que se “movimente”, o ressentido é reativo, nunca ativo. Suas ações não têm o caráter radical do ato capaz de modificar as condições simbólicas que lhe deram origem. Ao se colocar nas mãos de um Outro cuja versão imaginária é a de pais protetores, justos e amorosos, ele se recusa, em última instância, a mudar as condições do seu destino.*¹⁷⁵

Há muito da radiografia do nosso herói nesta definição de ressentido. Como Arnaldo, “é de um lugar supostamente ‘fora da vida’ que o ressentido denuncia a maldade, os jogos de interesse, as torpezas da vida. Parece um idealista, um romântico deslocado de sua época (...); ele não “aceita pertencer à sociedade dos homens, mas quer ser reconhecido por ela”¹⁷⁶. Como no caso também do romance *O sertanejo* de Alencar, o chão por onde se movimenta este tipo de personagem é, por excelência, o melodrama, entendido como “gênero que combina a máxima dramaticidade psicológica com a máxima eloquência (cênica ou narrativa), de modo a tornar explícitas as paixões mais obscuras, as motivações mais sutis, as intenções mais secretas”¹⁷⁷. O leitor não somente reconheceria desde o início com clareza as expressões da virtude e do pecado, como também faz do personagem ressentido o seu polo positivo de identificação¹⁷⁸.

Este movimento do personagem que estamos procurando delinear, repita-se, é subterrâneo, inominável, como a própria noção de herói ressentido, que não pode ser enunciado no âmbito da narrativa como tal. Entretanto, ao contrário do andamento

¹⁷⁴ Kehl, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

¹⁷⁵ Kehl, op. cit., p. 139-140. Grifos meus

¹⁷⁶ Idem, ibidem, p. 136-137.

¹⁷⁷ Idem, ibidem, p. 134.

¹⁷⁸ Idem, ibidem, p. 135.

melodramático tradicional no interior do qual os polos do bem e do mal, do pecado e da virtude se mostram bem definidos, estes polos no romance alencariano se apresentam embaralhados, confundidos, pois, “ao se colocar nas mãos de um Outro cuja versão imaginária é a de pais protetores, justos e amorosos”, o personagem, bem como o ponto de vista da narrativa em seu conjunto, está positivando todo o outro campo – a da grande família rural – contra o qual o personagem arma a sua batalha silenciosa que não pode ser nomeada, que não pode ser vista como tal e cujas razões mais profundas, por consequência, se mostram cegas a todos os envolvidos, até mesmo ao seu principal ator. O herói alencariano, assim, projeta uma luta na surdina com uma dimensão do mundo ficcional que é compreendida, do ponto de vista ideológico do romance, como tão positiva – que é a instância da autoridade patriarcal rural e tudo o que ela possa expressar – quanto ele mesmo.

Sob este ângulo, a ideia de que existem uma hierarquia natural e outra social não nos parece corresponder ao andamento mais profundo do romance que, de algum modo, inscreve o que ideologicamente pretende ser mostrado como uma hierarquia natural numa rede de impasses que é sobretudo social. A meu ver, a posição ambivalente de Arnaldo Louredo se situa, não em razão de transitar entre essas duas ordens e se fazer “tradutor”¹⁷⁹ de ambas as culturas (afinal, como traduzir o que não pode ser dito, o que não consegue ser enunciado?), mas sim no impasse entre a fantasia de “intransigente independência e autonomia” que ele encarna, no plano ideológico, e sua condição de subalternidade de classe. Ou dito de outra maneira, e recuperando os termos que vínhamos usando, o caráter ambíguo do protagonista e o do próprio romance de Alencar se caracteriza por um movimento pendular entre o fluxo da matéria local e “a utopia de cunho ideológico”.

Neste contexto, nem mesmo a perspectiva hipertrófica do narrador de Alencar deixa de ser como que traída a contrapelo. Se tal perspectiva expressa, a princípio, a ânsia apropriativa que traduz a efusiva afeição identitária do narrador em relação ao herói e ao mundo rural, ela indicia, num mesmo instante, a impossibilidade desta identidade se efetivar. Digamos então que o gesto de apropriação do narrador acaba se configurando como expressão e resultado de uma impossibilidade e de um impasse de ordem literária e histórica num só passo. A identidade entre ponto de vista e matéria narrada que a posição do narrador deveria engendrar e manter se mostra frágil e, por

¹⁷⁹ Vieira, op. cit., p. 157.

vezes, fraturada, na medida em que a matéria local e a sua dicção “prosaica” tende a amesquinhar e a rebaixar a própria matéria objeto de elevação. Deste modo, *o otimismo social*, expressão ideológica da fase de consciência esperançosa de atraso de nossos escritores do século XIX¹⁸⁰, e que é a energia que alimenta o aspecto heróico e elevado dos personagens e de seu mundo, parece estar sempre por um triz, ameaçado que se encontra por uma sombra de “insuficiência” de nossa própria realidade¹⁸¹.

¹⁸⁰ Candido, *Literatura e Subdesenvolvimento*, in op. cit., p. 147.

¹⁸¹ Nesta perspectiva, fica na fórmula de perguntas: as ações heroicas que não se desdobram, que nada modificam, antes mencionadas, e que não são propriamente “bifurcações”, ainda que tragam a aparência de (ou seja, “a imitação de ações humanas significativas”), não podem ter a sua chave de compreensão a partir deste impasse? As situações heroicas que contam como emblema, mas não resultam em transformação no plano da trama, não estariam também vinculadas à estreiteza social a que o personagem está relegado devido à sua condição de classe?

Impasse e conciliação

Sem querer enfastiar o leitor, gostaria de iniciar esta parte com a transcrição de uma série de passagens a respeito da condição do indivíduo pobre e dependente, presente no romance *O tronco do ipê* (1871), de José de Alencar. O foco de atenção desses trechos é o protagonista da história, Mário Figueira e, secundariamente, sua mãe, D. Francisca.

Passagem 1

Nesse momento Alice aproximou-se de volta da corrida, e ouvira as últimas palavras da amiguinha (Adélia):

– Mário não dança.

O menino lançou-lhe um olhar frio:

– Com certas pessoas!

– Comigo, não é?

– Principalmente.

– Muito obrigada, respondeu Alice com um sorriso.

– Está bom; não vão brigar, acudiu Adélia com meiguice.

– Não tenha susto, Adélia! Eu não me zango com ele.

– *Não vale a pena.*

Não se pode exprimir a amarga ironia com que Mário pronunciou estas últimas palavras. Sua mão crispada por um movimento de cólera, caiu sobre o tronco de um arbusto e espedaçou-o¹⁸².

Passagem 2

¹⁸² Alencar, José de. *O tronco do ipê*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1980, p. 13. Todos os grifos são meus.

Alice quis por força trepar em uma árvore de goiabeira para colher um cacho de uvas da alta parreira. Houve desta vez uma oposição geral à travessura.

– Nanhã, isto são modos? Tomara que sinhá saiba, exclamou Eufrosina.

(...)

– Não trepe, Alice; não é bonito; estraga as mãos e pode romper o seu vestido, disse Adélia.

Mário limitou-se a sua habitual ironia:

– Ora!... *Deixe trepar não faz mal! É filha de barão... não cai... tem muito dinheiro!*...¹⁸³

Passagem 3

[Uma conversa entre Mário e Adélia, pouco depois da cena acima transcrita, em que também se encontra Alice:]

– Ora não se lembra; e há bocadinho, quando ela quis trepar na goiabeira?... Você também ralhou com ela; e depois fez muito pior. Daquela altura pendurou-se em risco de morrer.

– Nada se perdia! disse Mário com desdém.

– Mas então você não pode falar de Alice.

– Ela é rica, tem seu pai e sua mãe, que havia de chorar muito se qualquer coisa lhe acontecesse; há de ter uma vida feliz. Mas eu!... *Um pobrezinho, que já não tem pai e vive à custa dos outros, que faz neste mundo?*¹⁸⁴

Passagem 4

[Cena em que Alice e Mário entregam presentes, respectivamente, à “tia” Chica e ao preto Benedito, ambos escravos da fazenda:]

– Não é capaz de ser tão rico nem tão bonito como o meu! replicou a tia Chica.

– Mais!...

– Não, Benedito, você não tem razão. *Eu sou pobre; não posso dar presentes ricos, como a filha de um barão!*¹⁸⁵

Passagem 5

¹⁸³ Idem, ibidem, p. 16.

¹⁸⁴ Idem, ibidem, p. 19-20

¹⁸⁵ Idem, ibidem, p. 25

[Em conversa com o escravo Benedito, Mário lamenta a sua condição de protegido:]

– *O que me desespera é viver à custa dos outros. Ninguém sabe o que a gente sofre; então mamãe, coitada! Não se queixa, mas chora às escondidas, que eu bem sei.*¹⁸⁶

Passagem 6

[Comentário do narrador sobre a situação de D. Francisca, mãe de Mário:]

*O suplício de viver da compaixão alheia [no caso, a do barão], comendo o pão saturado com as lágrimas da humilhação, esse martírio, padecia-o ela a todas as horas e a todos os instantes. Mas a dor cruciante desse crivo d'alma já não lhe deixava sensibilidade para sofrer com o pungir de cada espinho*¹⁸⁷.

Passagem 7

[Cena em que Mário resiste aos rogos de sua mãe para ir aceitar os agradecimentos do barão, depois que o menino salvou Alice do afogamento do boqueirão:]

– Não tenho nada que fazer lá! O Sr. Barão pode guardar seus agradecimentos, que eu passarei muito bem sem eles. Se cuida que lhe prestei algum serviço, está enganado. *Quis mostrar-lhe que um pobrezinho, às vezes, vale mais do que os ricos barões*¹⁸⁸.

É provável que nunca esteve tão presente, no romance rural do XIX, de modo explícito, sistemático e recorrente, o mal-estar que a condição de dependente representa para este tipo de personagem, como se percebe n'*O tronco do ipê*. Com modulações variadas de sentimentos e expressão em face do problema, que passa pelo sarcasmo, toca a autocomiseração e o constrangimento, chegando muitas vezes ao ressentimento, certos aspectos que cercam a posição de Mário como dependente são a linha de força que movimenta significativamente a primeira parte do romance de Alencar. Como n'*O sertanejo* e em *Til*, como se verá logo a seguir, temos como protagonista um dependente

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 37

¹⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 49

¹⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 67

de um grande proprietário. Entretanto, do ponto de vista da narrativa, enquanto Arnaldo Louredo (*O sertanejo*) e Berta/Jão Fera (*Til*), sobretudo estes últimos, transitam de modo inconsciente na relação de dependência, Mário, ao contrário, enuncia, não somente o lugar que ocupa na fazenda Nossa Senhora do Boqueirão, como protegido do barão da Espera, como também o mal-estar que tal situação representa para ele. Observe-se que, das sete passagens destacadas, seis delas são intervenções feitas diretamente pelo protagonista, e apenas numa, a sexta, é o narrador que se põe na perspectiva do personagem inserido em tal condição. Esta maneira do romance formular um dos nós centrais terá consequências expressivas no plano narrativo, como se tentará mostrar mais adiante.

A primeira parte do romance, que a bem dizer preenche quase que simetricamente a sua metade, é tomada de tom nervoso, crispado. Uma estridência tensa que tende a ser amainada, ou mesmo parece querer se confundir ou se misturar à própria natureza juvenil das situações apresentadas, já que as idades dos personagens centrais, Mário, Alice e Adélia, giram, nesse momento, em torno de 12 a 15 anos. Num certo sentido, é como se tivéssemos apreciando a estrepitose juvenil dos personagens em geral, mesclada e interposta à estridência desgostosa, insatisfeita e irritadiça de Mário diante da condição de dependente que ocupa. Em *O tronco do ipê* os acontecimentos do passado familiar de Mário vão determinar o todo da narrativa, ou seja, a caracterização do protagonista, a sua posição social e o andamento da intriga.

Mário Figueira, desde menino, (período este da vida do protagonista que corresponde à primeira parte do romance) carrega a suspeita de que Joaquim Freitas, o barão da Espera, esteja ligado ao destino fatal de seu pai, José Figueira, morto nas águas do boqueirão, bem como à posse inesperada da fazenda. Em *flashback*, nos capítulos X e XI, intitulados respectivamente “Dois amigos” e “Desastre”, o leitor toma conhecimento que José Figueira e Joaquim de Freitas foram amigos de infância. Pobre e órfão de um administrador de fazenda, este se torna protegido do comendador Figueira, pai de José, o qual o ajuda a montar “uma pequena casa de negócio”. Vendo no casamento “toda a esperança, todo o futuro; era a riqueza tão ardentemente ambicionada”¹⁸⁹ – é somente com a posse da propriedade que Joaquim de Freitas enriquece. Com a morte do comendador e a enigmática morte de José Figueira no boqueirão, sabe-se, de modo surpreendente para os envolvidos, que ele se tornara um

¹⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 39.

dos principais credores do comendador, “a quem estava hipotecada a fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão no valor de cem contos de reis”¹⁹⁰. A partir desta situação, torna-se dono da propriedade; em seguida, pleiteia e obtém, em troca da soma de doze contos de reis “doados” ao hospício de Pedro II, o título de barão; e também por “gratidão” e “generosidade” ampara agora em suas terras a viúva e o filho de José Figueira, D. Francisca e Mário.

A passagem de Joaquim de Freitas de homem livre pobre a grande proprietário¹⁹¹ reconfigura a posição social de Mário no presente da intriga, que de potencial proprietário passa a protegido e dependente. Parodiando a famosa expressão de Sérgio Buarque de Holanda, Mário é um expropriado em suas próprias terras. Deriva desta situação, mais sentida do que refletida por parte do protagonista, o sentimento de que “todas as pessoas da amizade do rico fazendeiro incorriam na antipatia do menino”¹⁹². Dentre elas, Alice, a filha do barão da Espera, será a princípio alvo central do ressentimento de Mário, destilado por um sarcasmo e por um pretense desprezo dos privilégios que cercam a menina por ser filha de proprietário “nobre” e rico. A afronta contínua e sistemática à posição da garota não vai sem uma dose ambígua de desejo oculto de admiração, não só pela condição social que, ao que tudo indica, gostaria de ver como sua, mas também pela própria figura feminina de Alice. Esta, por sua vez, sempre tolerante com o rapaz, atribui o caráter irritadiço de Mário a seu “temperamento forte”.

Sob este aspecto, a perspectiva admirativa da menina não deixa de, em boa dose, coincidir com a do narrador. A posição precária de Mário e a sua expressão ressentida não invalidam o caráter positivo que o narrador atribui ao protagonista. Ao contrário, este é assumido com todas as letras, como se pode notar:

Quando se observava aquele menino e via-se o meneio altivo com que ele atirava a cabeça sobre a espádua, o gesto frio e compassado, a ruga precoce que lhe sulcava o sobrolho e a expressão desdenhosa do lábio crespo, não se podia o observador eximir a um sentimento de repulsa. Parecia que essa criança de quinze anos já se

¹⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 42.

¹⁹¹ Com relação à ascensão do barão, é pouco clara, ao longo da história, a maneira como este se tornou o grande credor do comendador, bem como suspeita e ambígua também a atitude de Freitas em face do afogamento do pai de Mário no boqueirão. Joaquim de Freitas esboça salvar seu amigo das águas do boqueirão, mas, não tendo forças para resgatá-lo ou deixando-o ser levado, José Figueira morre.

¹⁹² Idem, *ibidem*, p. 67.

julgava com o direito de desprezar o mundo, que nem conhecia, e os homens de que ele era apenas um projeto.

Entretanto com a continuação do exame aquele sentimento de repulsa diminuía. Havia nessa fisionomia um quer que seja que atraía, malgrado; adivinhava-se na fronte larga uma inteligência vigorosa; e vinha como um vago pressentimento, de que a expressão estranha de seu rosto não era outra cousa senão o confrangimento dessa alma superior¹⁹³.

Alma superior e confrangimento, uma disjunção que constitui o personagem pela ótica do narrador. O gesto frio, a ruga precoce, a expressão desdenhosa – tudo isso compoendo “a expressão estranha” do rosto de Mário – seria fruto do confrangimento de sua alma superior, observa o narrador, a quem o leitor não pode deixar de ter vontade de perguntar: o que atormenta, oprime e constrange o protagonista? e, por outro lado, o que o torna uma alma superior? Mário é superior por quê? superior a quem? superior para quê?

Quanto à primeira questão, ela parece estar respondida nas seis passagens transcritas que abrem esta parte do trabalho e no comentário parcial que esbocei. No entanto, situar o personagem na órbita da dependência é de suma importância para o nosso raciocínio, mas não é tudo. Tínhamos observado rapidamente acima que as situações que expressam o “sentimento de confrangimento” do personagem formulam-se predominantemente por meio do discurso direto. Ou seja, é a própria consciência do personagem que enuncia o mal-estar sobre a sua posição social, em situações de interlocução. Estrategicamente, digamos, o narrador fica à sombra das observações do personagem, e os comentários daquele se tornam menos enigmáticos se atentarmos para a divisão de perspectiva que compõe a caracterização do personagem como um todo. Esta resulta numa multiplicidade de pontos de vista da qual o narrador, em relação ao protagonista, se resguarda de comentários e juízos diretos sobre a condição social de Mário e seu significado. Interessa destacar, nesse sentido, o fato de a narrativa se compor por uma espécie de divisão de pontos de vista envolvida na tarefa de caracterização do protagonista. A este, como se mencionou, cabe enunciar o lugar social precário que ocupa e o sentimento disso derivado; ao narrador cumpre fazer comentários algo abstrato referente a esta situação, apenas indiretamente vinculados a

¹⁹³ Idem, *ibidem*, p. 14.

ela, e também, e sobretudo, tecer comentários e juízos positivos e elevados em face do caráter e da personalidade do protagonista.

Esta é uma divisão de perspectivas que com outros objetivos ficcionais já está presente em outros romances de Alencar, como *O sertanejo*. Aqui como lá, está na instância narrativa a resposta à segunda questão, como já se pode perceber. Mas se n' *O sertanejo* o narrador punha a sua voz a serviço da configuração de um herói de estórias romanescas, aquele que fica a meio passo do mito e do homem, em *O tronco do ipê* o narrador trata mesmo de homens. Mário não pode ser visto como herói no sentido a que se atribui a Arnaldo Louredo, encarnação da figura nacional, ao menos em uma das suas facetas. No caso de Mário, o caráter elevado e positivo do personagem é chancelado pela autoridade do narrador. (E aqui nos aproximamos à segunda parte do nosso questionamento.) Caso se possa falar no aspecto “heroico” do personagem, este deve se referir à identidade que a instância narrativa expressa e mantém em relação às suas virtudes e qualidades morais e sociais. São caracterizações abstratas e genéricas (“inteligência vigorosa”, “alma superior” etc.), em face de certas situações concretas vividas por ele, que o alçam à esfera elevada ao imputar-lhe uma espécie de aura de dignidade, de reputabilidade, de nobreza e de correção. Ao mesmo tempo em que definem a sua essência em relação a si mesmo, elas o fazem na diferenciação diante dos outros personagens. Estes, se podem ter alguma respeitabilidade social e de caráter, não se inscrevem no mesmo nível do protagonista. Assim, pode-se dizer que Mário é um herói na medida em que é exemplar e ilustrativo do homem elevado no que pode se considerar o contexto prosaico do mundo rural alencariano, enquanto Arnaldo, por sua vez, em seu viés positivo, sintetiza o aspecto heroico da particularidade nacional no contexto mítico-aventureiro do mundo rural alencariano.

Estas observações respondem apenas parcialmente, por ora, às perguntas da segunda parte de nosso questionamento (o que torna Mário uma alma superior? ele é superior por quê? superior a quem? superior para quê?). Para dar conta integralmente delas e dimensionar a sua importância temos que seguir os caminhos do protagonista ao longo da intriga.

Voltando à primeira parte do romance, é possível perceber que ela se organiza em torno de um único episódio. O passeio das crianças à cabana do escravo Benedito, que vai redundar no afogamento de Alice no boqueirão e seu salvamento por Mário. O incidente com a filha do barão da Espera ocorre coincidentemente no mesmo dia da morte do pai de Mário e no mesmo lugar. A cena é primorosa tanto como composição

quanto na variação e na oscilação do narrador em lidar com a sua matéria e com seus protagonistas.

Antes do acidente com Alice, tia Chica, escrava da fazenda e mulher de Benedito, conta para as “crianças da casa-grande” a história da mãe-d’água, a princesa das águas que, em razão dos maltratos que sofrera seu filho, de tempos em tempos, “vem à terra para afogar a gente, e todo o menino que entra no rio, ela agarra para servir de criado ao filho”¹⁹⁴. Situação narrativa contada quase como um *causo*, ela busca algum grau de mimetização da oralidade, muito embora Alencar não faça marcação de registros linguísticos distintos. É através da voz da escrava preta que se firma esta espécie de história dentro da história, muito comum n’*O tronco do ipê*, em que o inaudito, o insólito se faz também presente. O inaudito surge a partir de personagens que se situam numa dupla periferia: na periferia social, todos eles são escravos e, claro, na periferia da história narrada, pois são personagens secundários. É como se o mágico, o extraordinário, o inexplicável somente pudesse se manifestar nas frinchas, à margem do mundo social. Os protagonistas alencarianos, Mário e Alice, destacadamente, por terem intenção à *seriedade*, estão fora desse circuito, ou melhor, não se deixam esgotar ou se explicar nos termos do insólito. Como se a sua inserção neste âmbito pudesse ameaçar certa postura elevada que Alencar sempre guarda a suas personagens centrais.

A cena do afogamento de Alice é inicialmente apresentada como espécie de projeção do *causo* há pouco relatado por Chica, pois a aproximação e o contato inicial que a menina tem com o lago nos são apresentados como se das suas águas emergisse uma entidade, no caso a mãe-d’água, a seduzir a menina, para que esta se lance às águas. Sedução traiçoeira, como não poderia deixar de ser. A cena vale transcrição para situar com precisão o contraste que queremos apontar:

Alice viu a moça [a mãe-d’água] acenar-lhe docemente com a fronte, como se a chamasse. A princípio não quis acreditar, tomou por uma ilusão, mas tantas vezes o movimento se repetiu, tantas vezes a moça lhe acenou graciosamente com a cabeça, que não pode mais duvidar.

A mãe-d’água a chamava; e ela teve desejos de atirar-se em seus braços. Mas a fada estava no fundo do lago; sua mãe podia chorar; as outras pessoas sabendo ficariam com medo. Ela não tinha medo. A moça lhe sorria com tanta doçura e bondade!...

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*, p.28.

Em vez de querer-lhe mal, havia de fazer-lhe tantos carinhos, contar-lhe cousas muito bonitas do reino das fadas e dar-lhe talvez algum condão, que a protegesse, que obrigasse Mário a lhe querer bem e a não ser mau para ela.

Não ouvira mais nada, nem se apercebia do lugar em que estava. O lago, o rochedo, as plantas, tudo desaparecera, ou antes se transformara em um palácio resplandecente de pedrarias. No centro elevava-se um trono que tinha a forma de um nenúfar do lago; mas era de nácar e ouro. Aí sentada em coxins de seda, a moça abria os braços para apertá-la ao seio.

A menina teve um estremecimento de prazer. Hesitou contudo por um melindre de pejo; mas o vulto de Mário perpassou nos longes daquela miragem arrebatadora; e a moça do lago outra vez sorriu-lhe, através daquela imagem querida. Então, Alice, atraída pelo encanto, foi se embeber naquele sorriso como uma folha de rosa banhando-se no cálice do lírio que a noite enchera de orvalho.¹⁹⁵

Até aqui, a passagem é deliciosa, porque soa como uma pequena fábula, prenhe de insinuações e ambiguidades sensuais, apresentada com certa leveza de dicção, que nos remete a algo próximo a algumas formas das narrativas orais. Distante, portanto, do tom sério e grandiloquente com que Alencar faz caracterizar, comumente, os seus protagonistas, no qual as implicações morais saturam a linguagem, como bem notou Roberto Schwarz, em agudo estudo sobre o romance de José de Alencar¹⁹⁶. Mas aqui o narrador, encravado nos fatos narrados, colados a ele e contando de sua poesia, suspende o juízo sobre o mundo narrado.

Logo em seguida, porém, o encanto mágico da cena é quebrado pela voz do narrador, que explica “racionalmente” o que, afinal de contas, ocorreu com Alice, nos seguintes termos:

Alice, debruçada sobre o parapeito de pedra, não percebera que fronteira a ela havia na rocha uma face côncava coberta de cristalizações que espelhavam o seu busto gracioso, do qual só a parte superior se refletia diretamente nas águas.

Esse busto refrangido pela rocha e reproduzido pela tona do lago, representou aos olhos de Alice a sombra ainda vaga da mãe-d'água. Depois, quando uma réstia de sol esfolou-se em espuma de luz sobre a fronte límpida da menina, e um raio mais vivo cintilando nas largas folhas úmidas da taioba, lançou reverberações da esmeralda sobre os louros cabelos, o busto se debuxou e coloriu.

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 34-35.

¹⁹⁶ Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000, p. 43.

Tudo o mais foi o efeito da vertigem causada pela fascinação. O torvelinho das águas produz na vista uma trepidação que imediatamente se comunica ao cérebro. O espírito se alucina, e sente a irresistível atração que o arrasta fatalmente. É o magnetismo do abismo; o imã do infinito que atrai a criatura, como o polo da alma humana.¹⁹⁷

Para além do aspecto um tanto estapafúrdio da explicação, – o que, por si, evidencia ainda mais a eficiência estética da passagem anterior – interessa anotar como a ação de Alice não pode ser considerada sob a cifra do mágico, do estranho. A sua conduta e caracterização, ao contrário dos personagens socialmente à margem, devem alçar-se a um grau de inteligibilidade do qual o narrador é o seu próprio fiador, ao preço de perder a dicção desataviada e espontânea, que submerge à perspectiva armada do narrador no fluxo da matéria narrada. Diante de seus heróis, o narrador repõe a “dignidade” e a elevação do tom, admitindo apenas circunstancialmente – e como ilusão – que estes se subsumam à matéria estranha.

E é neste contexto repostado que também surge a ação heroica de Mário, que com coragem e desprendimento salva da morte a única filha do barão. O gesto de salvação empreendido por Mário não é menos significativo do modo de caracterização do personagem na medida em que a cena apresenta o dilema que o protagonista traz em si e que define a sua trajetória durante toda a história. O trecho é longo, mas penso que vale a transcrição:

Mário, conhecendo a força de atração do abismo, imaginou que Alice ia precipitar-se; o seu primeiro impulso foi chamá-la e preveni-la; *mas ele tinha às vezes instintiva repugnância por essa menina, a quem envolvia na aversão que votava ao barão e a quanto lhe pertencia.*

Nisto, por um fenômeno muito natural nos momentos de emoção, as impressões atuais se travaram e confundiram com as recordações do passado, produzindo uma espécie de ninho moral, meio visão, meio realidade. Desenhou-se em sua imaginação, como um lampejo, a cena da morte do seu pai, tragado pela voragem, enquanto o barão em pé, na margem sorria com orgulho. No fundo desse quadro, como que lhe disputando a tela e transparecendo através da primeira cena, a fantasia do menino via Alice por sua vez tragada pelo boqueirão; na margem, o

¹⁹⁷ Alencar, op. cit., p. 35

barão sucumbindo ao peso de tamanha desgraça, e ele, Mário, em pé sobre o rochedo, sorrindo-se como o anjo da vingança.

Nesse momento ouviu-se o soluço profundo da onda. Alice, atraída pela vertigem, acabava de precipitar-se.

O abalo que sofreu Mário vendo desaparecer o corpo de Alice, espancou de seu espírito a visão, para mostrar-lhe a realidade. *Havia nesse menino um coração precoce como seu espírito, já capaz dos grandes ódios, como dos rasgos de heroísmo.*

Diante da catástrofe ele se esqueceu quem era a vítima, para só lembrar-se que uma vida corria perigo. A ideia de vingança, que afagara em um instante de cisma, agora o enchia de horror. Como pudera associar uma memória querida à desgraça de outrem?

Por isso o nome de seu pai lhe viera aos lábios, como um grito de perdão e ao mesmo tempo uma santa invocação, no momento em que ele se arrojava no remoinho para salvar Alice, ou talvez morrer.¹⁹⁸

A passagem é muitíssimo significativa, pois ela dramatiza o núcleo central do conflito do protagonista com todos os elementos e personagens envolvidos presentes na encenação, direta ou indiretamente. Ela se inicia com o sentimento que temos destacado como dominante nesta primeira parte do romance e que lhe dá o tom: “a instintiva repugnância por essa menina, a quem envolvia na aversão que votava ao barão e a quanto lhe pertencia”. Tal aversão faz com que a princípio Mário refreie seu gesto de salvamento de Alice. No passo seguinte, num *tour de force* alencariano muito expressivo, Mário, no momento de salvação, projeta uma dupla sobreposição de imagens: uma que encena a desconfiança em relação ao que houve com o seu pai no passado e outra que dá forma ao desejo de retaliação. Na primeira cena, tem-se o seu pai sendo “tragado pela voragem” das águas do boqueirão, com o barão próximo, se regozijando com a tragédia; na outra, simétrica oposta à anterior, Alice é que é devorada pelo boqueirão, enquanto seu pai sofre vendo o fato, e Mário sorri como “anjo vingador”.

A imagem projetada pelo menino, no momento de risco iminente, formula a equação do seu dilema, que começa no passado e se estende ao presente: o seu pai e o barão compõem o binômio do passado, enquanto Mário/Alice/barão repõem o problema no presente. A costurar ambos os tempos num tecido comum, real e/ou imaginário, está

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 57. Grifos meus.

um dos eixos principais que norteiam as relações dos personagens no romance rural, a noção de morte travestida em diversas formas. Enquanto a primeira cena está sustentada em fatos ocorridos no passado, centrada na morte do seu pai com a culpa ou não de Joaquim de Freitas (a suspeita só vai encontrar alguma explicação quando do retorno de Mário da Europa, já adulto, na segunda parte do romance), a segunda cena emerge, durante toda esta primeira parte, como uma potencial atitude a ser desferida, o gesto que está durante todo o tempo contido e expresso no ressentimento do menino, mas que não se cumpre de fato. Todavia, é um desejo reprimido que pode ter a sua contraface simbólica expressa sem meias tintas, como nesta passagem. Real ou imaginada, ocultada pelo passado ou potencializado pelo presente, a morte é moeda comum a ligar os dois tempos. N’*O tronco do ipê*, ela não se presentifica como episódio, como forma de ação violenta propriamente dos personagens, mas paradoxalmente ela paira no ar e tem a força determinante de, por um lado, ser expressão psicológica do protagonista e, por outro, estar diretamente relacionada ao destino do personagem e à armação do enredo.

É interessante assinalar ainda que a dupla imagem que formula o impasse do personagem vem emoldurada entre as duas perspectivas narrativas antes mencionadas, e que por isso foi destacada na transcrição. A repugnância a Alice ligada que está à aversão que Mário devota ao mundo do barão é enunciada pelo narrador, mas a perspectiva é a do personagem. Mesmo em discurso indireto, o trecho poderia fazer companhia às sete passagens iniciais transcritas, com a diferença fundamental de que o trecho incide menos diretamente sobre a posição social do protagonista e mais sobre os sentimentos e impulsos que bolem com Mário em face da suspeita com relação à morte de seu pai. Pode-se dizer que se trata de uma referência indireta ao que está em jogo naqueles trechos. Isso mostra que o foco de apreensão de Mário diante de sua condição de dependente tende a oscilar entre a enunciação objetiva e direta do mal-estar causado por tal posição (como nas sete passagens) e a trama das relações pessoais que definem a natureza social do estado de subordinação. A primeira é parte constituinte do enredo; a segunda o compõe – mas, repita-se, a fonte a partir da qual se articula esta matéria é parte da consciência do próprio personagem.

O que não parece acontecer na parte debaixo da moldura, que é toda ela juízo do narrador sobre o protagonista: “Havia nesse menino um coração precoce como seu espírito, já capaz dos grandes ódios, como dos rasgos de heroísmo”. Se os ódios ficam por conta do personagem, os rasgos de heroísmo do menino quem nos convence deles é

o narrador. A parte inferior da moldura que guarda a voz do narrador parece ser também estratégica, pois ela neutraliza a imagem perversa projetada por Mário, pois, ao fim e ao cabo, este se eleva pela avaliação feita pelo narrador, confirmada pelo desprendimento com que vai realizar a ação de salvamento de Alice logo a seguir.

Mas Mário se sente traído pelo seu próprio gesto; após o salvamento imagina poder usar o feito como um pequeno trunfo, um pequeno débito do proprietário para com o “pobrezinho” que “vive à custa dos outros”. Assim acredita Mário; porém, é o contrário o que ocorre: “Praticando o seu ato de heroísmo, cuidara esmagar o barão sob o despeito de lhe dever, a ele um coitadinho, a vida de sua filha. Entretanto era o barão que o esmagava com sua nobre e suntuosa generosidade”¹⁹⁹. Mário continua a se ver como “coitadinho”, e o barão, se antes o “esmagava” pela indiferença e por sua posição social, agora também o esmaga por sua gratidão e consideração. Uma aproximação que o protagonista repudia e procura se distanciar como pode. Irônica e paradoxalmente (?), a sua fuga à gratidão patriarcal redundava no reforço, na confirmação e na evidência da relação de dependência na qual Mário se encontra submetido. Embora assim não se configure, a princípio, à consciência do personagem e muito menos à do narrador, o modo de “escapar à incomoda posição” é a de aceitar mais proteção e favores, que consistem em estudar na corte e depois em Paris com o beneplácito do generoso barão da Espera. Esta outra manifestação de proteção e favor está presente sem ser enunciada por alguma instância; emerge como ponto cego em meio àquele duplo andamento já apontado, entre o mal-estar ressentido do protagonista consequência da sua posição social precária e o elogio/elevação do narrador às inclinações do personagem. Pois antes de ver como aspecto das relações de dependência, o narrador comenta a viagem de estudo de Mário como elemento que cai como uma luva, não na mão, mas na índole e no espírito do mancebo. Do peso que a gratidão da salvação de Alice criara para ele a ponto de chegar “a arrepender-se de seu impulso” (expressão de sentimento pouco nobre para um herói), a prosa logo a seguir faz o balanceio oposto através da perspectiva do narrador, como se percebe na passagem:

(...) Mário era também movido por esse estímulo nobre [o ardor pelo estudo].
Havia no seu espírito a ardente curiosidade de saber, que revela as energias de uma

¹⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 75.

inteligência precoce. O segredo das grandes vontades, como dos grandes talentos, não é outra senão a intuição da incógnita.²⁰⁰

Do resultado da sua atitude de coragem e desprendimento, que o encurrala ainda mais à sua incômoda posição social, fazendo perseverar o seu rancor aos da casa-grande, ao elogio do narrador às suas inclinações, a viagem de estudo é vista, por um lado, como desafogo pelo personagem e, por outro, como complementar à “natureza” talentosa do rapaz pelo narrador. Em nenhum dos casos, e especialmente por parte de Mário, por ora, ela é vista como elemento derivado da condição social de dependência em que se encontra.

Quando se diz que o feito de Mário é o núcleo dramático central da primeira parte, a grande e principal bifurcação da narrativa, para se usar a expressão de Franco Moretti²⁰¹, ela o é tanto simbolicamente (Alice, não nos esqueçamos, foi salva pelo rapaz no mesmo dia e lugar em que o seu pai morreu), quanto na articulação do enredo, na medida em que é ele o fator que prepara a mudança da intriga.

A saída de Mário da fazenda Nossa Senhora do Boqueirão até o seu retorno representa uma elipse temporal de sete anos. A segunda parte do romance narra a sua volta à propriedade do barão. A supressão desse intervalo de tempo é carregada de significados. De um modo geral, a mudança é o que caracteriza, a princípio, este segundo momento do romance. Não só porque os protagonistas se tornaram adultos, mas sobretudo porque Mário volta transformado, ou assim quer acreditar. Do menino turrão, rancoroso, sarcástico, perverso, rude, tosco e algo vingativo do mundo rural brasileiro, ele se faz o adulto sóbrio, ponderado, educado, refinado e cosmopolita. Mário reaparece como um *gentleman*, respeitado por todos e tendo muito a contar sobre as coisas do mundo, após fazer o seu preparatório no Rio de Janeiro e estudar letras e engenharia em Paris. O rapaz toma verdadeiramente um banho de civilização – mais do que nunca, o clichê funciona para o personagem alencariano.

Não menos significativa também é a modificação que incide sobre o tom da prosa decorrente da ideia de que o tempo “ausente” trabalhou sobre todas as coisas, os indivíduos e seus humores. Ela se distensionou, se arrefeceu em relação à primeira parte, que é toda crispada, nervosa, irascível. É feita de pequenas escaramuças e expectativas amorosas, intrigas casamenteiras, conversas afáveis, encontros e festividades sociais e

²⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 75-76.

²⁰¹ Moretti, Franco. O século sério, in Moretti, Franco (org). *O romance: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 826.

algum senso de humor irônico em várias situações. O próprio olhar do narrador como que se destrava e se espraia pelo mundo rural, captando as coisas de modo ameno, mais atento, detalhado sobre os personagens, a fazenda e as relações (não menos amenas) que ali ocorrem.

Esta distensão no núcleo conflitivo abre espaço para algo que já estava presente na primeira parte: uma espécie de plasticidade social, de diversidade social, nos limites possíveis do mundo rural brasileiro. Não se trata propriamente de uma diversidade que tenha, de todo, efetividade na dimensão social do enredo²⁰². A variedade de tipos sociais, já presente na primeira parte, se amplia e em muitos momentos toma o primeiro plano da cena narrativa, todavia o peso da condição social de cada personagem tem papel coadjuvante no desenrolar dos acontecimentos centrais. É uma presença sem peso no desenvolvimento das ações centrais, embora expressiva no nível da composição, uma vez que representa mudança de tom e de dicção de registro do discurso, ao mesmo tempo em que fala muito da dimensão do olhar social de José Alencar para a sociedade brasileira.

Esta plasticidade social que põe em movimento os primeiros onze capítulos da segunda parte está presente, por exemplo, no modo engraçadíssimo e não menos mordaz como o narrador nos descreve a figura do parasita Domingos Pais, talvez o primeiro agregado apresentado explicitamente como tal na ficção brasileira, e da figura não menos cômica que é o poetastro padre Carneiro. Neste mesmo quadro se inserem os festejos natalinos na casa-grande e o batuque dos escravos na senzala, este mais referido do que apresentado.

Domingos Pais, curiosamente, surge, de modo indireto e oblíquo, como uma complementariedade antitética a Mário. Enquanto o dilema de Mário se expressa no profundo incômodo e mal-estar em se encontrar asfíxiado nas teias da dependência e do favor, Pais, ao contrário, busca esta estratégia como forma de sobrevivência. A descrição cômica que o narrador faz do personagem, no final ainda da primeira parte, expõe com clareza a consciência de Alencar sobre a presença desta figura na sociedade

²⁰² Para uma comparação contrastiva, penso na formulação de Franco Moretti quando diz que Balzac cria o “romance de complexidade”. Nos termos do crítico italiano: “A primeira novidade da Paris de Balzac - e ela salta aos olhos, se se pensa em Sue, ou Hugo - é a diversidade social de seu enredo: velha aristocracia, nova riqueza financeira, comércio de classe média, *demi-monde*, profissionais, jovens intelectuais, escriturários, criminosos... Todos esses grupos sociais - segunda novidade - interagem todo o tempo, em muitas direções e em combinações sempre novas”. Moretti, op. cit, p. 115-116.

brasileira do século XIX²⁰³. O que vale destacar é a diferença de tratamento dada a cada um dos personagens. Um herói como Mário, do ponto de vista alencariano, será sempre um sujeito que pede um tom elevado e sóbrio para ser circunscrito numa aura de seriedade e dignidade; tal tratamento diferenciado nos remeteria de algum modo à clássica divisão dos gêneros e da natureza social dos personagens a serem representados. Só que aqui estamos diante de personagens que a princípio ocupam a mesma faixa social – a da dependência –, o que os diferencia é portanto, não a sua condição de classe, mas a função que exercem na narrativa – a qual se traduz numa hierarquização no interior da estrutura narrativa que poderíamos chamar, de um modo um tanto impreciso, de “estamental”. Significa dizer que a relevância de Mário advém de sua posição como protagonista da história, de seu campo de atuação central na estrutura da narrativa, posição esta que não admite a blague, o comentário jocoso do personagem central por parte do narrador. Sequer o reconhecimento de Mário como um agregado, conforme ocorre com Domingo Pais. Parece que também aqui se explicita a formulação, já mencionada, da divisão de tarefas enunciativas entre narrador e personagem, que se faz ver à revelia da consciência e da vontade da instância narrativa.

Se quisermos fechar o cerco ainda mais a respeito do modo como a dependência é central n’*O tronco do ipê* que, se não emerge como consciência social objetiva primeira no plano da narrativa, é corrente subterrânea que de maneira enviesada atinge todos os elementos da estrutura narrativa – se quisermos fechar este cerco, não seria equivocado se dizer que o romance se constitui numa espécie de relação concêntrica fundada de algum modo nas relações de dependência. De Mário, passando pelo barão da Espera, até

²⁰³ Assim nos é apresentada a figura de Domingos Pais: “Este curioso personagem ocupava na casa do Barão da Espera o emprego de compadre. Muitas vezes talvez ignorem a natureza e importância deste cargo, que existe em quase todas as casas de ricos fazendeiros.

Um compadre não é parente, nem hóspede, nem criado; mas participa destas três posições; é um ente maleável que se presta a todas as feições e toma o aspecto que apraz ao dono da casa; é um apêndice da família da qual ele se incumba de suprir quaisquer lacunas, e de apregoar as grandezas

Há na casa outros compadres, mas são conhecidos por seu nome: o compadre por excelência, o compadre da família, aquele que não precisa de outro qualificativo, é ele, o homem de todas as ocasiões, o comensal efetivo, pronto sempre para conversar, andar, jogar e comer, conforme a veneta do protetor a quem anexou-se.

(...)

Nenhum compadre acumulou jamais tão várias e importantes funções como o Sr. Domingos Pais. Era recado vivo para os vizinhos e bilhete de convite para as festas ou banquetes. Servia de parceiro do solo, sendo preciso; fazia de carrancho no voltarete; jogava o gamão com a baronesa, e o burro com as crianças que não terminavam sem deitar-lhe duas orelhas de papel. Fazia dançar as velhas e feias que não achavam par; estava sempre disponível para padrinho das crias da fazenda; ajudava a missa; e finalmente, além de muitas outras incumbências, paroquiava as bonecas de Alice, isto é, celebrava os batizados e os casamentos de brinquedo”. Alencar, op. cit, p. 74.

Domingos Pais, é a relação de proteção, dependência e favor que marca a trajetória destes personagens. Neste caso não se deve perder de vista a situação do barão: Joaquim de Freitas, depois da morte de seu pai, tornou-se protegido do comendador Figueira, avô de Mário, “fazendeiro respeitável, sabedor do desamparo em que ficara o menino, da amizade que lhe tinha o seu José [pai de Mário]” e que por isso o acolhera. Com esta mesma proteção ele abre na vila uma pequena casa de negócios, e é desta relação também que deriva a possibilidade de se apropriar de modo obscuro e escuso da fazenda e, por consequência, enriquecer.

Como já se disse, o que diferencia os três personagens é a relevância que eles têm na hierarquia da economia do romance e, correlativamente, o tratamento discursivo dado a eles. Se Mário e Domingos Pais se apresentam como casos extremos, que vai do sério-elevado ao jocoso, com o barão passa-se por uma espécie de zona intermediária em que se combina e se faz presente ambas as dicções. O narrador faz ironia “severa” sobre a maneira como Joaquim de Freitas obteve o seu título de barão do mesmo modo com que em tom de pilhéria descreve o dedo defeituoso do personagem, causado ao tentar salvar o pai de Mário das águas do boqueirão, que aponta para si mesmo, indício de autodenúncia involuntária do seu envolvimento com a morte desse. Nem por isso, contudo, ao personagem deixa ser atribuída uma aura de respeitabilidade e de espírito nobre, a qual atinge seu ponto máximo no desenlace do enredo quando abre mão da fazenda, passando-a para Mário, num misto de sentimento de quem quer livrar-se do peso do passado suspeito e de desprendimento.

Observe-se, portanto, que as formas da dependência definem e põem em movimento o núcleo conflitivo da intriga, que tem a sua origem no passado e se projeta no presente. Como elemento nuclear do conflito no presente, elas têm desdobramento e se revestem de seriedade (no caso de Mário), entremeada com algum tom jocoso que diz respeito à posição precária e instável daqueles que provêm das relações de dependência, mas que não são propriamente o protagonista do trecho (no caso do barão). Já como elemento que se espraia também pelas franjas da narrativa, as formas da dependência, nesta quadra, não tem desenvolvimento nem desdobramento no plano do enredo, caracterizando pequenas situações e cenas narrativas que são apresentadas com uma linguagem espontânea de tonalidade humorístico-satírica (no caso de Domingos Pais e também do padre Carneiro).

Retomando nosso comentário sobre a segunda parte do romance, com a atenuação do núcleo conflitivo e seu deslocamento momentâneo para um canto da narrativa, as

cenas satírico-humorísticas ganham em destaque juntamente com comentários e situações que adquirem um ar de crônica, de *fait divers* sobre o mundo rural²⁰⁴. Mas o arrefecimento da tensão está estreitamente ligado à mudança do protagonista, acima mencionada. O Mário adulto, refinado e civilizado, procura por inteiro tomar o lugar do Mário-menino, acreditando poder fazer com que o Mário do passado, ranheta e ressentido, fosse um, e o Mário do presente, outro. Assim se refere a si ao falar com Alice: “– Você está moça. E eu devo tratá-la por todos os títulos com respeito que não sabia ter quando menino. *Mas desculpe aquele roceirozinho atrevido e malcriado que lhe fez derramar tantas lágrimas. Era uma criança doentia!...*”²⁰⁵. Num outro momento, também numa destas conversas que vão aos poucos tornando Mário e Alice mais íntimos, a ponto de transformar o sentimento fraterno do protagonista pela moça em sentimento amoroso, sempre correspondido por parte dela, que o admira desde a infância, Mário fala sobre o passado e como pretende se ver distante dele:

Mário parou um instante como se hesitasse ainda:

– Mas essas recordações me faziam mal! [As de infância, quando já adulto, na corte e em Paris.]

– Saudades? perguntou Alice com ternura.

– Oh! Não! A saudade é uma doce tristeza, e a minha amargava. O que me deixavam aquelas cismas não era o enlevo do passado, mas um tédio inexprimível desse tempo que não desejava ter vivido. Sempre, depois disso, ficava-me por muitos dias a alma toldada, como a água daquele córrego, quando agitam o lodo que está no fundo. A razão do homem julgava as ações do menino, e condenava-o como uma criança ingrata e perversa!

– Ah! Mário, que severidade!

– Mas, balbuciou o moço com voz surda, o mais cruel era que esse menino louco se indignava contra o homem, chamava a razão de cobardia, a gratidão de cobiça!.. Observando a sombra que estas palavras lançavam no rosto da menina, ele sofreu o impulso de suas recordações.

– *Esse menino louco, eu o consegui enterrar bem longe daqui... felizmente. Esqueça estas palavras, Alice, e deixe-me esquecer o meu triste passado. Suponha*

²⁰⁴ Não é para menos que no ensaio instigante sobre Alencar em que declara a sua absoluta admiração pelo autor de *Iracema*, Gilberto Freyre formula o principal do seu comentário sobre *O tronco do ipê*, numa visada geral da obra alencariana, a partir de observações do narrador e dos personagens do romance que expressam a plasticidade social que estamos procurando indicar nesta segunda parte da narrativa. Freyre, Gilberto. José de Alencar, renovador das letras e crítico social, in Alencar, José. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

²⁰⁵ Alencar, José de. *O tronco do ipê*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1980, p. 93. Grifos meus.

*que nos conhecemos anteontem [quando do seu retorno ao Brasil]. Como se eu fosse um irmão nascido em terra estranha, que depois de tantos anos de exílio, voltando à pátria, encontra uma linda maninha, a quem não conhece, mas ama de todo o coração!*²⁰⁶

Enterrou? Esqueceu? Veremos mais adiante que não de todo. De qualquer maneira, o abrandamento da tensão conflitiva se faz possível porque Mário retorna com a intenção de se desembaraçar de vez do seu “triste passado”. Tal fardo faz o protagonista fantasiar a ideia de ter nascido em terra estranha, sem nem por isso, curiosa e contraditoriamente, deixar de voltar à pátria e, mais que tudo, de retornar como quem retorna à família. Neste sentido, na duplicidade em que o personagem se percebe constituído, - entre a razão do adulto que julga o menino e o condena por sua ingratidão e perversidade e o menino louco que ainda desponta indignado chamando a razão de covardia e a gratidão de cobiça – neste sentimento duplo e contraditório, Mário busca sentir-se, compreender-se e ver-se como um sujeito integrado à casa-grande e, por extensão, à família do barão, a uma posição que ali lhe corresponde e o estivesse aguardando desde sempre, sem o ônus do passado – se isso fosse possível. O desejo de se desenraizar-se (do passado) para ocupar uma posição prestigiada no presente sem sombras para si mesmo, ou dito pelo avesso já que o movimento é reversível, o desejo de se enraizar no presente da casa-grande e da família fazendeira jogando para a sombra o passado, é o que caracteriza a transformação de Mário, permitindo ao mesmo tempo, do ponto de vista da composição, que esta se abra para um quadro social mais plástico e diverso do que o retesamento constitutivo que centraliza as ações do núcleo conflitivo, especialmente na primeira parte do romance.

Um parêntese importante aqui. É interessante assinalar que é nesse instante em que se percebe e se sente adaptado aos privilégios que a casa-grande representa que Mário tece com desenvoltura comentários “ajuizados” e “esclarecidos” sobre o Brasil. Numa conversa de salão com o conselheiro Lopes, na qual este faz observações ao agrado dos fazendeiros da roda visando a sua reeleição, o rapaz também dá a sua opinião sobre a escravidão:

– Eu queria, disse ele [o conselheiro] concluindo, que os filantropos ingleses assistissem a este espetáculo, para terem o desmentido formal de suas declarações,

²⁰⁶ Idem, ibidem, p. 110. Grifos meus.

e verem que o proletariado de Londres não tem os cômodos e gozos do nosso escravo.

– É exato, disse Mário. A miséria das classes pobres na Europa é tal, que em comparação com elas o escravo do Brasil deve considerar-se abastado. Mas isso não justifica o tráfico, o repulsivo mercado da carne.

– Utopias sentimentais!...

– Perdão; eu compreendo que nos primeiros tempos de colonização o tráfico fosse uma necessidade indeclinável. A sociedade humana não é uma república de Platão, mas um ente movido pelos instintos e paixões dos homens de que se compõe. Eram precisos braços para explorar a riqueza da colônia; o europeu não resistia; o índio não sujeitara-se; compraram o negro; mais tarde o tráfico tornou-se um luxo, e produziu um mal incalculável porque radicou no país a instituição da escravatura.²⁰⁷

Escravista *ma non troppo*, Mário fala com o desembaraço de um homem liberal, como quem sabe o seu lugar certo na vida.

Voltando ao ponto anterior, se prestarmos um pouco mais de atenção, talvez se possa compreender que o anseio de apagamento do passado tem apoio e configuração forte no próprio modo de estruturação da narrativa. Mais particularmente, naquele movimento da passagem da primeira para a segunda parte, que já se havia comentado. Como procedimento literário, a elipse temporal que caracteriza o trânsito entre esses dois momentos, se traz em si a transformação de Mário, não deixa de traduzir um efeito de silêncio sobre o passado do personagem. Isso porque a matéria suprimida, por assim dizer, diz respeito enfaticamente aos elementos da transformação, ao novo modo como o Mário adulto, cosmopolita, ressurgirá aos olhos do leitor, e não aos resíduos do passado que talvez tenham permanecido no espírito modificado.

²⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 113. Penso não ser de todo equivocado dizer que esta conversação tem muito da posição de José de Alencar sobre a escravidão, particularmente na posição “ilustrada” de Mário. O tom, a abordagem do problema e toda carga ideológica é muito semelhante aos escritos *Ao imperador: novas cartas políticas de Erasmo* (1867). Também Gilberto Freyre, no ensaio antes mencionado, chama atenção da passagem ao destacar a posição alencariana muito próximo à sua tese sobre a sociedade patriarcal brasileira dos meados do XIX, escrita em inglês e apenas há pouco traduzida para o português. A identificação de Freyre com Alencar, entre outras razões, se deve ao fato de que, para o autor de *Casa-grande e senzala*, José de Alencar não se deixava “dominar por uma sistemática oposição a tudo que fosse patriarcal, escravocrata e quase feudal na sociedade brasileira de então para enxergar belezas de organização social e encantos de cultura na Europa triunfalmente burguesa ou nos Estados Unidos igualmente burgueses nos seus modos nacionais de ser”. Freyre, Gilberto. José de Alencar, renovador das letras e crítico social. In Alencar, op. cit., p. 31. Para a posição escravocrata de José de Alencar, ver Alencar, José. *Cartas a favor da escravidão*. (Org. Tâmis Parron) São Paulo: Hedra, 2008, sobretudo a segunda, a terceira e a quarta cartas.

E serão estes, no entanto, que reaparecerão na segunda metade desta parte da obra. Com isso os elementos que até então davam forma, vida e movimento ao afrouxamento da narrativa voltam a se recolher, e o retesamento do núcleo dramático se impõe novamente como eixo dominante, embora não exclusivo. A cena que rompe as comportas do passado se situa no final do capítulo X, mas os seus efeitos serão apresentados nos capítulos seguintes. A “gota de fel” e a “cortesia glacial” (embora não mais a rudeza anterior, dos tempos de menino) que regressam ao espírito do personagem são disparadas no momento em que o barão reforça a insinuação feita por algumas mucamas sobre um possível casamento entre Mário e Alice. O agora engenheiro se sente como se o seu destino já estivesse planejado previamente pelas mãos e vontade de quem gostaria de não mais se sentir e imaginar como fiador de sua vida social. Ato contínuo, Mário se afasta de Alice quando estava se fazendo próximo e íntimo dela, sem que a moça se “atine com a causa da súbita mudança de Mário”²⁰⁸. A voz sardônica e algo cafajeste que Mário escutava em si (e de si)²⁰⁹, e que a sua estada na Europa teria feito aplacar pouco a pouco, volta a ser ouvida com toda a intensidade pela consciência do personagem. É o mal-entendido da situação, pois a afirmação do barão se dera ao acaso dos comentários feitos pelas lépidas escravas domésticas, que faz ver que a alma do menino “ficara em hibernação” tão somente. Civilizado e partido, assim ressurgem este “terceiro” Mário, síntese que contém o passado ressentido e o presente que se quer autossatisfeito na dependência e no interior da casa-grande. Nesta situação, como diz o narrador ao final do capítulo intitulado significativamente como “Ressureição”, Mário lembra como “o jovem doutor chegado ultimamente da Europa” e dorme como “o órfão de outrora com todas as suas paixões”.

Assim, a segunda metade desta parte do romance se caracteriza pela dramatização da consciência cindida de Mário, a qual tem o seu correlato no vaivém no plano das ações. Estas se referem, para Mário, à tentativa de esclarecimento dos fatos ocorridos no

²⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 116.

²⁰⁹ A voz “íntima” assim fala com/para Mário quando este se encontra em *tour* civilizatório: “- Chamas inveja à repugnância que a virtude experimenta pelo crime; grosseria, às repulsas da dignidade ultrajada; loucura, às angústias e tribulações de uma criança, forçada pelo desamparo a aceitar a subsistência da mão que talvez assassinou-lhe o pai, e receber como esmola humilhante as migalhas de uma riqueza que talvez lhe foi roubada? Não há dúvida! O Sr. Mário Figueira civilizou-se! Adquiriu essa admirável ciência que ensina ir com o mundo; a aceitá-lo como ele é realmente, e não como o sonham os moralistas. O barão, alma de têmpera antiga, tipo raro de amizade, lembrado dos benefícios que devia a José Figueira, se desvela em proteger o filho do seu amigo. É essa a realidade da situação. Por que pois o Sr. Mário Figueira não há de afagar um tão nobre e generoso patrono, e tirar dele todo o proveito possível enquanto não aparece coisa melhor? Se no futuro se descobrir que o barão espoliou com efeito a seu amigo, melhor, porque restituirá o que roubou, se nada se descobrir, ao menos não perdeu tudo!” Idem, *ibidem*, p. 118.

passado e ao desfecho da relação amorosa com Alice, que somente se torna possível com acerto (acerto?) de contas com o passado. Talvez não seja exagero dizer que esta narrativa de Alencar seja a única que encene a sério, no romance brasileiro do XIX, a consciência por assim dizer traumática do dependente; ou se se quiser, de um virtual proprietário tornado protegido e agregado. A encenação da sua posição pode se apresentar numa conversa à mesa, durante o jantar, junto a outros convidados, quando é instado a falar sobre o seu futuro, comentar sobre a possibilidade de emprego na corte ou sobre a permanência na fazenda. Depois de Mário dizer que um sujeito como ele, que não tem mais família para prender a alma em algum canto da terra, pode viver bem em qualquer lugar por dever ou interesse, o seu interlocutor sugere que ele esteja gracejando ao insinuar que “não se pertence”. Ao que ele responde numa conversação em que também Alice se manifesta:

– Sua duvida é que me parece um gracejo. Pois há neste lugar quem ignore isso? Um homem que desde o berço viveu e educou-se à custa de outro, representa um capital alheio; é o título e a garantia de uma dívida.

– Não diga isso, Mário! atalhou Alice ressentida.

– Se é a verdade! O dono do papel em que se escreveu, pode julgar-se autor do livro? Que somos nós ao nascer, que era eu principalmente, eu, pobre órfão, senão uma página em branco? Algum valor que porventura eu tenha hoje, e que não teria se me abandonassem, pertence a quem me deu os meios de adquirir.

– Mas ninguém de certo aqui pretende esse direito, Mário! exclamou Alice. Posso assegurar-lhe que todos ao contrário o respeitam.

– Não impede essa generosidade que eu cumpra o meu dever. Considero-me preso a esta casa e à vontade de seu dono, pelo vínculo de uma dívida. Não poderia retirar-me daqui por meu alvitre sem espoliar a outrem de sua propriedade.²¹⁰

O sujeito meio escravista meio liberal que páginas atrás falava com desenvoltura sobre a escravidão, como se nada disso dissesse respeito a si, agora se percebe como um emparedado social. Repõe-se, noutro tom, o mal-estar inicial para o qual se chamou centralmente a atenção páginas atrás. A investidura civilizatória e esclarecida com que Mário imaginou driblar a sua precariedade social é instrumento frágil e se esborracha no ar a um simples comentário em que o personagem sente abalado a sua fantasia de autonomia individual. À aspereza sardônica e ressentida do menino tomam lugar a

²¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 123.

comparação metafórica e, sobretudo, os termos da “racionalidade” de uma transação mercantil na qual se vê como “capital alheio”, sendo ele mesmo “o título e a garantia de uma dívida”; e a sua própria reputação está em não infligir danos ao proprietário. A ironia existente – algo na surdina – traja, agora, a seriedade dos negócios do mundo dos adultos de que Mário é parte e objeto.

Em meio às palavras do barão sobre o destino do protagonista e o estreitamento das relações entre Mário e Alice, Mário, torturado, decide deixar a fazenda e reconstruir a sua vida²¹¹. Vislumbra com esta atitude enterrar de vez o passado. Numa espécie de solilóquio, assim reflete Mário a respeito da sua situação nesse momento:

– Está morto o passado: o homem que fui, lancei-o ao nada, como um despojo inútil. Renasço agora outra vez, e como a primeira, para a pobreza e para a luta; porém levo demais a razão, e de menos o remorso. Sim, o remorso, a flagelação da vítima a receber o benefício da mão assassina!²¹²

Pensa consigo que a sorte enviou as riquezas que não poderá usufruir – a do barão e a da sua relação com Alice, faces da mesma moeda. Esta ventura, segue refletindo,

trazia no seio um verme que havia de devorar. Poderia eu jamais arrancar de meu coração esta suspeita que o contamina como uma lepra? A todo instante, entre os enlevos de amor de Alice, no meio dos gozos da riqueza, não ouvira o riso estridente e sarcástico da consciência, a escarnecer a felicidade, que fora o salário pago pelo crime à vil impiedade do filho?...²¹³

Esta tensão que se rearticula no espaço interior do personagem e na relação com os demais personagens diretamente envolvidos não é, por assim dizer, levadas às suas últimas consequências. As ações do desenlace tendem pouco a pouco a neutralizar o

²¹¹ Mário assim explica para Alice a sua retirada da fazenda: “ – Alice, acredite. Se há algum meio de unir-nos algum dia, é essa ausência. Minha vida aqui é uma vertigem, uma alucinação; cada pensamento é um desespero, senão uma loucura; cada instante um perigo. E se fosse só para mim! Mas para aqueles a quem amo. Longe daqui, talvez eu possa esquecer; talvez que a fatalidade canse...e... eu volte um dia. Senão...” Idem, *ibidem*, p. 137. Na verdade, Mário não explica nem esclarece nada àquela que agora já é a mulher de seu coração. Alice, aliás, nunca saberá do passado que envolve o barão e a família de Mário. Ambos protegerão a moça dos “infortúnios” desse momento. Alice toma conhecimento apenas do mal-estar do rapaz sem pressentir os seus motivos mais profundos e reais.

²¹² Idem, *ibidem*, p. 137.

²¹³ Idem, *ibidem*, p. 137.

espírito cindido do personagem. O problema das relações de dependência vai sendo relegado a segundo plano no âmbito da consciência do protagonista e da narrativa em geral, e a sua preocupação se desloca sobremaneira para a tentativa de dimensionar o grau de envolvimento do barão na morte de seu pai. Enquanto as consequências da morte de José Figueira se mostram vinculadas à posição social precária de Mário, o romance ganha em tensão no nível da trama e em certo grau de complexidade na caracterização social do personagem. Todavia, na medida em que estes dois aspectos se descolam, o romance perde o seu chão social, ou, por outra, este parece se tornar já um falso problema.

O desenlace d'*O tronco do ipê* se resume, por um lado, na tentativa de Mário em descobrir a verdadeira participação de Joaquim Freitas na morte do seu pai a partir de algumas informações casuais recebidas e de intrigas, e, por outro, no esforço do barão em realizar a felicidade de sua filha, fazendo-a casar com o rapaz. Para convencê-lo a isso, utiliza-se de vários expedientes, da tentativa de suicídio – no boqueirão... –, como forma de não se tornar um obstáculo ao casamento, até a transferência de toda a sua riqueza para o protagonista, fazenda do Boqueirão inclusa. A suspeita de crime, do gesto ilícito que até então se misturara ou ficara em segundo plano em face da posição instável e precária de Mário se torna, no momento do desenlace, o centro do impasse, deslocando com isso também a natureza do problema que passa da percepção e sentimento da constrição social para o da instância moral, predominantemente.

Em carta do próprio barão dirigida ao protagonista e também por meio do escravo Benedito que presenciou a cena da morte de Figueira a distância, no passado, Mário fica sabendo que Joaquim de Freitas esteve, de fato, envolvido no episódio da morte do seu pai. As versões que se apresentam são obscuras ou, para dizer o mínimo, ambíguas para se atribuir responsabilidade direta e plena de Joaquim sobre a morte de José Figueira. Nas duas versões fala-se de medo, e assim o barão se explica: medo de morrer junto com o amigo no boqueirão, de ser levado pelas águas; foi o sacrifício que ele não fez. O crime que ele se reputa é o de manter indevidamente a riqueza da família Figueira, mas isso teria sido feito em nome do amor, argumenta o barão. Algo da imprecisão dos acontecimentos é possível que tenha função estratégica importante. O lusco-fusco das verdadeiras intenções de Joaquim de Freitas o resguarda da desqualificação moral mais profunda para a história e também aos olhos dos leitores da época. Entretanto, e a princípio, por qualquer das razões que seja, o crime está configurado aos olhos e ao coração do protagonista. A alternativa que vai se vislumbrando para Mário é perdoar ou

não o barão, qualquer que tenha sido a sua participação efetiva no imbróglio. Neste ponto, é a voz do narrador que pontifica novamente as virtudes do rapaz, vendo nestas a força capaz de reverter a “situação infame”. Note-se como se anuncia aqui a mudança que se confirma logo a seguir:

Justamente naquela hora da revelação; quando ouvira pela primeira vez a história da catástrofe que lhe arrebatara seu pai; quando as suspeitas que desde a infância haviam torturado seu espírito, de chofre se transformavam em certeza para sopitar os escrúpulos da consciência; quando todo o seu pensamento devia concentrar-se na memória querida; pois justamente nesta hora uma voz solicitava seu coração para a compaixão e o esquecimento.

A súplica final da carta do barão tinha vergado a inflexível rizeza desse caráter. Sua alma nobre, que sufocara um tamanho amor para ter o direito de responder com desprezo a proteção do rico benfeitor, sentiu-se fraca ante a humildade do réu que lhe entregava as provas de seu crime e submetia-se resignado à punição.

Elevando-se ao nível dessa abnegação, o mancebo consumira, lançando-as ao fogo, as provas do crime. Repelia a vingança, e absolvía o crime, não só da pena corporal, como dessa outra pena mais cruel, a infâmia.²¹⁴

Assim, em nome da “alma nobre” e do “caráter magnânimo” do rapaz, do amor romântico do casal e também da “tenacidade de pai, contra qual se chocava a inflexibilidade do seu caráter [do barão]”²¹⁵, todo o impasse e o aspecto cindido do personagem esvanecem. Do ponto de vista ideológico da narrativa, o “bom coração”, as virtudes morais dispersam desconfianças e, mais do que tudo, se sobrepõem aos ressentimentos de classe²¹⁶. A conciliação final entre o grande proprietário e o ex-dependente, o qual não somente tem de volta as terras que haviam sido de sua família como também recebe em forma de juro a mão da bela Alice, não guarda em si – e

²¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 147.

²¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 147-148.

²¹⁶ É muito interessante notar que Mário, num dos seus momentos de oscilação entre infâmia e a cumplicidade, entende que o menino que ele foi, com um potencial explosivo de ódio ao grande proprietário, seria um sujeito com todas as virtualidades em resolver o seu conflito por meio da violência. (Também neste sentido Mário Figueira expressa posição de classe muito típica do dependente no romance rural, que tende a reparar os seus impasses por meio da violência, utilizando-a ou sendo vítima dela.) Ao mesmo tempo, reconhece que foi a paga do favor que o distanciou desta alternativa: “Que não daria então, para repelir de si quanto recebera daquele homem [o barão]? Ficaria reduzido a um labrego sem educação; e vingar-se-ia como costuma gente dessa condição, com um tiro ou uma facada”. Idem, *ibidem*, p. 128.

muito menos pretende fazê-lo – qualquer resíduo ou vestígio das contradições e de certo caráter convulsionado que estas infligiram ao protagonista devido à sua posição socialmente precária e aos fatos que levaram a isso ao longo da história. Trata-se, é verdade, de uma conciliação espremida, tendo em vista a sua articulação como acontecimento, que ocorre e se resolve nas duas últimas páginas, de afogadilho. Previsível pelo que se mostra no desenrolar da narrativa como um todo (pelo caráter virtuoso e positivo do herói alencariano a despeito de sua alma atormentada e eriçada; pelo coração romântico e sincero da mocinha apesar de sofrer a falsa indiferença do seu objeto de desejo; pelo caráter nobiliárquico, dedicado e justo do grande proprietário ainda que paire a dúvida sobre as suas ações no passado), a acomodação final não deixa de ter algo de um *deus ex machina*. Espécie de solução fácil na transigência necessária aos valores dominantes e convencionais ao qual se perfilava a literatura de Alencar, ocorrida no interior de uma cristação ideológica e social que não deixa, por sua vez, de dar forma e sentido expressivos à experiência figurada no romance rural.

Da dependência à liberdade possível

Na abertura do último capítulo do romance *Til*, de José de Alencar, tem-se uma passagem bastante curiosa, para não dizer mesmo insólita, considerando-se o mundo ficcional do autor de *Senhora*. Transcrevo a cena, pois se trata mesmo de uma cena, para comentá-la, a seguir, com mais detalhe:

Descamba o sol.

Berta sentada à sombra do oitão da casa de Nhá Tudinha, deitou sobre os joelhos a camisa que estava cosendo para João, e embebeu no azul diáfano do horizonte um olhar profundo, coalhado de lágrimas.

A seus pés, Zana agachada na esteira, contempla extática o rosto da menina; e de vez em quando o prazer íntimo que ela sente, derrama-se em sua fisionomia, e banha-lhe o rosto de um sorriso baço.

Ao lado, o Brás contempla Til com surda inquietação, que se trai a espaço pela contração dos músculos faciais e pela extrema mobilidade da pupila espantada.

Algumas braças distantes, João curvado sobre a enxada, carpa a terra preparando as leiras para a plantação do feijão. De vez em quando pára um instante, enxuga com a manca da camisa o suor abundante que lhe escorria da testa, e sopra os calos de que o trabalho já lhe encruou as mãos. Nessa ocasião crava com desassossego um olhar em Berta.²¹⁷

Neste trecho, Berta, a Til, protagonista do romance, encontra-se rodeada dos camaradas com quem resolveu compartilhar a sua vida, ao final da história. Em vez de aceitar o reconhecimento da sua paternidade por parte do fazendeiro Luís Galvão e tomar o rumo da cidade de São Paulo com a família deste, Berta decide ficar em Palmas, na casa de Nhá Tudinha, que a criou, e tocar a vida rodeada por uma escrava ensandecida, Zana; por um rapaz com problemas mentais, Brás; e por um ex-jagunço redimido, João. Curioso e estranho circo de horrores este²¹⁸ de que voluntariamente se cerca uma heroína alencariana, a qual tende, via de regra, a ter destino mais, digamos, edificante, mais digno do que este a que se reserva Berta, mesmo quando tais heroínas

²¹⁷ Alencar, José. *Til*. São Paulo: Escala, s. d, p. 197.

²¹⁸ M. Cavalcanti Proença também chama a atenção desta passagem, referindo-se a ela como “um quadro, um conjunto plástico, mas de valor simbólico”, em que se cruzam o grotesco e o sublime, sugerindo tal interpretação a partir do prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, in *Estudos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p. 159.

estão fadadas à morte. Não que o fato de Til cercar-se de loucos ou de um ex-matador de gente subtraia dignidade à personagem, sob o ponto de vista da narrativa. Ao contrário, o despojamento de rejeitar a fortuna do pai-fazendeiro e acolher e proteger caridosamente estes enjeitados, como de início ela mesma fora um, edifica e eleva a personagem para a narrativa. Como diz o narrador, “a alma de Berta fora criada para perfumar os abismos da miséria que se cavam nas almas subvertidas pela desgraça”²¹⁹. Em suma, “uma flor de caridade, alma sóror” – como, afinal, se intitula este último capítulo. As virtudes morais da personagem, intensa e sistematicamente marcadas pela voz do narrador, não se definem apenas por perfumar “almas subvertidas pela desgraça”; o bom coração também manifesta sua magnanimidade ao abrir mão de seu destino amoroso, concedendo que Miguel, irmão de criação de Berta e por ela inclinada, se case com Linda, filha do fazendeiro-mor Luís Galvão. Na verdade, num só lance, Til faz uma dupla demonstração de suas virtudes caritativas: ao ceder seu par romântico à filha do fazendeiro, ela, ao mesmo tempo, está salvaguardando o destino social do seu irmão-adoativo, pondo-o sob a proteção de um grande.

Estes atributos que incisivamente o narrador usa para caracterizar Berta colocam-na no rol de protagonistas positivos que marcam a ficção de José de Alencar. Ao que tudo indica, este aspecto tem a ver com fato de que, nessa altura, ou seja, pelo ano de 1872, a literatura para José de Alencar ainda está presa a sua velha e tradicional função, que é a de moralizar, exemplarizar os “bons modos e costumes sociais”. A utilização da literatura como veículo “didático” faz com que a ficção alencariana mantenha um equilíbrio instável entre “a preocupação mais antiga da literatura” em representar a “vida através dos valores” e a função distintiva, mais coetânea à época, que o romance moderno trouxe consigo, que é o de representar a “vida através do tempo”²²⁰. Se para a formação do romance europeu, mais particularmente o inglês e o francês, estas mudanças estruturais significam temporalidades históricas diferentes refletidas na constituição de formas narrativas também diferentes ao longo do tempo, para o romance

²¹⁹ Alencar, op. cit., p. 200.

²²⁰ Watt, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 22. Ian Watt utiliza os termos de M. F. Forster, formulados em *Aspectos do romance*, para fazer a distinção referida, a qual parece bastante produtiva para pensar o romance brasileiro do XIX em geral e a obra de Alencar em particular. A presença desta duplicidade, como tentamos demonstrar anteriormente, também está presente em *O sertanejo*. Só que enquanto neste romance o andamento é marcado pelo cruzamento da tipicidade do protagonista com a matéria local, representada pela dependência do protagonista, em *Til* se tem a tensão da exemplaridade dos “bons modos e costumes sociais” com a matéria rural, sugerida aqui por certo tipo de trânsito dos homens livres pobres no mundo rural, como se verá logo a seguir.

brasileiro estas diferenças históricas e formais se tornam sincrônicas, se produzem e coexistem num mesmo precitado formal. Vale dizer que a distinção entre representar “a vida através dos valores” e representar “a vida através do tempo” é ainda muito tênue no romance brasileiro do XIX.

A parte final do romance *Til* articula em si estas duas perspectivas narrativas, que são as dominantes da obra; mas sublinhe-se que o trecho transcrito se destaca por ser um “retrato da vida através do tempo”. A cena narrada é o enrodilhamento, o cercamento maior e definitivo de Berta pelas três estranhas figuras. Mesmo João, que no quadro descrito se encontra a “algumas braças distantes” – trabalhando na roça mas atento com o que se passa com Berta –, simbolicamente *está ali*, “nas mãos” de Berta, para quem ela cose uma camisa, como Zana está a seus pés e Brás, ao lado. A expectativa nervosa dos três em volta da personagem decorre da presença de Miguel, que vem para se despedir, pois o rapaz vai embora com a família Galvão para São Paulo, onde vai estudar e casar com a filha do fazendeiro. As três figuras, em situações compartilhadas ou não, depositam algum tipo de compromisso afetivo com Berta. João presenciou a morte de Besita, mãe da menina, a quem prometeu protegê-la e por quem teve um amor reprimido por toda a vida; Zana, como mucama, também viu o assassinato de sua sinhá, com o que esteve involuntariamente envolvida; Brás, sobrinho demente de Luís Galvão, tem em Berta a única figura que não o constrange, mas por quem estertora sua dor na simples aproximação de alguém junto à menina. Enfim, como um imã, Berta magnetiza afetiva e moralmente estas personagens, dominando-as, de certa maneira. A aproximação derradeira de Miguel resulta, a partir do sentimento conjunto dos três, num misto de receio de que Berta, num último instante, possa bater em retirada com a família-fazendeira, abandonando a todos, e de lamento lacrimoso pelo fato de que o destino amoroso da garota não possa se cumprir.

Do ponto de vista da narrativa, ou seja, da voz que arma o discurso, como já se disse, Berta encontra o móvel de sua ação na atitude caritativa, a qual termina por definir a personagem em âmbitos recíprocos: naquilo que ela é, na sua “natureza” psicológica, e no seu modo de agir no mundo. Neste duplo desdobramento, tem-se a criação, ao mesmo tempo, do “sentimento de humanidade” da personagem e de certo clima de autonomia individual no mundo – aspectos estes importantes para o público leitor da época e muito plausíveis ao seu agrado. Bondade humanizadora e ilusão de liberdade individual formam uma trama ideológica altamente sedutora numa sociedade onde a sujeição pessoal, à fórceps, e a dependência, em suas formas variadas, tendem a

ser a norma. E a parte final do romance parece justamente coroar definitivamente estes valores, que se apresentam ao longo de toda a narrativa.

Mas neles também se oculta uma contraface, que diz respeito à configuração social da narrativa que não parece fácil identificar e nem nomear. Nesta altura, talvez seja interessante retomar a obra no seu conjunto para percebermos como se constrói este caráter não enunciado no plano do discurso, mas objetivado no nível da forma. José de Alencar divide a sua história em “dois volumes”, em duas partes.

No primeiro, temos, num plano mais destacado, uma comunhão de jovens, com intrigas e futricas namoradeiras, em meio ao mundo rural que se descortina, menos como expressão simbólica de caracterização e apresentação dos personagens e de situações, com força anímica e simbólica de representação, como se tem n’*O sertanejo* e n’*O tronco do ipê*, e mais como pano de fundo de uma ambientação amena e algo idílica do mundo juvenil²²¹. Trata-se mesmo de um mundo ingênuo, sem pecado, de um bulício frequente, mas regrado e bem-comportado, o que nos é apresentado, à primeira vista, este de Berta, de Miguel – irmãos de criação –, de Lucia e de Afonso – estes, filhos do proprietário Luís Galvão –, no qual os quatro fazem escaramuças amorosas e casamenteiras, sempre sob a guarda distributiva dos justos afetos operada por Berta. É ela que tem ascendência sobre os outros jovens e que, como já se mencionou, selará, numa certa dose, o destino amoroso de alguns deles. A leveza de situações que predomina nesta primeira parte é caracterizada por um equilíbrio da narrativa, em que o tempo, se conta como encadeamento de ações determinando certa sequência narrativa, não tem o peso, por assim dizer, da experiência vivida. Ele não opera sobre a vida e a consciência das personagens, não traz transformação em seu destino. Espécie de fluxo sem força constitutiva.

Isto sob o ângulo do quarteto juvenil. Já o universo dos adultos tem matizes diferentes e variados. Do ponto vista social, ele é demarcado por duas posições, sendo que uma delas não se revela inteiramente como tal no âmbito do discurso ficcional. Embora o romance se caracterize nesta hora pela tenuidade retratada nas relações juvenis, o seu começo, constituído pelos capítulos “Capanga” e “Na tronqueira”, apresenta certa tensão entre o mundo juvenil e o mundo adulto, quando Berta e Miguel,

²²¹ Há certa similaridade estrutural entre a primeira parte d’*O tronco do ipê e Til*, com uma diferença funcional entre eles: ambos apresentam os seus protagonistas na idade juvenil, no primeiro romance, porém, este momento é fundamental na caracterização de Mário, como protegido, e também há um desdobramento temporal mais largo, com implicações significativas para o entrecho, como se procurou demonstrar.

indo em direção à fazenda de Palmas, de Luís Galvão, encontram Jão Fera, o “facínora”, o “assassino feroz”, como a ele se refere o narrador. O susto inicial que o menino levava ao encontrar o “capanga” se transforma numa “travessura de rapaz”, ao apontar sua espingarda para o rosto de Jão. Como sempre, é Berta que desfaz o mal-estar entre os dois, intervindo na situação; “com império” ordena que o jagunço vá embora, ao que Jão Fera se submete, com “os olhos carregados de cólera”²²². Soa algo patético e risível mesmo, para dizer o mínimo, imaginar Jão Fera, exterminador de homens, provavelmente o primeiro jagunço a surgir na literatura brasileira, pôr a viola no saco e se deixar levar pela voz de mando de uma menina aparentemente destituída de qualquer poder e posição social relevantes. Mas, ao contrário do mundo juvenil, Jão e algumas outras personagens adultas já são marcadas pelo signo do tempo, do passado. É por isso que Jão recua, e suas razões somente serão esclarecidas na segunda parte da narrativa. Ainda que no plano ficcional tenha algo de estapafúrdio nesta intimidação de homem grande e valentão diante de uma menina, isto pode parecer não de todo disparatado a partir de uma perspectiva ficcional alencariana, que vive a oscilar entre a imaginação prodigiosa e desmesurada, mediada pelo senso moral que a literatura deve ainda incorporar em si, e uma intuição do senso de realidade.

Também o grande proprietário Luís Galvão vive sob o influxo do passado, mas, como no caso de Jão, o leitor somente terá conhecimento dos fatos na segunda parte da narrativa. Neste instante, o narrador apenas alude ao peso que o passado possa ter para Galvão, quando diz: “Luís Galvão tinha um segredo em sua vida, talvez uma falta; e o ocultava de todos, mas especialmente da mulher. Ver-se humilhado perante aqueles a quem se amam, e cuja estima se alcançou, não pode haver maior suplício para o homem de brios”²²³. O senso de *brios* que o narrador imputa ao grande proprietário, a despeito da possibilidade de o passado poder macular a vida presente, já dá a dimensão valorativa que o romance atribui ao mundo ideológico deste. É no círculo da família patriarcal rural que o romance ancora os seus valores ideológicos. Sob este aspecto, o modo inicial de apresentação deste mundo se coaduna com a leveza equilibrada de toda a primeira parte. Se o mundo juvenil se mostra prenhe de fuxicos e namoricos matizados pela “flor da beleza e da mocidade”, a casa-grande é uma janela aberta para a

²²² Alencar, op. cit., p. 13-14, respectivamente.

²²³ Idem, ibidem, p. 38.

elegância, a sobriedade e o decoro do mundo rural²²⁴, apenas arranhada pela presença disforme de Brás. No entanto, o olhar familiar tem o desvelo de nunca transpor o ângulo no qual se encontra “o idiota”.

Tem-se, ao que parece, um narrador que canta o lirismo da mocidade namoradeira, a qual trama suas relações de convivência e conveniência amorosa, a princípio, e apenas a princípio, à margem do mundo adulto, e que, ao mesmo tempo, articula uma ode aos

²²⁴ Vale a pena comparar o que acredito ser uma espécie de linha de continuidade existente entre o mundo dos afetos idílicos juvenis apresentado pelo narrador e a “distinção” e o “bom gosto” com que é mostrado o clã Galvão, que tem como centro irradiar a figura de D. Ermelinda, esposa de Luís Galvão. Começamos por esta: “Filha de um capitalista de Campinas, D. Ermelinda recebera em um colégio inglês da corte educação esmerada, que desenvolveu a natural distinção do seu espírito. Recolhida à sua província, teria sem dúvida perdido ao atrito dos costumes do interior aquele tom fidalgo, se fosse ele um artifício do hábito, em vez de um tom, que era da natureza, o qual o exemplo não fizera senão polir.

A expansão dessa natureza delicada, ao perfume de um bom gosto que derramava em torno de si, deve-se atribuir a ausência de cor local que se notava senão em toda casa, ao menos na família. Aquela esfera que recebia a influência imediata da dona da casa, não era paulista, mas fluminense pura, senão retocada já pelo apuro escocês e pela graça francesa.

(...) à direita de D. Ermelinda estava o dono da casa, Luís Galvão, cujo aspecto franco e jovial granjeava a simpatia ao primeiro acesso. Era um bonito homem, de fisionomia inteligente e regular estatura, que revelava em sua compostura digna a consciência do próprio mérito.

Do comedimento do modo prazenteiro, bem como o alinhamento do traje, transpirava o influxo da suprema distinção do espírito de sua mulher. Naturezas há que têm a força de imprimirem o seu cunho naqueles que o cercam; outras se apoderam da índole alheia insinuando-se nela pelo afeto, impregnando-a de sua essência.

A de D. Ermelinda era destas últimas. Fora por uma lenta filtração moral, que ela conseguira transmitir ao marido um toque do seu garbo nativo embotando as asperezas de uma educação grosseira e extirpando hábitos da infância descurada.

À esquerda da mãe ficava o filho, como à direita do pai a filha, ambos na flor da juventude. Chamava-se o primeiro Afonso, como o avô. À segunda tratavam todos pelo apelido, senão diminutivo, de Linda, formado das últimas sílabas de seu nome, que era o mesmo da mãe.

Finalmente, no segundo lugar da esquerda defronte da moça via-se um menino de 15 anos de idade, cuja figura destoava de todo o ponto no quadro daquela família, que respirava a graça e a inteligência.

Era feio, e não só isso, porém amanhado e descomposto em seus gestos. Tinha um ar pasmo que embotava-lhe a fisionomia; e da pupila baça coava-se um olhar morno, a divagar pelo espaço com expressão indiferente e parva.

(...) Percebia-se logo que a influência de D. Ermelinda não penetrara nesse membro enfezado da família, refratária a todo o preceito de ordem e arranjo”, idem, *ibidem*, p. 30-31. O “membro enfezado da família” é Brás, sobrinho demente de Luís e por este criado. Agora vejamos a apresentação dos jovens: “Eis como ignorava D. Ermelinda os idílios, que estavam compondo seus filhos, naquele sítio pitoresco, onde se bebia o amor como um doce eflúvio da natureza. Tudo aquilo penetrava o coração de emoções deliciosas. Pelo aveludado daquela relva cintilante espreguiçava-se a imaginação, a sonhar o docel de um divã. Os sussurros da brisa nos palmares segredavam os ruge-ruges das sedas; e o burburinho do arroio imitava o trilo de um riso fresco e argentino.

Quem estivesse nesse lugar a sós cuidaria que aproximava-se uma virgem mimosa, de fronte serena, olhar inspirado e fagueiro sorriso, perfumado de suave fragrância. Quem ali fosse uma gentil companheira, acreditaria por certo que ela se transfundira nesse sítio nemoroso, como em um grêmio de amor; e nas auras embalsamadas sentira-lhe o mago sorriso a bafejar-lhe as faces, no lago dormente seus olhos límpidos a refletirem o céu de sua alma; nas hastes das palmeiras, seu talhe mil vezes esboçado com a mesma inata elegância; nas laçarias e festões de trepadeiras floridas, os folhos do amplo vestido; e na pelúcia de grama cambiante às depressões do terreno, a voluptuosa flexão das formas debuxadas pelo corpinho de verde cetim. Como era possível não amar aquela mansão, onde tudo cantava, sorria, palpitava e respirava amor?

A quem era dado abjurar nesse templo nupcial, onde celebrava-se o consórcio entre o vigor e a graça, o perfume e a harmonia, o majestoso e o esplêndido?” Idem, *ibidem*, p. 47.

valores patriarcais rurais. Que a ficção de José de Alencar compõe um elogio da ideologia dos valores dominantes, alinhando a sua obra a tal perspectiva de classe, foi um dos vetores que se examinou nos dois ensaios anteriores sobre o romance rural alencariano, ainda que não o único. Como antes, interessa-nos apreciar a peculiaridade do andamento literário desta visão. Desta perspectiva, podemos destacar desde já um elemento fundamental e recorrente nas outras narrativas: a centralidade da narrativa não é ocupada por personagens representantes da oligarquia rural, mas por personagens que a margeiam. Como temos notado, nos romances rurais de Alencar, o enquadramento, o lastro ideológico, a perspectiva que compõe o mundo narrado é *o de cima*, o das elites letradas e dos setores dominantes, centrado numa apresentação ficcional que Roberto Schwarz denominou “a molécula patriarcal brasileira”²²⁵; entretanto, o mundo que se põe em movimento é, destacadamente, o dos personagens não-proprietários, na maioria das vezes em relação de dependência com um grande, manifestada nas suas mais diversas formas. Voltaremos a este ponto mais adiante, um dos nós centrais da leitura aqui proposta.

Retornemos, ainda, ao andamento da primeira parte do livro. A mistura de lirismo juvenil e de elogio aos valores da casa-grande, esta espécie de bailado harmônico e consoante, que já nos revela, em si, uma posição social da linguagem alencariana, encontra, ao menos virtualmente, a ameaça de ser desfeita pelas mãos armadas do jagunço Jão Fera. Ele fora pago para matar Luís Galvão, por um sujeito um tanto obscuro, chamado Barroso, que lhe argumentara razões políticas para requerer os seus serviços. Recebidos os quarenta mil-réis, o jagunço se põe a caça de sua presa; entretanto, volta a encontrar em Berta a resistência contra o seu gesto assassino. Ao descobrir a intenção do seu protetor, a menina sai ao seu encalço para detê-lo. No embate entre Berta e Jão, que se passa no capítulo XV, intitulado “O relicário”, a protagonista expressa, com toda veemência, repugnância contra a ação que o “capanga” tenciona fazer, que é o de matar por dinheiro, “essa torpe exploração do crime”²²⁶. O argumento de Berta se constrói a partir de um ponto de vista estritamente moral, que na verdade coincide com a perspectiva da narrativa, em seu conjunto, de compreender a ação matadora de Jão, a ação da jagunçagem dum modo geral, como algo que é

²²⁵ No texto “Conversa sobre *Duas meninas*”, Roberto Schwarz utiliza a expressão referindo-se ao tratamento diferenciado dado ao “universo da dominação e afetividade ‘tradicionais’” (a molécula patriarcal) pelas obras de Machado de Assis e Gilberto Freyre, in *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p 232.

²²⁶ Alencar, op. cit., p. 55.

determinado pelo livre-arbítrio do sujeito, do desejo individual e de sua consciência. Deste modo, ela procura mostrar ao matador o quanto a revolta esta “atitude torpe” de modo a constrangê-lo. Diz a Jão que a grande miséria está em mercadejar com “a vida de teu semelhante”. Ao que um tanto digamos “realisticamente” responde Jão: “E a vida é coisa que não se vende? Aí estão comprando-a todos os dias e até roubando. A minha, não a queriam, quando me recrutaram? Foi preciso barganhar por outra, senão lá ia acabar em alguma enxovia”²²⁷. Incitado ainda pela menina a dizer se o sangue derramado por ele não lhe parece repulsivo, o jagunço observa: “Sangue de gente, ou sangue de onça, todo é um; tem a mesma cor, e a mesma maldade. Já estou acostumado com ele. Sente-se a fumaça do churrasco. Eu gosto!”²²⁸. Mais interessante, todavia, é a sequência do argumento de Berta, no instante mesmo em que Jão Fera estava próximo a se prostrar aos pés de sua protegida. Diz Berta:

– Agora creio em tudo no que me disseram, e no que se pode imaginar de mais horrível. Que assassines por paga a quem não te fez mal, que por vingança pratiques crueldade que espantam, eu concebo; és como suçuarana, que às vezes mata para estancar a sede, e outras por desfastio entra na mangueira e estraçalha tudo. Mas que te vendas para assassinar o filho do teu benfeitor, daquele em cuja casa foste criado, o homem de quem recebeste o sustento; eis o que não se compreende; porque até as feras lembram-se do benefício que se lhes fez, e tem um faro para conhecerem o amigo que as salvou.²²⁹

As palavras de Berta fazem com que o jagunço se reaprume para responder:

– Também eu tenho [o faro das feras], pois aprendi com elas; respondeu o bugre; e sei me sacrificar por aqueles que me querem. Não me torno, porém, escravo de um homem, que nasceu rico, por causa de sobras que me atirava, como atiraria a qualquer outro, ou a seu negro. Não foi por mim que ele fez isso, mas para mostrar ou por vergonha de enxotar de sua casa a um pobre diabo. A terra nos dá de comer a todos e ninguém se morre por ela.²³⁰

²²⁷ Idem, ibidem, p. 55.

²²⁸ Idem, ibidem, p. 55.

²²⁹ Idem, ibidem, p. 56.

²³⁰ Idem, ibidem, p. 56.

Interessante e muito sintomática é a hierarquização que Berta faz dos seus horrores e espantos diante da “sanha assassina” de Jão: matar por paga ou por vingança é concebível; inaceitável é assassinar o “benfeitor”, aquele que nos protege. O sentimento de gratidão que a personagem exige de Jão, em face do seu benfeitor, (no caso, a figura de Afonso Galvão, que criara Jão na sua fazenda desde pequeno, como o leitor toma conhecimento na segunda parte do romance, mas que no presente é encarnada pelo filho Luís) é uma espécie de moldura decorosa em que, à revelia da compreensão da personagem, se apresenta como um *elogio ao favor*, às *relações de dependência*, a que estão submetidos os homens livres pobres. Já numa impositação ativa de quem, com isso, procura ainda sustentar algum tipo de “amor próprio” diante da argumentação de Berta, Jão, ao contrário desta, reconhece que não se trata de uma relação de gratidão, mas de uma assimetria de classe: um homem rico que atirava a um pobre diabo as migalhas de suas sobras, como possivelmente faria também com o mais inferior dos mortais na nossa sociedade – o negro escravo, o que, na comparação, demonstra não haver, para Jão, nenhum privilégio por ter sido criado por Afonso Galvão e, logo em seguida, ter se tornado “companheiro” e “protetor” do filho do fazendeiro.

Entretanto, é meia verdade, apenas, a compreensão que Jão parece ter do seu destino social, assim como também é meia verdade, ou talvez ainda menos do que meia verdade, a própria consciência que a narrativa, como um todo, expressa sobre o destino social dos dependentes. Meia verdade significa, aqui, o caminho tortuoso percorrido pelas relações entre os elementos romanescos e a trajetória social dos personagens livres e pobres que circulam pela ficção alencariana. Neste sentido, e como veremos mais a frente, o quadro final da obra, transcrito e comentado páginas atrás, está estreitamente vinculado a esta mesma situação em que se debatem Berta e Jão. Por ora, observemos que aquela “amenidade de écloga”, para usar a boa expressão de Cavalcanti Proença, que caracteriza a primeira parte da história, é rompida pelo tipo de ação que pode ser reservada a homens livres pobres e, diga-se, adulto, no mundo rural: o extermínio de gente a soldo. Porém, a morte de Luís Galvão não se concretiza, pois novamente a “força moral” de Berta se impõe ao bugre matador, que recua.

As sombras do mundo adulto, sejam aquelas projetadas pelo domínio do grande senhor, sejam as projetadas pelo mundo dos homens pobres, as quais não deixam de se

cruzar, como se viu acima, revelam-se nos seis primeiros capítulos do “segundo volume”. O passado recomposto, por meio do *flashback*, faz com que se saiba de que modo e por que razão a experiência passada, surgida até então apenas na surdina dos fatos e dos comentários, pressiona a vida de alguns personagens no presente. Deste modo, a narrativa como que *apresenta* o núcleo dramático do trecho. A experiência traumática do passado, que estabelece o vínculo entre as várias personagens, pode ser assim resumida: Besita, moça bonita de Santa Bárbara, que morava com um velho pai no vilarejo, é objeto de afeto e, sobretudo, de desejo do jovem Luís Galvão; ele irá engrajar-se para ela, e dele ela irá gostar. Entretanto, é com Ribeiro, sujeito que viera a Santa Bárbara para tratar de uma herança recebida, que Besita casará, porque o patriarca Afonso Galvão não aceita o casamento do seu filho com a moça simples e pobre. Ribeiro, logo após o casamento, tem que ir a Itu, para salvar a herança do seu tio. Retorna apenas dois anos depois, após aproveitar a vida folgazã permitida pela herança do tio. Dois meses depois do casamento ocorre a situação central para o desdobramento do enredo no presente. Luís “se disfarça” de Ribeiro, como se este voltasse de sua longa viagem, e assim é anunciado pela mucama Zana. Luís tem relações sexuais com Besita, que meses depois, em decorrência disso, dará à luz a Berta. Mais de um ano após o nascimento da menina, reaparece Ribeiro que, sabendo da “traição”, vinga-se de sua mulher, “lavando” a sua honra com a morte desta. O capanga Jão Fera, conhecido como o Bugre, também está envolvido diretamente nessa situação por razões diferentes e é figura fundamental; mas também é nesta parte que ficamos sabendo que, ainda bebê, Jão fora deixado na fazenda de Afonso, por quem fora criado, tornando-se companheiro e protetor do filho deste. Mais do que isso, Jão, como outros, é tomado de paixão por Besita. Um amor que, curiosamente, é reconhecido tacitamente por ambos, todavia é como se fosse impróprio pronunciá-lo. Assim, Jão vive uma paixão oculta de todos, e por isso não menos ressentida. Para o ponto de vista ficcional de José de Alencar, ao que tudo indica, o amor de uma moça, ainda que humilde e pobre, nunca poderá estar à altura de um mero agregado de fazenda ou de um jagunço. O que resta a Jão é viver vicariamente este amor no desejo e no empenho que seu “protegido” e amigo, Luís Galvão, se case com Besita, a quem esta diz amar. Jão toma as dores de Luís, deixando a fazenda de Afonso Galvão, ao saber que o fazendeiro não permitira o casamento do seu filho. Adiante, Jão descobre que fora Luís que engravidara Besita, e somente não dá cabo do futuro patriarca porque Besita o proíbe no instante em que está morrendo. Jão é enfeitiçado pelas duas mulheres: por Besita no passado e por sua filha, como

continuidade daquela, no presente – esta a razão por que a menina o domina e o subjuga totalmente. João Fera está visceralmente ligado a todo este passado: ele chega a lutar contra o matador de Besita, mas não consegue impedir a sua morte nem a fuga do assassino. Ao agonizar, Besita pede para que ele cuide de sua filha. Ainda que sempre vigilante, João entrega Berta aos cuidados de Tudinha, mãe de Miguel.

Feito de uma mistura de elementos – que envolvem sentimento amoroso que se mascara em desfaçatez e violência de classe, traição involuntária, nascimento indevido, assassinato para “lavar a mácula” patriarcal-doméstica, amor recalcado, palavra empenhada por este mesmo amor, e loucura –, os eventos do passado, aos poucos, vão redirecionar o andamento da narrativa na medida em que começam a pesar no destino dos personagens no presente. Da predominância da amenidade juvenil folhetinesca da primeira parte, as ações passam a ter um ritmo acelerado, nas quais o presente paga o seu tributo ao passado, em articulações de acontecimentos não menos folhetinescas, muitas vezes. Assim, fica-se sabendo que a razão da ida de Luís Galvão à cidade, no início da obra, tem como verdadeiro objetivo o reconhecimento oficial de Berta como sua filha, paternidade até então ocultada de todos. Sabedora dos fatos, a esposa do fazendeiro, num primeiro instante, ainda tenta contar, para Berta, uma versão edulcorada do ocorrido entre a sua mãe e o fazendeiro, na intenção de preservá-lo de suas próprias atitudes... Mas a versão fazendeira é desfeita, pois a protagonista exige que João, que tudo sabe, relate o que realmente teria acontecido no passado. Revela-se, para a menina, também neste mesmo momento, que a loucura da mucama Zana está vinculada ao trauma que significou presenciar o assassinato de Besita, sua senhora. Por outro lado, compondo ainda este núcleo dramático que se põe em movimento na segunda parte, está a morte de Luís Galvão encomendada a João Fera, de que se tem notícia no início da narrativa, e que, como já se comentou, fora abortada pela intervenção de Berta. Descobre-se que o mandante e pagador do matador de aluguel é Ribeiro, ex-marido de Besita. Depois de 15 anos vivendo em Portugal, ao retornar a São Paulo com o nome de Barroso e dar “com a vista daqueles lugares, acendeu-se o ódio sopitado”, e com isso a vingança “despontou em seu espírito e medrou”. Com objetivo de prestar contas com o passado, Barroso/Ribeiro pretende eliminar Luís Galvão e sua filha “enjeitada” Berta. Os anos fizeram com que João e Ribeiro não se reconhecessem, quando se reencontram para selar o contrato matador.

Este é o eixo em torno do qual vão girar os acontecimentos centrais da segunda parte da história, muito embora, dito assim, pouco nos diz sobre a natureza do

andamento da composição neste ponto, como também não nos esclarece da intrincada posição social da prosa alencariana presente neste romance, e que nos interessa muito de perto.

Se não há equívoco em se dizer que, nesta parte, a narrativa encontra-se sob a lógica dos eventos, das ações, não é menos incorreto se afirmar que se está no olho do furacão turbilhonante que significa para a ficção de José de Alencar a representação de ações quando estas se situam nos campos, fazendas, matas ou florestas. As histórias transcorridas sob o primado da ação e em espaços abertos, onde a natureza – ainda que, muitas vezes, já marcadamente dominada pelo mundo mercantil, como é o caso da fazenda de Palmas, em *Til*, ou o da Nossa Senhora Boqueirão, em *O Tronco do ipê* – exerce papel fundamental na caracterização do enredo, tomam um andamento variado, podendo oscilar de um descortino pretendidamente épico a um ritmo mais aventureso, sem deixar de passar pela “ação-documento”. Neste plano, a loquacidade alencariana como que atinge também a organização dos fatos narrados, os quais nem sempre conseguem uma integração articulada entre as partes, fazendo com que os acontecimentos se tornem pouco relevantes e significativos para a caracterização individual e social dos protagonistas ou mesmo para o andamento do trecho.

Apenas para dar dois exemplos de naturezas diferentes.

No caso dos capítulos IX e X, intitulados respectivamente de “Transe” e “A garrucha”, o ritmo de peripécia aventuresta e trepidante que domina a cena nada acrescenta ao que até então já sabemos dos personagens envolvidos e tampouco influi no seu destino. O surgimento repentino e desabalado do bando de porcos-do-mato que ameaçam a vida Berta e do negro Quicé, no meio da mata, objetiva, no plano do trecho, reiterar o que já se sabe de Jão a respeito de sua valentia e coragem em lidar com situações de risco em face de uma natureza que mostra seu lado inóspito. Procurado que é pelos dois, Jão surge inopinadamente para salvá-los. Por hipótese, talvez se possa dizer que a funcionalidade desta passagem esteja perdida no tempo, no gosto pelo imprevisto fácil que alimentava a sensibilidade do leitor da época.

De outra parte, vale destacar também o capítulo XX, “O samba”, em que se tem uma roda de samba da qual participam os escravos da fazenda, durante as comemorações de São João. Se por um lado o capítulo amplifica a representação *dos de baixo* na obra, sobretudo da figura do escravo negro, desde sempre à margem da representação ficcional brasileira, por outro, a passagem se limita a encenar o que chamei de ação-documento. A roda de samba descreve tão-somente o lado pitoresco dos

setores subalternos, em que o ritmo endiabrado da música e dos corpos que o acompanham é apresentado, pelo narrador, num misto de sentimento de *voyeur* reprimido e de erotismo reprochável. Além disso, não se mostram ausentes nem “o garrafão de cachaça [que] corria a roda” nem tampouco o espírito rixoso movido a ciúmes entre os segmentos diferentes da escravaria com que a festa se encerra. A feição indigna dos *de baixo* parece ser a única digna de figuração. Não só isso. Como no caso dos capítulos mencionados acima, os fatos narrados, aqui, podem ser considerados irrelevantes para o papel atribuído às personagens no trecho, como o das escravas Rosa e Florência e, sobretudo, de Monjolo e Faustino. Estes dois participarão da segunda tentativa frustrada de vingança de Luis Galvão por Barroso/Ribeiro. Talvez se possa entrever funcionalidade ideológica à cena se tivermos em conta que ela integra parte de um quadro social mais amplo que se conjuga aos capítulos anteriores, os quais mostram a festa de São João do ponto de vista da casa-grande, dos proprietários – da família Galvão – e do seu séquito. Mesmo aí, se trataria de uma funcionalidade ideológica de segunda ou terceira ordem, se assim podemos dizer, em relação ao que está em jogo no próprio romance. O olhar alencariano lançado para a escravaria nada difere do reiterado sentimento expresso, por nossas elites e letrados, de que *aquela outro é um outro mundo*, portanto, irredutível a qualquer traço do universo do que elites e letrados reconhecem como sendo o *seu*. Esta premissa, central na nossa vida cultural, avaliza que o núcleo do problema no texto se arma, não entre proprietários e escravos, dada a *irrelevância* destes para o nosso imaginário ficcional, mas entre aqueles e os homens livres e pobres, como se tem sugerido ao longo deste estudo.

Posto isto, pode-se dizer que a segunda parte de *Til* é composta, predominantemente, por uma série variada de *bifurcações*, para se usar ainda a noção de Franco Moretti, que consistem em possíveis desdobramentos da trama, a partir de uma “sucessão de golpes de cena”.

Tendo em vista as observações feitas sobre o trecho da obra, na sua segunda parte, não parece exagero afirmar-se que há dois tipos de bifurcações neste romance de José de Alencar, as quais poderiam ser denominadas de *nucleares* e *acessórias*. As primeiras compõem o núcleo dramático do enredo, que se descortina, num primeiro momento, nos primeiros capítulos desta parte, sumariado atrás, e que tem nos acontecimentos do passado a força propulsora para desencadear certas ações no presente. É no presente que se desdobra o segundo momento, o qual se centra em apenas duas bifurcações significativas: a) a morte de Barroso/Ribeiro por Jão Fera, que

de potencial assassino passa a protetor do fazendeiro Luís Galvão, no instante em que o esposo da falecida Besita arma sua nova trama vingativa; e b) a revelação da paternidade de Berta pelo fazendeiro, de início, para a sua esposa Ermelinda e, a seguir, para a própria Berta. Já as *bifurcações acessórias* preenchem parte expressiva da narrativa neste ponto. Elas podem ser consideradas acessórias em dois sentidos: primeiro, por não terem força na determinação dos rumos do trecho, comparativamente às bifurcações nucleares; segundo, porque na ficção alencariana as bifurcações acessórias se mostram precariamente integradas ao enredo. Com isso, muitas vezes, torna-se muito tênue a distinção entre, de um lado, a função potencialmente fraca das bifurcações acessórias, normal em qualquer estrutura ficcional que possa ter como eixo principal ações narradas, e, de outro, a impropriedade estrutural de determinada bifurcação acessória. Nas duas passagens mencionadas anteriormente, parece se estar, na primeira delas, numa bifurcação apenas fraca, enquanto, na segunda, numa bifurcação estruturalmente problemática.

Note-se que, considerando a narrativa em seu conjunto, as bifurcações que compõem o núcleo dramático se desenvolvem como que comprimidas, contidas, seja pela “amenidade idílica” e quase distensionada da primeira parte, seja pela abundância de bifurcações acessórias nem sempre organicamente relacionadas à trama da segunda. Digamos que é uma bifurcação nuclear que aciona a trama aos trancos e barrancos. Esta se apresenta como que emperrada naquilo que, ao mesmo tempo, no escopo da estrutura narrativa, desponta ou se anuncia como característica marcante de *Til* em particular e do romance rural do XIX em geral, que é o de ser um *romance de ação*. Os problemas de desenvolvimento dramático da ação no romance, ao que parece, não se prendem, única e exclusivamente, aos limites de Alencar como ficcionista, mas sugerem dizer respeito à própria natureza social da matéria ficcionalizada e sua relação com a forma romance.

Nesta altura, retornemos à hipótese anunciada páginas atrás. Dizíamos que os romances rurais de José de Alencar têm no centro de sua história, como protagonistas, homens e mulheres livres e pobres²³¹, com grau e relações variados de dependência com um grande proprietário. Posta no meio da encenação ficcional, a perspectiva narrativa que confere legitimidade ideológica ao mundo narrado, entretanto, é de outra ordem, ou

²³¹ Hebe Cristina da Silva, no trabalho *Imagens da escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*, nota a existência de personagens pobres em *Til*, mas, surpreendentemente, não as considera na órbita das relações de dependência, tampouco examina as implicações da posição social das personagens para a fatura do romance. Ver sobretudo o capítulo a Sociedade de *Til*, p. 162. (São Paulo, IEL-UNICAMP, 2004. Dissertação de mestrado)

seja, não é da ordem social dos dependentes, mas dos proprietários – da face poderosa e dominadora da tradicional “molécula patriarcal”, antes referida, da qual a dependência é a sua contraface. Observe-se que, sob este ângulo, nos romances rurais de Alencar o “temário periférico e localista” tomará o centro da narrativa, ao contrário do seu romance urbano onde “os motivos ‘europeus’, a grandiloquência séria e central” predominam, conforme bem notou Roberto Schwarz²³². Nada de novo até aí, já que todo o chamado “regionalismo” seria feito disso, como há muito a crítica já chamou a atenção. Interessa pôr em foco justamente os impasses com que se depara esta matéria local quanto toma a cena romanesca. E estes impasses estão associados, de modo profundo, ao fato de Alencar colocar no núcleo da sua narrativa protagonistas cujo liame de suas relações é tecido na sociabilidade local, baseada no clientelismo, no compadrio, no favor, numa palavra, na dependência pessoal. A princípio, parece que estamos diante de mais um gesto daquele sujeito “audacioso e amigo das contradições”, que é José de Alencar²³³. Afinal, para quem repertoriou matérias tão diversas e lançou mão de quase todos os procedimentos disponíveis à época, não surge como estranho colocar no centro da representação ficcional protagonistas espremidos entre a casa-grande e a senzala, matéria que Alencar intuiu como algo de grande envergadura na constituição do contexto social brasileiro à época, mas cuja resolução estética é problemática²³⁴.

Afinal, e voltando ao nosso problema, se o entrecho emperra, ou melhor, se o núcleo dramático se atrofia ao se emaranhar numa série de microeventos que não tem solução de continuidade com aquele, o que parece ser a pedra no meio do caminho deste entrave é justamente o percurso e o destino social que Alencar atribui aos personagens. O travamento significativo do entrecho faz sentir, de algum modo, os componentes sociais destes personagens, os quais limitam o seu campo de ação no mundo. Limites que refletem a presença, em postos-chave da narrativa, de protagonistas cuja natureza de classe se define e se estabelece à sombra do mando proprietário-patriarcal.

Aprofundemos mais este ponto, tendo em vista as figuras de João Fera e Berta. João, como se disse, foi criado na fazenda de Afonso Galvão e aí viveu como agregado até

²³² Roberto Schwarz se refere, no ensaio A importação do romance e suas contradições em José de Alencar, a este deslocamento tendo em mente a obra machadiana e todas suas implicações no plano da prosa, comparativamente à ficção urbana de Alencar, in *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: 34, 2000, p 50.

²³³ Schwarz, op. cit., p. 7.

²³⁴ Bem entendido, é na forma literária e nas contradições que a constituem que se está procurando situar a discussão, e não numa presumível consciência lúcida do artista sobre o problema.

sair e se tornar um “capanga”, matador de gente. Do ponto de vista da narrativa, o deslocamento de posições é explicado, “não só pela necessidade de ganhar a subsistência, como pela sanha terrível que o devorava”²³⁵. Destaca-se, por outro lado, que a jagunçagem, de início, é considerada por Jão uma “forma de serviço” menos degradante comparada ao trabalho propriamente dito, que o “poria ao nível do escravo”. A passagem vale citação, pois é um primor do dilema de classe do homem livre pobre:

Afora estes [os serviços de mando de morte], não imaginava Jão Fera outros meios de ganhar dinheiro sem humilhação. O trabalho, ele o tinha como vergonha, pois o poria ao nível do escravo. Prejuízo este, que desde tempos remotos dominava a caipiragem de São Paulo, e se apurava nesse homem, cujo espírito de sobranceira independência havia robustecido a luta que travava contra a sociedade.

Era a enxada para ele um instrumento vil; o machado e a foice ainda concebia que os pudesse empunhar a mão do homem livre; mas em seu serviço, para abater o esteio da choça ou abrir caminho através da floresta.²³⁶

Singular “espírito de sobranceira independência” este que somente se sustenta e se legitima numa dupla negação do outro: ou no reconhecimento da condição inumana do trabalho escravo ou na necessidade pura e simples do extermínio de pessoas como meio de “ganhar dinheiro sem humilhação”... As contradições e os impasses se espalham pela prosa alencariana por vários lados ao pôr no posto de protagonista personagens presos à sociabilidade da dependência e, no mesmo passo, figurá-los na tentativa de sujeitos autônomos.

Por consequência, tem-se em *Til*, lado a lado, a notação social referente à inserção do personagem no mundo (o jaguncismo, a negação do trabalho, as relações de dependência e seus imbróglis com a ilusão de liberdade individual no mundo social em que a escravidão postula o seu contrário) e o registro de impulsos que encontram no âmbito subjetivo e individual a sua razão de ser (“a sanha terrível que o devorava”) – ambos tentando dar conta da trajetória da personagem. A primeira estipula certo efeito

²³⁵ Alencar, op. cit., p. 121. Assim o narrador expõe a condição de Jão e dos jagunços em geral: “Chamado, pago e protegido por homens poderosos para escoltá-los em aventuras e servir às suas paixões, o Bugre recebeu a iniciativa e a animação que iam acostumando o seu braço a ferir e a repousar depois do crime, como se tivesse praticado uma honrosa façanha. Uma valentia digna de louvor. Esta é com pouca diferença a história de todos os assassinos incorrigíveis, que infestam o interior do país. Eles foram educados pelos poderosos como os dogues se adestravam antigamente para a caça humana, dando-lhes a comer, desde pequenos, carne de índio”. Idem, ibidem, p. 121.

²³⁶ Idem, ibidem, p. 99.

de realidade à narrativa; a segunda inscreve o problema no campo das virtualidades da convenção literária sentimental e da moralidade. É esta última, no entanto, que pesará para definir e explicar o percurso do personagem no cômputo geral da narrativa. Em lugar da figuração da posição social precária, na esfera da dependência e suas implicações, cujo desdobramento poderia dar força mimética à obra, o que acaba por predominar, no trecho, é a lógica sentimental, própria à convenção romântica, e a lógica normativa, também aqui, “saturando a linguagem de implicações morais”²³⁷. Por este andamento, a figuração do jagunço encontra a sua razão explicativa, no nível do enredo, no seu desejo de vingança represado pela morte de Besita, e não devido a sua posição social. Do mesmo modo, a sua retirada da jagunçagem se dá quando a vingança é concretizada com a eliminação de Ribeiro/Barroso; ou seja, quando o capanga se sente quites com o passado ao vingar a sua amada virtual, Besita, depois do que promete a Berta que nunca mais “sujará suas mãos de sangue”. Tudo isso com direito a juramento com beijo em cruzinha de ouro guardada no peito da menina e com armas jogadas ao longe. Repare que no último capítulo do romance, transcrito no início por nós, João, agora não mais denominado de Fera, está ligado ao trabalho, preparando a terra para a plantação; o mesmo que pouco atrás tinha manifestado seu desprezo por tudo que pudesse ser identificado com trabalho servil. Desta forma, a expiação e a remissão de João, e seu conseqüente retorno à sociedade dos “bons homens”, ao final da obra, terminam por evidenciar que as transformações pelas quais o personagem passa, ao longo do trecho, se circunscrevem às razões de convenção do coração romântico e, sobretudo, às razões de ordem moral, em que a noção de exemplaridade não deixa de ter seu peso. Daí a caracterização do personagem ter algo de descalibrado, oscilando entre o vilão sanguinário, o herói aventureiro, o romântico incompreendido em seus sentimentos, passando ainda pela própria notação verista da figuração do jagunço. Esta última, que poderia dar consistência à mimesis, afunda diante da variação de facetas com que se apresenta a caracterização da personagem, as quais tendem à anulação de certa tensão esboçada na figura social do jagunço João²³⁸.

²³⁷ Schwarz, op. cit., p. 43. Importante seria analisar até que ponto e de que modo o próprio público leitor da época alimentava, como expectativa sua, o que estamos tentando mostrar como problema formal em face da matéria rural ficcionalizada.

²³⁸ Ao se referir à obra de Alencar como uma das “minas da literatura brasileira” e apontar possíveis traços de sua variada presença na nossa literatura, Roberto Schwarz sugere que “alguma coisa do *Grande Sertão* já existia em *Til*, no ritmo das façanhas de João Fera” (idem, ibidem, p. 39). Imagino que, em níveis diferentes, também haja algo de próximo entre João e Riobaldo no que se refere à irrealização amorosa e ao destino de morte de Besita e de Diadorim, bem como à trajetória social de ambos, de jagunço à integração (redimida?) à sociedade dos “homens de bem”. Além disso, não custa ao menos indicar que

Se Jão muda para se reconciliar com o mundo, ou melhor, para se reconciliar com o mundo regido pelo patriarcalismo rural, que é a perspectiva que ordena o mundo ficcional em *Til*, Berta permanece desde sempre a mesma. Sua inteireza moral, sua dedicação ao outro, sua alma caritativa, o desprendimento em relação ao seu próprio destino afetivo – tudo é expressão variada da aceitação dos valores que permeiam a ordem patriarcal. De fato, Berta é propriamente a anticapitu na medida em que, ao contrário desta, *não* “supõe distância em relação ao sistema de sujeições, obrigações e fusões imaginárias do paternalismo”²³⁹. Sistema este marcado, por exemplo, pelo sentimento e pelo reconhecimento inapelável, por parte da protagonista, de que o dependente não pode trair, de forma alguma, o seu benfeitor, como faria Jão ao matar Luís Galvão. Nesta situação a inconsciência das diferenças de classe toma a feição de afirmação moral, que a seu modo não deixa de ser uma maneira de procurar dar estofa à individualidade da personagem. Contraditória, para dizer o mínimo, já que advoga a favor do mundo paternalista em cuja própria dinâmica se firma a dependência do personagem. Mas a perspectiva de Alencar é sempre sinuosa, nunca em linha reta, já que este sopro de autonomia que Alencar imprime, ao final da narrativa, em Berta atinge seu ponto alto no momento em que ela não aceita o reconhecimento da paternidade de Luís Galvão, o que, caso fizesse, significaria agregar-se de vez e diretamente ao poder de um grande. Ao abrir mão de integrar o estamento patriarcal, o destino social que resta a Berta mostra-se sintetizado na cena decisiva comentada no início deste ensaio. Esta cena se afigura o extremo oposto da que inicia o romance. Enquanto a abertura da narrativa é cheia de luz e de vitalidade juvenil²⁴⁰, o quadro final é crepuscular, quase noturno, em que sombras de apreensão e de incerteza cobrem uma

esta variação do personagem tem algo análogo à posição do narrador alencariano que não é sempre o mesmo, com bem observou Roberto Schwarz no mesmo ensaio (idem, *ibidem*, p. 65). No caso do narrador, o problema está na sua pouca integração à própria estrutura da obra, que faz com que o seu ponto de vista sobredetermine o dos personagens. Em muitos momentos a visão de mundo destes parece ser mera extensão da do narrador. Voltamos aqui à questão do “retrato da vida através dos valores” e o “retrato da vida através do tempo”, antes mencionada.

²³⁹ Schwarz, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*, in *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 25.

²⁴⁰ Os parágrafos iniciais abrem assim a narrativa: “Eram dois, ele e ela [Miguel e Berta], ambos na flor da beleza e da mocidade.

O viço da saúde rebentava-lhes no encarnado das faces, mais aveludadas que a açucena recém-aberta ali com os orvalhos da noite. (...)”

Sete horas da manhã haviam de ser. A luz de um sol esplêndido fluía no éter, que a trovoada da véspera tinha acendrado. O céu arreava-se do azul diáfano onde a fantasia se embebe com a voluptuosidade casta da criança a aconchegar-se dentro, tão dentro do grêmio materno.

Bem longe do céu, porém, e bem presos à terra andavam os olhos dos nossos dois amiguinhos, que nem haviam reparado sequer na limpidez da atmosfera. Ainda estavam na sazão feliz, em que respira o céu, como o ar da vida, e o aroma do campo, quase sem sentir”. Alencar, *op. cit.*, p. 11.

mulher, uma louca, um idiota e um ex-jagunço. Uma espécie de encurralamento a céu aberto em que a protagonista se encontra, quando abandonada ao deus-dará de seu patrono. Ao redor, projeta-se um círculo de párias sociais cuja condição parece querer se lançar sobre a própria personagem. Ao mesmo tempo, no entanto, o ponto de vista da narrativa busca traçar distância e diferenciação da protagonista em relação a eles, ao pô-los sob a guarda moral da benevolência de Berta, que “fora criada para perfumar os abismos da miséria que se cavam nas almas subvertidas pela desgraça”.

Pelo exposto até esta altura, talvez já se possa dizer que estamos num âmbito de problemas ao mesmo tempo semelhante e diferente daquele formulado por Roberto Schwarz, quando o autor de *Ao vencedor as batatas* analisa a importação do romance na vertente urbana da obra de Alencar. Nesta, Roberto Schwarz mostra, a partir do estudo de *Senhora*, como há um duplo andamento na composição do romance, que tem de se haver, de um lado, com a dicção séria do modelo do romance do realismo romântico europeu referido à mercantilização da vida burguesa e seus correlatos ideológicos; de outro, com “a notação verista, a cor local exigida pelo romance de então, [que] davam estatuto e curso literário às figuras e anedotas de nosso mundo cotidiano”²⁴¹. Daí o desaforo na sua periferia e a tensão, na maioria das vezes artificiosa, no seu centro.

No caso dos personagens situadas na periferia, segundo Schwarz,

trata-se de aproveitar as evidências do consenso localista e muitas vezes burlesco, tais como a tradição, o hábito, o afeto, em toda a sua irregularidade, as haviam consolidado. Seu mundo é o que é, não aponta para outro, diferente dele, no qual se devesse transformar, ou por outra ainda, não é problemático: exclui a intenção universalista e normativa, própria da prosa romântico-liberal da faixa de Aurélia.

Já no dos personagens centrais,

pelo contrário, procura-se perceber o presente como problema, como estado de coisas a recusar. Esta a razão do peso maior, da “seriedade” destas passagens – ainda que literariamente seja sempre um alívio quando Alencar volta à outra maneira, que lhe dá páginas de muita graça e força narrativa. Entretanto, é neste segundo estilo carregado de princípios, polarizado pela alternância de sublime e infâmia, que ele se filia à linha forte do Realismo de seu tempo, ligada, justamente,

²⁴¹ Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, p. 41.

ao esforço de figurar o presente em suas contradições; em lugar de dificuldades locais, as crispações universais da civilização burguesa. É este o estilo que vai prevalecer.²⁴²

Nos romances rurais de Alencar, e particularmente em *Til*, “as crispações universais da civilização burguesa”, se não saem de cena, como não poderiam fazê-lo de fato no seu todo, devido aos próprios pressupostos sociológicos da forma romance no XIX, têm de se rearranjar com a prevalência do “lugar das dificuldades locais”. Como se procurou demonstrar, a matéria localista toma o primeiro plano, definindo um deslocamento significativo dos elementos em face do romance urbano alencariano, e que tem como um das consequências imediatas e principais instaurar a perspectiva das mulheres e homens livres pobres no centro das ações narradas²⁴³. Perspectiva esta, bem entendida, determinada pela justificação do paternalismo rural. Ao atribuir centralidade a estes personagens no mundo rural, Alencar incorre no esforço constante, ainda que variado devido à função de cada personagem na narrativa, de lhes imputar algum tipo de dignidade, de reputabilidade, ao longo do seu percurso. A natureza do percurso será sempre de modo a cancelar algum traço da ideologia do arbítrio patriarcal a que os dependentes se encontram submetidos. Tal respeitabilidade, ao fim e ao cabo, reproduz, em alguma instância, as formas de dependência e coação na medida em que lustram os valores do “patriarcalismo esclarecido”, os quais podem oscilar da elegia e defesa do patrono (veja a posição de Berta mediante a proteção oferecida pela família Galvão aos agregados) à remissão do matador de aluguel. Assim, no lugar da mercantilização da vida, como no romance urbano de José de Alencar, temos aqui as relações de favor figuradas em tons variáveis, que pode ir da “amenidade idílica” do presente juvenil à “seriedade” e “brutalidade” no momento em que o passado cobra o seu preço ao presente do mundo adulto. No entanto, ao final da narrativa, os protagonistas, sempre espremidos entre o poder de um grande e a senzala, parecem orbitar no ar, desprendidos de tudo, subtraídos que se encontram das formas materiais de sobrevivência que configuram o seu modo social de ser – as relações de favor, de dependência – uma vez que se encontram agora afastados do poder do grande proprietário. No vaivém ideológico que configura a narrativa de Alencar, a saída tentada pelo romance e pelos personagens, particularmente imantada na figura de Berta, ao menos indicia ser de

²⁴² Schwarz, op. cit., p. 43-44.

²⁴³ Roberto Schwarz demonstra, em *Ao vencedor as batatas*, deslocamento semelhante nos romances da primeira fase machadiana.

ordem diferente às constrações do mando rural. Não se trata de um ajuste à dependência ou de compromisso social com ela em razão de algum benefício social. Berta sugere tentar sobreviver à margem do favor. Sem querer forçar a nota, talvez se pudesse dizer que Berta se alinha com as formas de reprodução do trabalho possível, que desponta numa das imagens finais do romance: o ex-matador Jão surge, não com uma arma na mão, mas, como diz o narrador, “curvado sobre a enxada, carpando a terra e preparando as leiras para a plantação do feijoal”²⁴⁴. Esta é a opção de Berta, ainda que a obra justifique a sua escolha por outra razão: a alma da moça “fora criada para perfumar os abismos da miséria que se cavam nas almas subvertidas pela desgraça”²⁴⁵.

²⁴⁴ ALENCAR, José. *Til*. São Paulo: Escala, s. d. p. 197.

²⁴⁵ O sentido algo santificado que o narrador atribui à posição de Berta e o quadro de desvalidos que a cerca não deixam de sugerir a antecipação de uma cena à la Canudos. O que não deixa novamente de dizer muita da intuição de José de Alencar sobre o que era país na sua época, via ficção. Devo a ideia da comparação a Canudos a Homero Vizeu Araújo.

A derrocada do empreendedorismo romântico

Se em José de Alencar, como se procurou mostrar, a figura do homem livre pobre tende, em parte, a se confundir com figura do protegido, do agregado, nas suas mais diversas formas de inserção social em face das relações de dependência, em *Inocência*, de Visconde de Taunay, a sua presença se desloca de lugar, com conseqüências significativas para a narrativa. Cirino, o protagonista da história, é um sujeito que, com os seus poucos conhecimentos adquiridos como caixeiro de uma “botica velha e manhosa” de Ouro Preto e com o seu Chernoviz “já sebooso de tanto uso”, sobrevive atendendo aqueles que nas cidades vizinhas de início e, depois, no sertão necessitassem dos seus serviços. Todo o conhecimento para sua atividade “médica” se resumia, portanto, à união de “alguns conhecimentos de valor positivo” a “outros que a experiência lhe ia indicando ou que a voz do povo e a superstição lhe ministravam”²⁴⁶. Precariedade de condições bem próprias de personagens que transitam nesta faixa social, suficientes, no entanto, e este é um aspecto a ser destacado, para lhe dar certa mobilidade (autonomia?) social e, por assim dizer, também espacial, de ir e vir com certa liberdade. Ao contrário dos protagonistas de Alencar cuja mobilidade, em qualquer sentido, depende de um grande, a situação de Cirino é diferente, pois a possibilidade de deslocamento passa a ser elemento constitutivo à sua atividade e à sua forma de sobrevivência, incluídos aí os “prazeres da carne”, o que o narrador também observa com certo ar de gracejo: “A fim de aumentar os seus recursos em matéria vegetal, foi a pouco e pouco dilatando as excursões fora das cidades, para as quais voltava, quando se via falta de medicamentos ou quando, digamo-lo sem rebuço, queria gastar nos prazeres e folias o dinheiro que ajuntara com a clínica do sertão”²⁴⁷. “Afeito a hábitos de completa liberdade”, como nota ainda o narrador, tal desenvoltura permite que sua imaginação sobre si mesmo também corra lépida e faceira. De “curandeiro, simples curandeiro”, o rapaz vai “granjeando o tratamento de doutor, que gradualmente lhe foi parecendo a si próprio, título inerente a sua pessoa e a que tinha incontestável direito”²⁴⁸ – isto é, labilidade e maleabilidade sociais, provenientes de sua profissão humilde mas “liberal”, misturadas a certa dissimulação a qual denota, num mesmo

²⁴⁶ Taunay, Visconde de. *Inocência*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1977, p. 24.

²⁴⁷ Taunay, Visconde de, op. cit., p. 25.

²⁴⁸ Idem, ibidem, p. 25

compasso, o reconhecimento rebaixado da função e a necessidade de se auto-atribuir prestígio social com o título de médico.

Bem medidas as coisas, pode-se notar que todo o capítulo dois, de apresentação de Cirino, tem certo ar de zombaria e gracejo em face da posição do personagem e da trajetória inicial da sua vida. A começar pelo título do capítulo, “O doutor”, que incorpora ironicamente a perspectiva do personagem, e seguindo logo após com a informação dada pelo narrador, de modo muito vago e com certo tom galhofeiro, que Cirino, que até os doze anos vivera sob os cuidados paternos, fora enviado depois, “em tempos de festa e a título de recordação saudosa, a um velho tio e padrinho, morador da cidade de Ouro Preto”²⁴⁹. O tio, “solteirão, de gênio rabugento, misantropo, e dado às práticas da mais extrema carolice”, recebeu com muito má-vontade o sobrinho, a quem logo trata de pôr em um internato de padres, para os quais acena “a eventualidade de uma verba testamentária”, já que estava velho e se sabia, à boca fora pela cidade, “a sua reputação de pessoa abastada” tanto quanto de sovina. Morto o tio, não somente a decepção é geral, ao abrir o seu testamento, como também se revela outra faceta do sujeito rabugento e carola. Pelo que se pretende comentar e pelo seu espírito de graça, creio que a passagem vale transcrição:

Testamento havia, força é confessar; não já testamento, mas extenso arrazoado, todo da letra do velho; barras de ouro, porém, ou maços de notas, nem sombra.

Esfuracou-se a casa de alto a baixo, levantaram-se os soalhos, escutaram-se todas as paredes, quebraram-se os móveis; nada apareceu, nada denunciou esconderijo de riquezas, nem coisa que com isso se avizinhasse.

Descobriu-se então que aquele carola fora um pensador desabusado, antigo admirador de Xavier, o Tiradentes, que nunca tivera vintém e vivera como filósofo, grazindo lá consigo mesmo, de tudo e de todos.

Era o seu testamento uma gargalhada meio de gosto, meio de ironia, atirada de além-túmulo e corroborada pelo legado sarcástico que em pomposo codicilo, fazia aos padres do Caraça da sua biblioteca “a fim, dizia ele, de ajudar a educação dos mancebos e auxiliar as boas intenções dos seus honrados e virtuosos diretores”.

Procuraram-se tais livros, e topou com um baú cheio de obras, em parte devoradas pelo cupim, que foram, incontinenti, entregues à chama de um grande auto-de-fé. Eram as ruínas de Volney, o Homem da Natureza, as poesias eróticas de Bocage, o

²⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 22

Dicionário filosófico de Voltaire, o Citador de Pigault-Lebrun, a Guerra dos Deuses de Parry, os romances de marquês de Sade e outras produções de igual alcance e quilate, algumas até em francês, mas anotada por leitor assíduo e mais ou menos convencido.²⁵⁰

A dicção leve, desataviada e jocosa do narrador, pouco comum na ficção brasileira do XIX, sugere ter algo de machadianamente embrionário, sem falar na própria figura debochada e farsesca do tio, uma espécie de antemistura amalgamada, não menos apalhadada, de Brás Cubas e Quincas Borba: um “filósofo” cujo testamento era “uma gargalhada meio de gosto, meio de ironia, atirada de além-túmulo”. No âmbito das aproximações literárias ainda possíveis, o tio-padrinho de Cirino faz lembrar, pelo avesso, um outro padrinho, o de Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícia*. Enquanto o padrinho deste se desdobra em desvelo e cuidado para com o rapaz, o qual todavia vai vivendo e se criando ao sabor da vida dos homens livres pobres da cidade, o de Cirino trata brevemente de se livrar do encargo, embora, saliente-se, fazendo-o estudar num colégio interno de certo prestígio. A precariedade da posição social destes indivíduos pobres lança-os numa rede de relações não menos instáveis, que vão sobrevivendo meio ao sabor dos acontecimentos. Nas duas narrativas, a presença desta esfera social rebaixada, de relações sociais instáveis e precárias, se faz por meio de um tom humorístico, mais ou menos irônico-sarcástico, pelo ponto de vista do narrador. Mas se o burlesco atua tanto num como noutro romance, diferentemente de *Memórias*, entretanto, cujo mundo se vive na superfície imediata dos pequenos prazeres e dos pequenos expedientes de sobrevivência transgressivos e transgredidos, em *Inocência*, e mais particularmente na cena em foco, o tom humorístico de bufonaria tem por assim dizer uma envergadura ideológica de cunho “ilustrado” – nem por isso menos farsesco, destaque-se. Em parte, é como se o mundo em que se forma Cirino tivesse também alguns daqueles traços da malandragem presentes na obra de Manuel Antonio de Almeida, e muito bem captados e formulados por Antonio Candido. Incluída aí certa perspectiva com que o narrador apresenta este universo e, sobretudo, o seu protagonista. Vejamos ainda este aspecto no mesmo capítulo:

²⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 23-24

Bem formado era o coração daquele moço, sua alma elevada e incapaz de pensamentos menos dignos; entretanto no íntimo de seu caráter se haviam insensivelmente enraizado certos hábitos de orgulho, repassado de tal ou qual charlatanismo, oriundo não só da flagrante insuficiência científica, como da roda em que sempre vivera.²⁵¹

Também neste ponto parece ter algo que respira o clima de *Memórias* e que diz respeito a certo andamento da frase, dado pelo narrador, que soa ao menos alusivo àquele balanceio, constatado por Antonio Candido, no qual se “mostra o outro lado de cada coisa”²⁵². No caso, o narrador nos aponta como o coração bem formado de Cirino não deixe de ser “repassado de tal ou qual charlatanismo” – ou seja, a virtude e os bons hábitos do rapaz andam de mãos dadas com o seu caráter, digamos, menos nobre, menos imaculado, formando também ele uma figura oscilante, instável. Só que, ao contrário do narrador de *Memórias* que se mostra um tanto pachola – ou podemos dizer pouco preocupado em – para indicar as razões do caráter dúbio de seus personagens, o de *Inocência* situa com precisão as razões dessa dubiedade moral: a insuficiência científica e a roda em que sempre vivera. Mas isso não significa dizer que, como se deve imaginar pelo que já foi dito, a história de Cirino gire em torno de questões morais. A instabilidade que se pretende examinar está relacionada à posição social precária do protagonista.

De outra parte, bem entendido, não estou sugerindo que *Inocência*, como *Memórias*, tenha no seu todo a *forma da malandragem*. Trata-se, sim, de mostrar que a condição de homem livre pobre de Cirino faz reverberar na narrativa de Taunay, desde a apresentação inicial do protagonista, aspectos comuns, que em *Memórias* é todavia dominante. No mais, as diferenças se impõem.

O trânsito do protagonista não é entre a ordem e a desordem na corte no tempo de D. João VI, mas entre mundo urbano e mundo rural, no que se possa considerar como mundo urbano uma cidade como Ouro Preto na metade do século XIX²⁵³. É a sua atividade de prático que permite e exige, para a sua sobrevivência, o seu ingresso no sertão, onde ele pode até se intitular médico para seu (falso) prestígio. De outra parte, trânsito e mobilidade sociais dados pela sua atividade são o que diferencia a condição de

²⁵¹ Idem, ibidem, p. 25.

²⁵² Candido, Antonio. Dialética da malandragem, in *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, p. 1993, p. 48.

²⁵³ Ventura, Zenir. “Tradição e traição”, in Taunay, Visconde de. *Inocência*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1977, p. 6.

homem livre pobre de Cirino da dos personagens alencarianos. Estes sempre, de alguma maneira, encontram-se submetidos ou ao menos têm a sua vida fortemente imbricada com um grande proprietário; Cirino, por sua vez, vive uma espécie de liberdade possível para o sujeito de sua condição.

No texto de apresentação de *Inocência*, “Tradição e traição”, Zenir Ventura aponta esta espécie de caráter bifronte que constitui o personagem Cirino: por um lado, “a instrução e a passagem por centro urbano, importante na época, ligam-no ao mundo urbano”; por outro, “tanto pelas suas origens – nasceu na vila de Casa Branca –, quanto pela atual profissão, tem vínculos também com o mundo rural”. Cirino, de fato, conhece, respeita e, sob certa dose, teme o sistema de valores do mundo rural, dominado pelo patriarcado rural, com o seu poder discricionário e pessoal, e que é encarnado na figura de Pereira, proprietário modesto mas de alguma posse, que se norteia pelo rigor da tradição do código do mundo rural. O protagonista não se percebe, porém, nem tampouco é visto pelos outros personagens, particularmente por Pereira e Inocência, como sujeito deste meio. Num certo sentido, podemos também dizer, de passagem, que a posição de Cirino se torna muito interessante e peculiar, porque ela sugere oscilar conforme o nível e o tipo de relação em questão. Diante de Pereira e Inocência ele é visto e tem a desenvoltura social de alguém que, como se disse, sabe reconhecer os valores do mundo patriarcal, como quem os identifica de “fora” para procurar criar estratégias de trânsito neste mundo, em vários níveis, que evitem qualquer tipo de conflito, de tensão ou embate, como se verá a seguir. Neste plano, Cirino é visto, se vê e age como sujeito externo ao mundo rural, como *o de fora*. Já na aproximação com o atabalhado alemão e naturalista Meyer, que nada entende dos valores do mundo rural e que vem ao sertão brasileiro para colher exemplares de borboletas, este sim tipicamente caracterizado como *o outro, o estrangeiro, o do outro mundo* – na aproximação com o naturalista, o prático é compreendido como o matuto, o sertanejo, enfim, como pertence àquele mundo.

Importa, no entanto, para os nossos objetivos, a aproximação de Cirino com Inocência e com Pereira, pois é nesta relação que se define tanto a natureza social do protagonista e o seu destino como homem livre pobre, como também o núcleo dramático do romance. Em face deste núcleo de tensão, a presença do cientista Meyer, pelo sertão, serve como despiste para Cirino que não quer chamar a atenção do patriarca para os seus sentimentos amorosos em relação à Inocência, moça já comprometida com o tropeiro Manecão. O desconhecimento do entomólogo alemão dos protocolos do

mundo rural dá origem a uma espécie de comédia de erros na medida em que a sua falta de jeito sobre os hábitos e costumes patriarcais cria a suspeita do velho Pereira sobre as intenções Meyer para com Inocência. O elogio desbragado da beleza da moça e a sua insistência na necessidade de expor para além da casa tal encanto geram mal-estar no patriarca, que começa a vigiar de perto o *mochu*, abrindo frente para a aproximação de Cirino com Inocência. Mais do que isso, Cirino se torna confidente das desconfianças equívocas de Pereira sobre Meyer.

Vale destacar que neste quiproquó entre Pereira e Meyer, na verdade, se revela uma forma de agir de Cirino. É um andar numa corda bamba, num fio de navalha. Se sua condição permite certa mobilidade, ela mesma todavia o situa em terreno escorregadio, hesitante, incerto, precário e perigoso. Viu-se acima como Cirino usa seu conhecimento de medicina popular para se auto-intular médico sertão adentro como forma de angariar pacientes e prestígio. Pequeno expediente de esperteza como forma de sobrevivência. Algo semelhante acontecerá em razão do engano que Pereira cai diante das atitudes ingênuas, mas despropositadas, do naturalista alemão aos olhos do pai receoso. Acobertado pelo desvio da suspeita que recai sobre Meyer e tomado de confiança por Pereira, Cirino aproveita a brecha dos rigores patriarcais para se aproximar de Inocência e desfrutar de seu rápido idílio amoroso. Num meio prenhe de constrição social, o estreitamento da relação entre Cirino e Pereira serve como arдил e dissimulação para o rapaz se envolver com a moça desejada. É o modo que ele encontra para transitar no interior dos rigores da casa patriarcal. São poucos os encontros entre o casal, todos furtivos e cheios de temores, mas suficientes para ambos selar sua paixão romântica. Nesta relação amorosa se concentra o núcleo dramático da história, o conflito dramático do enredo.

Voltarei logo a seguir a este ponto cujo desdobramento é central para o nosso ponto de vista. Antes, porém, gostaria de destacar, ainda mais, como a posição social precária e instável de Cirino o faz agir no universo rural. Para isto, quero chamar a atenção para três comentários sobre a figura feminina que se dá numa conversa entre Pereira e Cirino. A primeira observação é feita por Pereira, que diz:

– Esta obrigação de casar as mulheres é o diabo!... Se não tomam estado, ficam jururus e fanadinhas...; se casam podem cair nas mãos de algum marido malvado... E depois, as histórias!... Ih, meu Deus, mulheres numa casa, é coisa de meter medo... São redomas de vidro que tudo pode quebrar... Enfim, minha filha,

enquanto solteira, honrou o nome dos meus pais... O Manecão que se agente, quando a tiver por sua... Com gente de saia não há que fiar... Cruz! botam famílias inteiras a perder, enquanto o demo esfrega um olho.²⁵⁴

Pereira ainda desenvolve mais a sua opinião sobre o perigo que as mulheres podem representar para a honra da família, mas entre esta primeira parte e a segunda se tem um comentário do narrador sobre o juízo do personagem, que assim se põe:

Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é, em geral, corrente nos nossos sertões e traz como consequência imediata e prática, além da rigorosa clausura em que são mantidas, não só o casamento convencionado entre parentes muito chegados para filhos de menor idade, mas sobretudo os numerosos crimes cometidos, mal se suspeita possibilidade de qualquer intriga amorosa entre pessoa da família e algum estranho.²⁵⁵

Na segunda parte, Pereira retoma as suas considerações preventivas sobre as mulheres, comentando sobre o que ouve dizer a respeito dos exageros cometidos pelas mulheres das cidades. Que não há uma que não saiba “ler livros de letra de forma e garatujar no papel”, além de irem a “fonçonatas com vestidos abertos na frente”, falarem alto e mostrarem “os dentes por dá cá aquela palha com qualquer tafulão malcriado”. Com o que conclui: “Cá no meu modo de pensar, entendo que não se maltratam as coitadinhas, mas também é preciso não dar asas às formigas. Quando elas ficam taludas, atamanca-se uma festança para casá-las com um rapaz decente ou algum primo, e acabou-se a história...”²⁵⁶

Em seguida, segue o terceiro comentário, que é de Cirino, antecedido, porém, de uma advertência de Pereira para que o “médico”, ao examinar pela primeira vez a sua filha, “veja só a doente e não olhe para Nocência”²⁵⁷, já que ninguém nunca entrara no quarto da moça a não ser por extrema precisão. Ao que Cirino responde:

– Sr. Pereira, replicou Cirino com calma, já lhe disse e torno a lhe dizer que, como médico, estou há muito tempo acostumado a lidar com famílias e a respeitá-las. É

²⁵⁴ Idem, ibidem, p. 31.

²⁵⁵ Idem, ibidem, p. 31.

²⁵⁶ Idem, ibidem, p. 31.

²⁵⁷ Idem, ibidem, p. 32.

este meu dever, e até hoje, graças a Deus, a minha fama é boa... Quanto às mulheres, não tenho as suas opiniões, nem as acho razoáveis nem de justiça. *Entretanto, é inútil discutirmos porque sei que isso são prevenções vindas de longe. E quem torto nasce, tarde ou nunca se endireita...* O Sr. falou-me com toda a franqueza, e também com franqueza lhe quero responder. No meu parecer, as mulheres são tão boas como nós, se não melhores: não há, pois, motivo para tanto se desconfiar delas e ter os homens em tão boa conta... *Enfim, estas suas idéias podem quadrar-lhe à vontade, e é costume meu antigo a ninguém contrariar, para viver bem com todos e deles merecer o tratamento que julgo ter direito a receber. Cuide cada qual de si, olhe Deus para todos nós, e ninguém queira arvorar-se em palmatória do mundo.*²⁵⁸

O juízo patriarcal que Pereira faz sobre as mulheres combina sentimentos diversos: honra, precaução, obrigação, fardo e risco iminente. Tal juízo, como se nota, não é compartilhado pelo narrador nem por Cirino. O primeiro pondera que a opinião de Pereira sobre as mulheres é moeda corrente nos “nossos sertões”, muito embora nesse *nosso* está embutida uma perspectiva que o exclui absolutamente dos códigos de valores que sustentam este modo de ver, sentir e de agir em face da figura feminina. Se Pereira é a encarnação sem vacilo da ordem patriarcal, o narrador, ao contrário, com o seu comentário sugere instaurar uma visada mais esclarecida e de maior urbanidade diante do assunto²⁵⁹. De qualquer maneira, ambos afirmam categoricamente a sua visão sobre o problema. Cirino, por sua vez, parece ter, de fato, uma proximidade com a perspectiva do narrador, o que talvez ocorra por certo ponto de intersecção entre o seu estatuto social e o do narrador, não propriamente de classe, mas de sistema sociocultural originariamente – ou no caso de Cirino predominantemente – urbano, e não rural. Neste sentido, a sua abertura de opinião e a convicção com que em parte ele diz discordar da posição do patriarca o põem em linha de continuidade com o ponto de vista do narrador. A opinião do personagem, no entanto, não se restringe a uma duplicação da voz do narrador. Ela tem uma modalização que é de outra ordem. Marca a sua posição, mas num mesmo passo se desmarca, se desarma dela, por assim dizer. Pondera, mas para afinal conciliar, transigir. Observe-se que a franqueza com que ele diz responder às precauções de Pereira sobre a condição feminina está interposta, como que enquadrada

²⁵⁸ Idem, ibidem, p. 32. Grifos meus.

²⁵⁹ Sobre a posição do narrador em *Inocência*, ver ainda a seção sobre o estatuto do narrador no romance rural.

entre o reconhecimento de que é inútil discutir já que a posição do patriarca está arraigada numa longa tradição de hábitos e costumes (a primeira parte grifada por nós) e o desejo, o costume não menos antigo do rapaz a “ninguém contrariar para viver bem com todos” (a segunda parte destacada). Entre a consciência da rigidez dos valores dos patriarcais²⁶⁰ e a vontade de não contrariá-los, a posição de Cirino parece fraquejar, se mostra desfibrada, sobretudo se compararmos com as duas anteriores, que são digamos incondicionais.

Num certo sentido, pelo próprio andamento do nosso argumento seria possível dizer que não se trata de transigir o seu ponto de vista diante de uma posição social precária, mas sim da manifestação de tolerância e urbanidade que não deixa de caracterizar o personagem. Se esta faceta comparativamente moderna diante do universo rural de Pereira-Inocência existe no protagonista, como se verá se manifestar mais explicitamente logo a seguir, o que estamos procurando demonstrar é que ela necessita criar certos ardis e manhas estratégicos como forma de sobrevivência num mundo chancelado pelo rigor da tradição. Esta autonomia e mobilidade restritiva e constrictiva parece ser central à peculiaridade que caracteriza a condição de homem livre pobre de Cirino. É desta forma que a “resposta franca” de Cirino, contraposta às afirmações peremptórias de Pereira sobre a figura feminina, se enuncia preta de interpolações negaceadas cuja expressividade não significa pouca coisa. Como tudo o mais que se está procurando demonstrar, também as opiniões (modernas?) de Cirino precisam se revestir de certa astúcia num meio algo hostil. No lá e cá em que se movimenta o protagonista, vale assinalar, por outro lado, como na conversação entabulada entre Pereira e Cirino este se utiliza de certos ditos populares que, se não chegam a ter a força formalizadora de um provérbio²⁶¹, contêm algo de judicioso e de uma forma de expressão que o aproxima do linguajar oral e popular que caracteriza o falar do sertanejo Pereira. Talvez se possa dizer que Cirino procura adequar a sua linguagem ao seu interlocutor do momento²⁶² na qual se misturam ao mesmo tempo um

²⁶⁰ Não seria exagero se falar num reconhecimento respeitoso, quase reverente por parte de Cirino, que momentos antes não deixa de aplaudir “a prudência de tão preventivas medidas” que Pereira desfia para o rapaz com relação aos “perigos” que a figura feminina carrega consigo. In *idem*, *ibidem*, p. 31.

²⁶¹ Penso particularmente naquele sentido forte e estruturante apontado por Antonio Candido em *Os Malavoglia* no qual o provérbio é a “manifestação da cultura parada e fechada, enredando os homens fechados e parados”, in “O mundo-provérbio”. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 115.

²⁶² Para demonstrar que se trata de uma adequação de linguagem é interessante notar que o registro utilizado por Cirino em outras situações se modifica, como quando, por exemplo, se encontra com Inocência ou em conversa com Meyer.

escopo geral de natureza argumentativo-racional – cuja parte central está na sua “resposta franca”, interposta entre as partes grifadas por nós – e de ditos populares, semiprovérbios, digamos assim, que não deixam de querer exprimir certo sentido de verdade geral e sentenciosa, baseado no senso comum. Portanto, estratégias camaleônicas é que não faltam a nosso herói para circular num universo que é e não é seu.

Mas é no centro do núcleo amoroso que Cirino se mostra diferente, sendo o mesmo. Nesse momento, o protagonista se individualiza ao ficar menos a reboque das circunstâncias – ainda que se mantenha protegido por estas, como se viu – e investir as suas energias, e também a sua vida, na tentativa de realização do seu ideal amoroso. No interior do núcleo dramático, Cirino se torna um verdadeiro empreendedor romântico ao pôr em risco a vida em função do ideal romântico. O sentimento romântico que Inocência desperta no protagonista é a cifra moderna de caracterização máxima e possível do personagem. Tal sentimento romântico é moderno na medida em que toma a expressão de um crescente individualismo do personagem – o individualismo também possível do ponto de vista literário e social. O individualismo romântico de Cirino, note-se, tem certo sentido correlato com o espírito “liberal” e de mobilidade que preside às atividades profissionais e a posição social do personagem. No entanto, enquanto estas são apresentadas com certo ar pachola e de zombaria, como se viu, o sentimento e as ações românticas vão oscilar do mais desbragado melodrama folhetinesco, com a superafetação e a hipertrofia do sentimentalismo romântico, a certo estilo sério que toma as cores, ao final, de uma pequena tragédia sertaneja. Portanto, a exacerbação da tensão do núcleo conflitivo, centrado nos obstáculos para a realização do ideal do par romântico, traz consigo a emergência de muitos dos clichês temáticos e estilísticos da convenção literária romântica do qual, inclusive, o próprio individualismo não deixa de ser uma das suas facetas. De outra parte, como bem se sabe, desencontros amorosos decorrentes do desacerto entre desejo individual dos amantes e alguma instância ordenadora do mundo social são quase tão mais velhos quanto a própria literatura. Não é para menos que nas várias citações que entestam cada um dos capítulos, naqueles referentes a Cirino e Inocência, as epígrafes que os emolduram se reportam a histórias ligadas à tradição do amor romântico interdito. As citações dos textos de Shakespeare, B. de Saint-Pierre, entre outros autores, buscam inserir a trama amorosa de *Inocência* no leito caudaloso desta tradição, na intenção de mostrar no particular (no

sertão brasileiro) a possibilidade da manifestação do que se podia considerar o universal (o amor romântico e suas potenciais desventuras).

O que se pretende destacar aqui é um individualismo de expressão romântica peculiar, no sentido em que a sua presença altera não somente o tom da prosa predominante até então, mas também se movimenta contra uma ordem de coisas particular, transformando-a e abalando-a em certo sentido. O que se tem chamado de individualismo romântico do protagonista opera a partir de diversos pontos convergentes. Como se mencionou, um dos efeitos do individualismo romântico é o sentido imediato no modo como ele transforma a maneira de agir do protagonista, que concentra e investe todo o seu esforço em superar o principal obstáculo que interdita a realização do seu ideal. Este investimento parte de uma premissa básica: a de que o amor é não somente o elemento emocional determinante da união entre o casal, mas que ele diz respeito ao fórum íntimo dos indivíduos, encontrando nesta instância e na atração amorosa a sua razão de ser. É isso que sente o personagem, é isso que pensa e o move. Não casar por amor é se pôr em sacrifício²⁶³, argumenta Cirino para Antonio Cesário, padrinho de Inocência, a quem o moço recorre para que a “imolação” de Inocência não ocorra com o casamento indesejado com Manecão. De fato, do outro lado se tem a palavra afiançada de Pereira para este último. Pereira encarna a ordem patriarcal para quem o casamento é “assunto por demais importante para ser deixado ao capricho dos noivos”²⁶⁴, no caso, mais particularmente, das mulheres. Pereira é curto e grosso quando sondado por Cirino se a moça realmente gostava de Manecão: “Ora se!... Um homenzarrão... um desempenado. E, quando não gostasse, é vontade minha, e está acabado. Para felicidade dela e, como filha boa que é, não tem que piar... (...)”²⁶⁵. Ou seja, se gostar ótimo, se não gostar, paciência: casamento não é algo que esteja na alçada da moça em decidir. Estão em disputa, na realidade, duas formas de sociabilidades antagônicas em relação à direção social dos afetos humanos. De um lado, o sistema de valores do mundo patriarcal para quem as formas de união entre os pares são de decisão externa a eles, particularmente às mulheres; de outro, a ideologia do

²⁶³ Taunay, op. cit., p. 117.

²⁶⁴ Macfarlane, Alan. *A cultura do capitalismo*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 158. Algumas das observações sobre o amor no capitalismo estão baseadas neste estudo segundo o qual “o amor romântico é naturalmente possível e está presente fora do capitalismo; mas somente nas sociedades capitalistas ou influenciadas pelo capitalismo é que foi alçado a pivô cultural” (p. 177).

²⁶⁵ Taunay, op. cit., p. 81.

amor romântico em que esta união é alçada à esfera afetivo-emocional de decisão e vontade dos indivíduos²⁶⁶.

É esta última que o sentimento e as ações de Cirino vão representar. O impulso primeiro de Cirino para contornar o obstáculo patriarcal é sugerir que fujam para chegar a Uberaba onde possa encontrar um padre para casá-los²⁶⁷. O impulso transgressor do rapaz com finalidades virtuosas (ou moralizantes, se se quiser), em nome do amor, é rejeitado pela moça, que em sua expressão titubeante não vacila em dizer o que essa atitude pode representar para ela:

– E meu pai Cirino? Que *havéra* de ser?... Atirava-me a maldição... eu ficava perdida... uma mulher de má vida... sem a benção de seu pai... Não... mecê está me tentando... Não quero fugir... Antes a desgraça para toda a existência... mas que fique eu dizendo o que meu nome diz que sou... já muito peço, fazendo o que faço... Mecê é homem da cidade; não lhe custa enganar uma criatura como eu... Até...²⁶⁸

Comprometida que está com a ordem patriarcal, para Inocência não ter a aprovação paterna para a união pretendida é cair “em má vida”. O simples fato de estar se expondo a Cirino, contrariando às ocultas os desejos paternos, já é sentido por Inocência como “pecado”. Nesse momento, Cirino é visto pela personagem como o de *fora*, o “moço da cidade”, cujo tipo de experiência e cujos sentimentos podem pôr a perdê-la. Na perspectiva de Inocência, a sua condição de mulher, e mais especificamente de mulher do mundo rural, investe-lhe de inconsciência de certas coisas da vida – ou por outra, por certo estado de “natureza”, de pureza. No entanto, Cirino não a irá macular, nem se aproveitar da sua condição de “moço da cidade”, tanto que, à

²⁶⁶ Alan Marcfarlane nota o seguinte: “Um mundo de propriedade privada individual, de contratos, de elevada mobilidade social e geográfica, de decisões tomadas pelo indivíduo ao invés da família e de constantes mudanças e avaliações combina bem com o casamento por escolha individual e o mercado aberto”. E adiante complementa: “À primeira vista, o ‘amor’ e a paixão sexual parecem opor-se totalmente às necessidades do capitalismo. Weber, conforme sintetizado por Watt, observou que, ‘sendo um dos mais fortes fatores não-rationais na vida humana’, o impulso sexual constitui’ uma das mais fortes ameaças em potencial à busca racional do indivíduo de fins econômicos’. No entanto, por uma mudança sutil, o amor e o sexo foram domesticados, sua força sendo canalizada, e o amor se tornando um dos elementos centrais do sistema capitalista”, in Marcfarlane, Alan, op. cit., p. 176-177, respectivamente. No caso de *Inocência*, pode-se dizer que a ideologia do amor romântico é duplamente “domesticada” – domesticada, de saída, pela própria ordem patriarcal, como se verá adiante, e pelo viés religioso, que eleva o amor romântico e a figura feminina aos píncaros da pureza, da santidade e da castidade. Ao mesmo tempo, porém, não deixa de mostrar seu ímpeto explosivo e conflitivo à ordem patriarcal rural.

²⁶⁷ Taunay, op. cit., p. 97.

²⁶⁸ Idem, ibidem, p. 97-98

primeira objeção de Inocência quanto à fuga, ele retrocede. De qualquer maneira, o amor romântico de Cirino vai transformar Inocência. Pode-se dizer que ela é o único personagem que se modifica no romance, e a sua transformação se deve à aspiração em querer definir o destino de sua vida tendo como baliza o seu amor romântico por Cirino. Sopro de liberdade individual, revelação de si mesma, autoconsciência dos seus sentimentos – tudo isso o amor romântico significará e fará com Inocência, no momento em que o “moço da cidade” lhe “inocula” o sentimento amoroso. Parte significativa da sua mudança se manifesta na segunda entrevista com Cirino das três que o casal tem. No momento inicial de sua longa e rara fala articulada, ela diz:

– Escute, Cirino, observou ela, nestes dias tenho aprendido muitas coisas. Andava neste mundo e dele não conhecia maldade alguma... A paixão que tenho por mecê foi uma luz que faiscou cá dentro de mim. Agora começo a enxergar melhor... Ninguém me disse nada; mas parece que a minha alma acordou para me avisar do que é bom e do que é mau... Sei que devo *de* ter medo de mecê, porque pode botar-me a perder... Não formo juízo como; mas a minha honra e a de toda a minha família estão nas suas mãos.²⁶⁹

Note-se que o amor romântico é luz, epifania e, por assim dizer, esclarecimento de si para si. Ele como que carrega o aspecto moderno de apresentar o indivíduo à sua própria consciência, à sua própria individualidade. Mas o fim da cegueira de si mesmo traz a sua outra contraface, que é a revelação da maldade, já que o mundo perdeu a sua ingenuidade. Para a “maldade” não vingar, Inocência percebe apenas uma única saída: a necessidade, a princípio, de compromisso com os desígnios patriarcais²⁷⁰. Uma espécie de aliança entre o individualismo moderno do amor romântico que Cirino representa e catalisa, e que o casal passa a significar, e a ordem patriarcal, para que esta chancela a sua individualidade... Somente deste modo Inocência imagina preservar a sua dignidade.

²⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 87.

²⁷⁰ A tentativa de compromisso entre a figura feminina que muitas vezes incorpora algum grau de posição avançada e a ordem patriarcal parece ser recorrente na literatura brasileira, e não somente no romance rural, mas principalmente nele. Além de *Inocência*, ela está presente de modo diferente em *Dom casmurro*, *Dona Guidinha do Poço*, *A carne e São Bernardo*. Compromisso este sempre falhado para o ponto de vista feminino. Talvez uma das primeiras personagens a se dar conta do enrosco que significa esta aliança seja Conceição, de *O quinze*, que prefere escapar de um possível casamento com o seu primo-fazendeiro Vicente, ainda que ao preço de um sentimento de esterilidade e de solidão, que a adoção do afilhado não consegue ocultar.

Todavia, “ferro quebra, ela não” – assim é a “palavra de mineiro”, assim Inocência diz ser a palavra de Pereira empenhada a Manecão²⁷¹. Para tentar driblá-la, o casal percebe como única e última saída a intervenção do padrinho da moça, Antônio Cesário, que na realidade não chega a acontecer. O retorno de Manecão precipita os fatos no mesmo instante em que Cirino sai em breve viagem para encontrar Antonio Cesário na intenção de convencê-lo a intervir a favor do casal junto ao pai da moça. Nessa altura da história, quase ao seu final, ali pelo capítulo XXVII, intitulado “Cenas íntimas”, será a primeira vez no romance (exceto seu capítulo inicial) que Cirino não surge em cena. A partir de agora, as situações narrativas que envolvem os dois amantes correm em linha paralela para não mais se encontrarem. Neste capítulo e no XXIX, “Resistência de corça”, se tem o segundo e o mais radical momento dos efeitos do amor romântico em Inocência. Em decorrência dos novos sentimentos, ela enfrenta o desejo paterno. Num primeiro momento, se havendo apenas com o pai para quem inventa ter tido um sonho no qual a presença da mãe anuncia que seu casamento com Manecão seria uma tragédia. Não suportando a sua própria farsa, as consequências para Inocência se anunciam imediata e brutalmente pela voz e pelas atitudes do pai:

– *Nocência*, daqui a bocadinho Manecão chega da roça... Você há de ir para a sala... se não fizer boa cara, eu a mato.

E erguendo a voz:

– Ouviu? Eu a mato!... Quero antes vê-la morta, estendida, do que... a casa de um mineiro desonrada...²⁷²

Em face da feroz ameaça paterna a resistência da moça se converte na aceitação da morte como um destino preferível ao não poder cumprir seu ideal amoroso. Num segundo instante, Inocência tem de se defrontar não só com seu pai, mas também com Manecão. A cena vai num crescendo de negações por parte de Inocência, até ela voltar a afirmar, agora não para si, mas para os dois, dirigindo-se diretamente ao capataz compromissado: “– Eu?... Casar com o senhor! Antes uma boa morte!... Não quero... não quero... Nunca... Nunca...” O ato contínuo do pai é o de jogar a filha violentamente contra a parede e de “precipitar-se sobre ela como para esmagá-la debaixo dos pés”²⁷³ – gesto este que Pereira consegue refrear. De qualquer maneira, a atitude de rebeldia de

²⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 98.

²⁷² Idem, *ibidem*, p. 112.

²⁷³ Idem, *ibidem*, p. 119.

Inocência tem sentença definitiva para Pereira: “(...) Manecão, *Nocência* para nós está perdida (...)”²⁷⁴.

O clichê romântico a-morte-em-nome-do-amor se reveste aqui de certo conteúdo particular, pois, como se percebe, pressupõe, no caso de Inocência, a modificação da consciência da personagem em direção à ideologia do amor romântico no interior da qual se infla certa ilusão de individualismo, que é da convenção romântica, mas que é também o embate simbólico e ideológico que organiza em parte a estrutura narrativa do romance. Assim, e ao mesmo tempo, a consciência transformada do personagem corresponde a gestos de questionamento e também de rompimento com o mando paterno. Isso sinaliza qualquer impossibilidade de compromisso e conciliação entre a ideologia do amor romântico, como índice de certo grau de modernidade, representado pelo casal, e a ordem patriarcal da qual Pereira é o chefe-mor.

Retomemos o principal da nossa formulação, acrescentando-lhe agora o nervo conflitivo da trama. Cirino é homem livre pobre cuja origem e profissão lhe dão mobilidade social e geográfica e também maleabilidade ideológica. Seu trânsito entre o universo da cidade e do campo faz com que nosso herói use de certas estratégias de convivência e de sobrevivência, no universo rural, que nos remetem a certos aspectos da malandragem, embora não tome a *forma* desta. E ele tende a se afastar destes aspectos na medida em que se aproxima da tensão conflitiva da intriga. Ainda que continue a se utilizar de certos ardis e artimanhas até o último momento, como o engano de Pereira em relação ao verdadeiro “usurpador” dos sentimentos amorosos de Inocência, mais do que se afastar dos aspectos arditos, é o tom da prosa que se modifica, tornando-se, por assim dizer, mais sério, algo mais elevado quando o amor romântico passa definitivamente a ser o núcleo dramático decisivo da narrativa. O envolvimento amoroso de Cirino com Inocência faz com que, a princípio, em seu ímpeto afetivo e quem sabe com seu conhecimento do mundo patriarcal, ele queira fugir de vez com Inocência. Mas, como já se notou, uma última estratégia é posta em andamento, a pedido de Inocência. A ordem patriarcal todavia não aceita negociação. Rejeitada a filha e revelado o engano de Pereira pelo anão Tico, o patriarca quer a todo o custo ver a sua “honra lavada”. Não há meio termo possível:

– Meu Deus, exclamou com dor, em que mundo vivemos nós? Um homem entra na minha casa, come do que eu como, dorme debaixo do meu teto, bebe da água

²⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 120.

que carregou da fonte, esse homem chega aqui e, de uma morada de paz e honra, faz um lugar de desordem e vergonha! Não. Mil raios me partam!... não quero mais saber que esse miserável respire o ar que respiro. Não! Mil vezes, não! E desde já enxoto a canalhada que trouxe, gente do inferno como ele!... Hei de cuspir-lhes na cara... Pinchá-los fora como cães que são!... Ladrões! (...)²⁷⁵

A ira de Pereira se estende indiscriminadamente por todos, até pelos trabalhadores de Cirino que ainda se encontram em sua propriedade; mas será Manecão, o noivo da moça, que será encarregado de restituir a honra à casa patriarcal. Honra que somente poderá ser reinstalada com a violência, com a morte de Cirino, que é liquidado com um tiro à queima-roupa por Manecão²⁷⁶. Assim, o salto maior, e único, que o homem livre pobre tenta dar impulsionado pela ideologia do individualismo amoroso romântico esbarra na ordem patriarcal e na brutalidade com que lida com aquilo que escapa ao seu sistema de valor. Entretanto, e muito curiosamente (e ironicamente também?), o romance não se encerra em tom brutalista; ao contrário, na sua última parte se tem um deslocamento espaço-temporal das ações, onde numa cidade da Alemanha Meyer é efusivamente homenageado pela Sociedade Geral Entomológica em razão das suas descobertas e investigações feitas em nome da ciência. Verdadeiro anticlímax que repõe no centro da história a comédia de erros tantas vezes encenada, só que agora deixando à deriva e às cegas a pequena tragédia sertaneja – a qual se encerra com uma pequena nota dando notícias da morte de Inocência.

²⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 122.

²⁷⁶ Uma observação importante aqui: um dos aspectos fundamentais que torna o desenrolar do núcleo conflitivo do romance muito bem elaborado do ponto de vista da sua composição, muito enxuto em relação às situações narrativas, é uma espécie posição neutral do narrador com relação à natureza do conflito e à natureza dos personagens em face dele. Manecão e Pereira, por exemplo, não são estigmatizados pela perspectiva do narrador em razão do que sentem e da atitude que irão tomar devido à “traição” de Cirino, por mais que este mesmo narrador indique a sua visão esclarecida e ilustrada ao longo de toda a narrativa. Neste sentido, é interessante observar que as consequências com que Manecão sente o seu gesto de morte está muito distante da frieza de um jagunço: “Sentia o capataz escorrer-lhe o suor dentre os cabelos. Queria fugir e não podia. Parecia que os seus olhos tinha que acompanhar passo a passo a agonia de sua vítima. Aquela cena, se lhe afigurava um pesadelo, e completo torpor lhe tolhia os membros”, in idem, *ibidem*, p. 125.

Os pobres sem pobreza

Nesta última parte da análise, pretendemos nos deter no exame comparativo dos romances *O garimpeiro* (1872), de Bernardo Guimarães, e *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, tendo como centro de interesse o tratamento dado à pobreza e, por extensão, ao homem livre pobre por essas narrativas. De saída, e ao menos de passagem, vale destacar o destino que cada um desses romances teve. Enquanto o de Bernardo Guimarães foi praticamente esquecido pela crítica e estudos acadêmicos, ao contrário de outras obras do escritor mineiro, como *O seminarista* e *A escrava Isaura*, que continuaram sendo objetos de interesse²⁷⁷, o romance de Franklin Távora permanece sendo alvo expressivo de vários estudos literários. Tudo indica que essa presença sistemática no radar da pesquisa acadêmica se deva, menos às qualidades literárias da obra, e muito mais à exploração de certos temas, posições e formas de tratamento do discurso literário presente no romance e na sua obra em geral.

Desde os dois principais historiadores literários da segunda metade do século XIX, Sílvio Romero e José Veríssimo, Guimarães e Távora são reconhecidos como escritores indissociavelmente ligado à expressão do mundo sertanejo e rural²⁷⁸. É o segundo, no entanto, que mobilizará a atenção da crítica, com o romance *O Cabeleira* particularmente. Por meio desse, ele propugnaria, por um lado, na sua carta-prefácio e na sua carta-posfácio, a ideia de uma “Literatura do Norte”, onde alguns veriam as primeiras manifestações de uma “estética regionalista”, na aspiração, ainda por parte dos nossos letrados, da consolidação da identidade nacional; por outro, ficcionalizaria, no trânsito entre premissas literárias romântica e naturalista e no entrecruzamento de gêneros discursivos – o histórico, a tradição popular e a forma romance – a figura do primeiro cangaceiro da nossa literatura contra cuja violência e ignorância apenas a inserção educacional poderia servir de anteparo. Dessa forma, não parece incorreto dizer-se que a forte permanência da obra de Távora se daria pela formulação,

²⁷⁷ Não podemos nos esquecer que nem *O garimpeiro* deixou de ter uma versão fílmica, o que sugere ter sido uma maneira frequente de releitura da obra de Bernardo Guimarães.

²⁷⁸ Enquanto Sílvio Romero considera Franklin Távora como o mais significativo e exemplar do que denomina na nossa literatura da linhagem do “meio-naturalista tradicionalista e campesino”, José Veríssimo concebe Bernardo Guimarães como o criador do “romance sertanejo e regionalista”. Respectivamente, in *História da literatura brasileira*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, tomo V, e *História da literatura brasileira*. 4 ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

simultânea, de um embrionário “projeto estético da particularidade” a que se articulava “um projeto ideológico da nacionalidade”, num contexto de transição histórica.

Posto isso, cabe destacar que, dos romances estudados até o momento, *O garimpeiro* e *O Cabeleira* são os mais precários do ponto de vista da construção literária. Com personagens bastantes esquemáticos na sua caracterização e transformação; com estrutura de ação centrada e modificada de modo fácil e pueril, o que propicia reviravoltas rocambolascas da história; com núcleo dramático sustentado por situações melodramáticas; com autor narrador sujeitando boa parte do mundo ficcional à sua perspectiva, a qual delinea a literatura ora com função “didático-moralizadora”, ora com função expressiva dos “bons sentimentos românticos” – em suma, os dois romances apresentam uma série de problemas que não podem ser desconsiderados. O que, no entanto, não os faz menos interessante para a discussão que temos em vista.

O tratamento dado ao homem livre pobre e a sua relação com a pobreza é bastante distinto em cada um dos romances, mas a questão se põe como central em ambos. No caso d’*O garimpeiro*, como se verá, é explícito e direto, já n’*O Cabeleira* é indireto e oblíquo, por assim dizer.

No romance de Bernardo Guimarães, o protagonista Elias é impedido de ter acesso amoroso a Lúcia por “sua posição de moço pobre e sem posição”²⁷⁹, enquanto a moça é filha de um Major da guarda nacional, proprietário de terras e escravos. A narrativa coloca o leitor diante de tema com presença sistemática e tradicional no romance do século XIX, que é o do conflito que se estabelece em razão do desnível econômico do par amoroso, aqui, passado no interior da província de Minas Gerais, entre as localidades de Patrocínio e Bagagem. Elias chega de Uberaba para participar da festa das cavalhadas e pousa na casa do Major antes de se dirigir a vila do Patrocínio, onde ocorrerá o festejo popular. Sabemos do interesse primeiro de Lúcia pelo rapaz através de uma conversa dessa com sua escrava Joana e pelo que o narrador relata das impressões que Elias deixou na filha do fazendeiro, no primeiro capítulo.

Interessante e um tanto curioso é o modo de apresentação contrastante numa das primeiras aparições do personagem. Elias se torna “o herói da festa”²⁸⁰, que inclui jogos e desafios, chamando ainda mais a atenção de Lúcia, que assistia, encantada, o cavaleiro habilidoso e elegante e a quem este dedica os mimos da sua vitória. Terminada a festa,

²⁷⁹ Guimarães, Bernardo. *O garimpeiro*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1980, p. 17.

²⁸⁰ Guimarães, op. cit., p. 24

todavia, “músicos a pé”, o narrador constata: “Elias, de garboso e brilhante cavaleiro que era, passou a não ser mais que mero peão, isto é, voltou à sua condição de moço pobre e sem posição.”²⁸¹ De herói da festa, como cavaleiro garboso e brilhante, o protagonista retorna à condição de peão de fazenda, pobre e sem posição. Essa duplicidade do personagem tem algo de semelhante à de Arnaldo Louredo, protagonista de *O sertanejo*, analisado mais acima, só que em chave diferente. Menos intrincado e complexo do que o personagem do romance de José de Alencar, Elias, à sua maneira, não deixa de sofrer as agruras do balanceio da elevação e do rebaixamento, como se pode notar. Mas enquanto Arnaldo se comporta de maneira dúbia e mesmo ressentida, sempre minando a possibilidade de acesso dos outros homens a D. Flor, por saber, ou sentir, que como trabalhador rural subalterno está interdito o seu caminho ao seu objeto de desejo, Elias, ao contrário, mesmo no interior dessa oscilação, é sempre uma figura positiva cuja virtude e moral nunca são postas em dúvida. Além de se fazer um herói na festa das cavalhadas, Elias é um peão que já leu *Júlia*, de Rousseau... Tal referência, não por acaso, ocorre quando já se encontra trabalhando na fazenda do Major, como secretário deste e também como “preceptor” musical das filhas do proprietário, “funções” a que é convidado pelo proprietário a assumir, após as festas, “até que pudesse procurar melhor arranjo”²⁸².

N’*O sertanejo* e *O Cabeleira*, como se verá nesse a seguir, precariedade material, subalternidade e marginalidade sociais são apresentadas de modo indireto, oblíquo e muitas vezes contraditório em relação à posição ficcional do personagem objetivamente pretendida pela composição do romance. Isso significa dizer que nas situações narrativas e nos pontos de vista que relatam e apresentam a natureza social de seus protagonistas a pobreza não se associa à sua condição de classe precarizada ou marginalizada. N’*O Garimpeiro*, por sua vez, a condição de Elias, como já se anotou, é sistematicamente vinculada à pobreza e à falta de posição social. A pobreza é enunciada por todas as dimensões (pelo narrador, pelo próprio protagonista, por outros personagens etc.) e, sobretudo, move as ações do protagonista. Todas as reviravoltas tão frequentes na história têm como mote a pobreza, que se torna o núcleo ao menos temático da composição.

Elias tem que se retirar da fazenda do Major assim que este toma conhecimento do interesse do rapaz por sua filha. Pobreza e filha proprietária não casam aos olhos do

²⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 25.

²⁸² Idem, *ibidem*, p. 26

mandante. Na promessa a Lúcia de voltar em dois anos, o personagem vai em busca do seu enriquecimento, que acredita poder conseguir com a exploração de diamantes em Bagagem. As expectativas se frustram, e Elias tenta a sorte em Sincorá, levado por um dono de lavras que se condói com a situação do rapaz e já tem conhecimento do seu “bom caráter”. Enquanto procura a fortuna na Bahia, Simão, “misto de índio com africano”, velho camarada do pai de Elias, a quem esse pedira, à beira da morte, que cuidasse do garoto, à época, se mantém na exploração de Minas na Bagagem, dedicado totalmente à aspiração de enriquecimento do seu protegido. Acredita que ali encontrará a fortuna que permitirá a realização amorosa do rapaz.

Nesse meio tempo, o Major vai à bancarrota ao investir propriedades e bens também na exploração de diamantes. Falido, o ex-proprietário decide utilizar a filha Lúcia como moeda de troca em casamento vantajoso para tentar se livrar da miséria que ronda a família. Lúcia resiste a várias investidas de moços mais ou menos endinheirados, mas, sem notícias de Elias e pressionado pelo pai que faz saber da iminente situação de pobreza, acaba cedendo aos desejos, numa certa altura, impositivos do patriarca. Leonel é o escolhido para se comprometer com Lúcia e tirar o Major e a sua família da pobreza. O rapaz é recém-chegado da Bahia, onde enriquecera com a compra e venda de diamantes e teria a intenção de dar continuidade a seus negócios na província de Minas Gerais. O suposto interesse do baiano por Lúcia se mantém mesmo sabendo pelo Major da precária situação na qual se encontra.

O Major decaí e compromete a sua filha, enquanto Elias retorna a Bagagem acreditando que o bom destino batera em sua porta. Volta endinheirado pelo comércio de pedras, não por meio do trabalho proposto pelo seu protetor inicial, que morrera logo e o deixará ao deus-dará, mas por meio de um segundo sujeito que o contrata como espécie de pequeno intermediário dos seus negócios com pedras. Ainda que escrevendo para Lúcia sobre a sua volta e a nova situação, a notícia chega tarde para a moça, já comprometida, e menor não é a desilusão, a dor e o ódio do protagonista quando sabe do compromisso assumido por ela. Como um desencanto não vem sozinho, Elias descobre, ao pagar o comerciante que o hospedara, que todo o dinheiro que recebera dos seus negócios era falsificado. Fora ludibriado pelo seu segundo protetor baiano. Decide ir ao anúncio de casamento de Lúcia, mesmo sem ser convidado. Lá chegando, descobre que o noivo é nada mais nada menos que o sujeito para quem trabalhara em Sincorá, na Bahia, e que o enganara. Confusão armada, esboça-se uma briga que é contida por convidados. Elias é detido e preso pela confusão, e seu desafeto amalandrado, a

princípio, sai-se bem, até o momento em que a situação vira: não consegue sair do vilarejo em tempo de não ser descoberto como grande falsário, o que o leva a cadeia e ao rompimento do compromisso com Lúcia.

O resumo feito até aqui merece uma ou duas observações. A primeira se refere ao andamento da história que se desencadeia numa espécie de turbilhão de reviravoltas que mudam o destino dos personagens. Há como que uma hipertrofia de bifurcações, para ainda mais uma vez usar o conceito de Franco Moretti; isto é, encadeia-se uma série de mudanças bruscas no percurso dos personagens, cujas situações narrativas não são expostas e desenvolvidas no escopo do trecho. São anunciadas e enunciadas pelo narrador ou simplesmente por algum recurso, como o relato de algum personagem, uma carta etc. Assim o leitor fica informado do que ocorreu e da nova situação em que o personagem se encontra. Estaríamos diante de uma “estrutura de ação” na qual a narrativa propriamente das ações é subtraída, o seu conteúdo e sua possível forma, restando e sendo exposto somente os seus resultados, as suas consequências. Esse acavalamento de transformações, sem desenvolvimento narrativo, é causa e evidência da fragilidade da composição, que procura inserir algo dos elementos do romance de aventura/ação e do melodrama folhetinesco de modo bastante desajustado.

O segundo ponto que vale destaca e é fundamental para o nosso ponto de vista é o fato de que, no arranjo precário entre romance de ação e folhetim sentimental, todas as reviravoltas têm como motivo ou decorrem por assim dizer das posições sociais ocupadas pelos personagens e, por consequência, do seu maior ou menor acesso ou desejo de acesso à riqueza material. De todos os romances analisados, *O garimpeiro* é não somente o único que tem o seu núcleo conflitivo explicitamente centrado no desnível econômico dos personagens, mas também faz o que tenho chamado de estrutura das ações ou que ao menos nominalmente compõe essa estrutura de ação, na medida em que um determinado evento anunciado (não propriamente narrado) não deixa modificar o percurso do personagem, seja baseada nesse nível ou nas condições que os personagens reconhecem como condição de pobreza. Pois se na primeira parte do romance Elias sai a campo para buscar a fortuna por ser um sujeito “pobre e sem posição” e por isso rejeitado, na segunda não está mais em questão a rejeição, uma vez que a não realização do casamento de Lúcia com Leonel joga a família do Major na pobreza.

Nesse ponto, o desnível econômico não é o problema; entra em cena agora a precária condição de todos. Elias reencontra Lúcia como lavadeira e sua irmã menor,

Júlia, como costureira, sobrevivendo e morando num rancho pobre. Ele toma, finalmente, conhecimento pela moça dos fatos acontecidos, e principalmente por que ela deve de se comprometer com Leonel. A miséria nivela os amantes, mas Elias não aceita viver na pobreza com Lúcia e sua família. Confiante pelo reencontro e com novas juras de felicidade, o personagem novamente volta às minas na crença de que do “chão havia de lhe brotar a riqueza e a felicidade”²⁸³. Como antes, entretanto, Elias se depara com o fracasso da sua empreitada, e também se repete a cena de pretendentes batendo à porta da moça, ainda que pobre, e o pai a requerer o aceno de Lúcia. Em meio à situação que sente como desesperadora e sem saída, Elias decide “abdicar” do seu amor. Uma resolução “santa e sublime” que libera Lúcia para “o bom casamento” e a retira das condições precárias. Para isso, o protagonista lhe escreve uma carta para informar da sua decisão e se dirige à casa da conhecida que lhe havia dado abrigo quando adoecera, a fim de que ela entregue à sua amada a dolorosa missiva.

Mas mais uma reviravolta se põe, e como outras, fruto de certo acaso. Dirigindo-se pela estrada à casa da “pobre parda velha”, Elias escuta alguém ora gemendo ora quase gritando. Identifica que a voz vem de uma velha casa e procura saber o que estaria ocorrendo. Nela encontra o velho Simão à beira da morte, cuidado por uma velha que parece desconfiar que o caboclo descobrira algo nas minas. Impedido de entrar, a princípio, pela “velhinha de aspecto repulsivo e sinistro”, não encontra todavia dificuldade de retirá-la como obstáculo. Fica sabendo que, de fato, Simão encontrara uma lavra de diamantes; agonizando, à beira da morte, ainda consegue dar ao rapaz as coordenadas da localização. A seguir, Simão morre.

Ao final, Lúcia encontra-se próxima a fazer novo sacrifício casamenteiro, atendendo aos interesses de sobrevivência do seu pai, quando Elias retorna, agora rico. O major esboça um negaceio ao dizer que está apalavrado com um negociante pretendente da filha, que é “distinto, ativo, inteligente”, com condições de tirar Lúcia da

²⁸³ Idem, *ibidem*, p. 97. É interessante notar que na cena que precede o reencontro do casal, Elias apenas observa, à distância, Lúcia, e, ao olhos e coração do rapaz apaixonado, os signos da pobreza se transformam em fantasia encantatória: “Era uma tosca choupana [a de Lúcia], a última que se via à orla do caminho que seguia rio acima para o comércio de Mundim. Mas essa choupana aos olhos de Elias tinha mais encantos que um palácio: era o templo que se encerrava uma divindade”. Tempo depois, pouco antes do momento de Elias abordá-la efetivamente, ele volta apenas a observá-la; via narrador, o protagonista a concebe como uma Vênus à beira da fonte: “Nunca Elias, nos dias em que ela era rica e feliz, no meio das festas e no esplendor do luxo, nunca a vira tão linda, tão fascinadora assim”. O que vale destacar é que a miragem do palácio e da beleza e fascinação da moça maior do que em meio ao luxo anterior não é suficiente para aceitar a condição de pobreza. A fantasia do personagem (que não deixa de ser também do narrador pela sua forte presença na narrativa) sugere não ser forte suficiente para aceitar a situação de pobreza. A retórica da fantasia não deixa, portanto, de criar um curto-circuito na prosa de Bernardo Guimarães entre ideal e realidade. Respectivamente, p. 89 e 92.

pobreza e “dar-lhe posição mais cômoda e brilhante na sociedade”²⁸⁴. Elias argumenta ao pai que há muito o coração de sua filha está comprometido, dando a saber ao Major como a fortuna lhe caiu do céu, sorrindo “junto ao leito de morte de um pobre velho”²⁸⁵. O Major se desculpa por ter desconhecido o alcance de tal amor e contrariar os afetos da filha²⁸⁶. Todos conciliados e enriquecidos, o casal cumpre a sua feliz união, não deixando de depositar, após a cerimônia, um ramo da grinalda de Lúcia e de ramalhete aos braços da cruz onde se encontrava enterrado Simão.

O detalhamento da história exposto, com os motivos dos seus desdobramentos e a forma de seu enquadramento na estrutura narrativa, talvez nos permita visualizar e dimensionar os diversos elementos com os quais Bernardo Guimaraes queria se haver e, no mesmo passo, os impasses para ordenar e formalizar literariamente a matéria. Dentro dos propósitos deste estudo, estamos sublinhando a importância dada à presença das posições sociais e certa “ordem material” figuradas no romance. Como vimos, elas se fazem presente à exaustão: a pobreza como questão, o desnível das relações sociais, as consequências desse desnível na relação entre os personagens, a queda e ascensão sociais desses ao longo da história, a impostura por interesse econômico etc. Se, no conjunto, as questões implicadas com a pobreza do mundo rural e o problema da mobilidade social, para cima ou para baixo, podem ser considerados os motivos e vetores explícitos do andamento do trecho, é de se considerar que essa era uma matéria social à mão para Bernardo Guimarães, como também será, em outro registro, para Franklin Távora. A sua presença, no entanto, limita-se a ser mero vetor enunciativo da virtual mudança dos acontecimentos, não tendo efetividade na constituição dos elementos que enformam a configuração social do romance. A “experiência da pobreza” não traz traço distintivo e particular à caracterização e ao modo de ser do protagonista e o mesmo se pode dizer da trajetória social de Lúcia, de moça da “boa sociedade à lavadeira”. Ou seja, não se transforma em “experiência literária” propriamente dita na medida em que não penetra a estrutura interna da obra. Assim, o romance *O garimpeiro* sugere ter um caráter dúplice que caracteriza o seu descompasso entre “os motivos da ordem social”, ostensivamente imposto pela matéria social, e sua recusa e/ou impossibilidade de penetrar na formalização da composição. O que acaba por “explicar”

²⁸⁴ Idem, ibidem, p. 114.

²⁸⁵ Idem, ibidem, p. 116.

²⁸⁶ Aqui a linha é muito tênue e pouco clara entre a atitude cretina e cínica do Major que sempre afastou Elias da sua filha por ser pobre, procurando uniões mais promissoras, desde que era proprietário, e a modificação da visão do personagem elaborada de modo precário.

o mundo ficcional não são os obstáculos e os impasses da “ordem social”, mas as “razões do coração”. Neste sentido, podemos dizer que a história se movimenta em razão dos entraves que a vida material impõe aos personagens, mas o travejamento fundamental se sustenta nos elementos do melodrama sentimental, os quais dissolvem, diluem e anulam a matriz social da precariedade sinalizada do mundo rural. A toda uma virtualidade de violência e brutalidade engendrada no subterrâneo da narrativa que não chega à tona. Formas de enriquecimento e acumulação primitivas, empreendidas e disputadas por sujeitos diversos, trapaças financeiras e de negócios, casamento apalavrado com gente endinheirada e desfeito logo a seguir, tudo isso num espaço social onde a lei e a ordem das coisas são dadas a cada situação por quem pode, manda ou simplesmente é mais forte. Nada disso toma forma ou significação, mas está engastado, como germe, entre o romance de ação/aventura e o melodrama folhetinesco configurado n’*O garimpeiro*.

Sob esta perspectiva última apontada, *O Cabeleira* é o seu simétrico oposto, pois a violência e a brutalidade são centrais nessa narrativa. Aquilo que o romance de Bernardo Guimarães reprime/recalca e oculta (não estou sugerindo que o ocultamento seja intencional), o de Franklin Távora escancara; o que o primeiro “internaliza”, o segundo externaliza no plano mesmo da ação narrativa. Baseada no que seria a história de real de José Gomes, o Cabeleira, e seu bando, em que se destacam ainda o seu pai, Joaquim Gomes, e Teodósio, esses formariam uma espécie protojagunçagem, que aterrorizaria com roubos, mortes e violência em geral os arredores de Recife, o interior de Pernambuco e outras províncias próximas.

Franklin Távora, ao contrário de Bernardo Guimarães, retrocede ao século XVIII, entre os anos de 1773 e 1776, para narrar a sua história, pois seria esse o período marcante de atividades do grupo, até a sua eliminação, conforme as fontes histórica e popular utilizadas pelo autor. Se, como vimos em *Til*, João Fera sugere ser o primeiro jagunço com ingresso relevante na literatura brasileira, ainda que praticamente inativo de sua antiga função ao longo do romance de Alencar, o Cabeleira e seu bando empreende atos de violência contra meninos, mulheres, famílias de pequenos proprietários e pequenos comerciantes. E esse é um dado importante na narrativa a se considerar, porque sugere ter desdobramento na concepção do mundo rural retratado²⁸⁷:

²⁸⁷ Num certo sentido, se pensarmos no mundo social do período colonial, talvez seja forçada a separação entre mundo rural e mundo urbano dada a pouca complexidade e a baixa diversidade da sociedade da época. Sobre o assunto ver o capítulo O romance e o rural: para uma conclusão inconclusa, a seguir.

os personagens que conformam o universo ficcional do romance pertencem predominantemente à arraia miúda do período colonial; figurões da ordem colonial somente vão surgir ao final da narrativa, quando da caça ao grupo e em particular ao Cabeleira. Em outro registro, com objetivos literários e com consequências literárias muito diversas, esse mundo de homens livres pobres sugere ter algo de semelhante com de *Memórias de um sargento milícias*, onde a configuração social do mundo ficcional se passa naquela camada que não são proprietários nem escravo. Ao contrário, entretanto, do romance de Manuel Antônio de Almeida cujo sentido profundo “está ligado ao fato de não se enquadrar em nenhuma das racionalizações ideológicas reinantes na literatura brasileira de então” (indianismo, nacionalismo, grandeza do sofrimento, redenção pela dor, pompa do estilo etc.)²⁸⁸, o de Franklin Távora, em que pese o predomínio de personagens pobres e simples, não deixa de exprimir uma visão de classe dominante, como se verá.

De outra parte, se a rixa domina em *Memórias*²⁸⁹, é a violência e a brutalidade que, como se mencionou, serão os vetores que movimentarão a estrutura das ações narrativas n’*O Cabeleira*. Nesse, a narrativa das ações violentas e sua articulação ao longo do entrecho funcionam para definir o lugar dos personagens no quadro do “banditismo social”. As ações violentas não atuam sobre o personagem do ponto de vista de sua caracterização psicológica nem no sentido de definir uma trajetória específica de transformações no mundo social centrada na violência. Servem, a partir de atos generalizados de violência e morte, especificamente para dar enquadramento social relacionado à marginalidade e ao banditismo. Mais importante para o romance parece ser caracterizar a origem e as razões da ação violenta, e essas têm explicações bastante heterodoxas e diferentes em momentos diferentes do romance. Ao longo de toda a história, elas se dividem entre o individual e o familiar. Joaquim Gomes, o pai, é “feroz por natureza, sanguinário por hábito”; segundo o narrador ainda:

Este homem era o gênio da destruição e do crime. Por sua boca falavam as baixas paixões que à sombra da ignorância, da impunidade e das florestas haviam crescido sem freio e lhe tinham apagado os lampejos da consciência

²⁸⁸ Candido, Antonio. Dialética da malandragem, in *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 51.

²⁸⁹ A noção de “rixa” como elemento fundamental em *Memórias* é formulada por Edu Teruki Otsuka na releitura que faz do romance e do ensaio citado de Antonio Candido, in *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade de Memórias de um sargento de milícias*. Universidade de São Paulo, 2005, tese de doutorado.

racional que todo o homem traz do berço, ainda aqueles que vêm a ser depois truculentos e consumados sicários²⁹⁰.

O pai de Cabeleira é feroz e sanguinário por natureza e hábito, incorporando em si o gênio da destruição e do crime, ou seja, seus atos brutais de violência e banditismo constitui a “essência” mesmo do seu ser. A maldade seria intrínseca à sua “personalidade” e ao seu “caráter”. Tudo começa e termina no próprio âmbito do personagem, tornando-se esse a expressão manifesta do crime e da destruição. Já no caso de Cabeleira a dinâmica explicativa muda significativamente. O destino de violência do protagonista teria se definido no âmbito familiar, na tensão entre mãe generosa e pai perverso, conforme diz o narrador:

Segundo as tradições mais correntes e autorizadas o Cabeleira trouxe do seio materno um natural brando e um coração benévolo. A depravação, que tão funesta lhe foi depois, operou-se dia por dia, durante os primeiros anos, sob a ação ora lenta ora violenta do poder paterno, o qual em lugar de desenvolver e fortalecer os seus belos pendores, desencaminhou o menino como veremos, e o reduziu a uma máquina de cometer crimes²⁹¹.

Ao contrário do pai, que surge como “gênio da destruição” desde sempre, Cabeleira foi transformado em uma “máquina de cometer crimes” pelo próprio pai. A influência e o exemplo da figura paterna José Gomes no bandido Cabeleira determinaram o destino bandido do personagem. Temos, portanto, na caracterização bastante esquemática dos personagens ao longo romance, duas maneiras diferentes de inserção e de explicação do seu ingresso no mundo da violência sertaneja.

Penso que o leitor não se engana se crer que aquele “natural brando e benévolo” de natureza materna com que o narrador nos apresenta inicialmente o protagonista não foi sucumbido, de todo, pelo poder da influência torpe e criminoso do pai²⁹². Haverá uma segunda transformação do Cabeleira no momento em que ele reencontra a sua

²⁹⁰ Távora, Franklin. *O Cabeleira*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1977, p. 19.

²⁹¹ Távora, op. cit., p. 35.

²⁹² A dualidade mãe bondosa versus pai malévolos pode ser sintetizada por essa passagem que o narrador nos apresenta: “No caminho da vida veio encontrar o Cabeleira a seu lado Joana, exemplo vivo e edificante pela ternura, pela bondade e pelo espírito de religião que a caracterizava. Em contraposição porém a este salutar elemento de edificação, do outro lado da criança se achava Joaquim, não só naturalmente mau, mas também obcecado desde a mais tenra idade na prática das torpezas e dos crimes”. Idem, *ibidem*, p. 36.

amiga Luísa, com quem estaria comprometido amorosamente, compromisso assumido pelo casal quando fora tirado de casa pelo pai, ainda menino, para assumir a vida de malfeitor. O reencontro se dá de modo casual, anos mais tarde, quando Luísa fora buscar água num poço distante, em meio ao mato. Não se reconhecem, e o Cabeleira decide levá-la consigo “para seu divertimento”, em que pese a chegada e resistência da mãe adotiva, Florinda, que tem de ser abatida pelo bandido.

Luísa funciona como espécie de duplicação da imagem materna no que ambas representam de bondade, de virtude e desprendimento humanitário cristãos. Muito mais do que o amor romântico, ela, assim como Joana, incorpora a figura feminina que atua na transformação purificadora e remissiva do protagonista. Espécie de retorno à inocência perdida o qual somente sugere ser possível se operado pelo contato e pela intermediação da figura feminina. Essa se torna a ponte de passagem da “maldade” e da brutalidade do presente à tentativa salvação e purificação no futuro. Assim, figura feminina e virtudes, de corte religioso, se plasmam e se confundem num todo com tamanha força que se tornam o elemento fundamental para a mudança do Cabeleira, que é o da sua retirada da bandidagem. Ao que não parecerá estranho ao leitor concluir que o ingresso do protagonista na protojagunçagem e os seus atos brutais decorrem apenas da ausência de virtudes mais elevadas em dado momento na vida²⁹³.

A conversão ou reconversão do Cabeleira de bandido jagunço a homem de fé²⁹⁴ corresponde a certa mudança do registro da linguagem, em alguns momentos, sobretudo nos capítulos IX e XIV. No capítulo IX, o narrador, utilizando-se de carregados recursos imagéticos, assim nos apresenta um momento da mudança do protagonista:

Viração suavíssima passara por cima do férvido charco das suas paixões, e deixara, se não purificadas, decerto quietas as águas que aí se enovelavam turvas e lodosas. Essas águas nunca jamais viriam a ter a limpidez do regato que se desliza em manhã de verão, por cima de prateadas areias; podiam, porém,

²⁹³ O mesmo não podemos dizer daqueles que são “perversos” por “natureza e hábito”, já que para esses não haverá nenhuma forma de remissão.

²⁹⁴ A conjunção marginalidade/banditismo social e religiosidade popular, como se sabe, é traço marcante do mundo rural brasileiro ao longo do tempo, com penetração forte, como não poderia deixar de ser, em outras esferas da vida social. No caso da prosa de ficção, vale lembrar, de passagem, além d’*O Cabeleira*, alguns títulos significativos que tratam do tema, como *O ermitão de Muquém*, de Bernardo Guimarães; o conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, em *Sagarana*, de Guimarães Rosa; *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro. Mesmo *Til*, no que compreende algo da figura de Berta em relação a Jão Fera, e à sua maneira *Grande sertão: veredas*.

perder o lodo e os vermes que se geram e alimentam em pútridos pântanos; podiam tornar-se mansas, como as dos lagos, azuis como as dos golfos.²⁹⁵

Em outro trecho, no capítulo XIV, o processo de mudança do Cabeleira já se mostra em curso, quando está rezando com Luísa:

Quando houveram de passar à ave-maria, o Cabeleira tinha já os olhos pregados na cruz, e a fé, que começa a germinar em seu espírito, elevava-o insensível a regiões desconhecidas, onde, sem que ele pudesse explicar como, lhe davam a respirar confortos que só podiam ser celestiais.

(...)

Em cada uma das palavras destas orações achava o bandido uma beleza nova e insinuante que lhe despertava delicioso sentir.

Seu espírito, que durante vinte anos só conhecera ideais de sangue e morte; seus ouvidos, afeitos a escutarem palavras licenciosas, insultos, arrogâncias, queixumes e maldições, recebiam agora doces expressões que anunciavam uma consoladora existência superior.

Do pavor, que trouxera aos pés da cruz, passara a uma fortaleza de ânimo quase invencível.

(...)

Datou desse feliz momento o arrependimento do Cabeleira.²⁹⁶

Entre as duas passagens, há uma clara mudança de dicção, que no conjunto busca figurar instantes diferentes da mudança do personagem. No primeiro trecho, a imagem líquida na qual as águas turvas e sujas, com lodo e vermes, dominadas por movimentos fora de controle, sem leito regular que defina a direção do seu curso, que seriam as paixões, define a natureza e a trajetória maculadas do personagem por sua vida de crimes e mal feitos. Trata-se, no entanto, de uma condição já em mudança com os novos ventos que batem e que, se não conseguem retomar a sua pureza inicial, talvez possam remover os entulhos da maldade (lodo e vermes) que correm nelas.

O andamento do trecho seguinte mantém como foco central a mudança do personagem, mas os dispositivos discursivos postos em operação são diferentes. Antes de tudo, a passagem não é imagético-descritiva como a anterior; predomina aqui o seu

²⁹⁵ Távora, op. cit., p. 72.

²⁹⁶ Idem, ibidem, p. 108.

cunho mais propriamente narrativo: a transformação do Cabeleira se processa diante da ação dominada e impregnada pelos signos e gestuais religiosos da fé cristã. O aspecto líquido, chão, associado simbolicamente à natureza corrompida do protagonista, dá lugar ao sentimento de elevação, de beleza consoladora e desconhecida para ele, gerado pela força da crença religiosa que agora partilha. Passamos da imagem da podridão para o sentimento de redenção que o transforma.

Interessa-nos destacar um movimento comum às duas passagens e que caracteriza a lógica da mudança do personagem como um todo. Poderíamos chamá-la um tanto pomposamente de transformação sublimada. Isso porque a passagem do bandido malfeitor a homem redimido moralmente pela religião, intermediada pela figura redentora feminina investida da “força do bem”, não é conduzida nem pela lógica das ações que caracteriza os atos de violência e de brutalidade, nem pela mudança interna, “psicológica”, do protagonista em face desses mesmos atos. Não se trata apenas, a nosso ver, do fato de que a “transformação do rapaz (...) torna-se inverossímil e até ridículo pela subitaneidade”²⁹⁷, o que não deixa de ser verdade, mas mais do que isso, acreditamos que os aspectos do inverossímil e da subitaneidade da composição, que também está presente em níveis diferentes, como vimos, n’*O garimpeiro*, tenham razões intrincadas que merecem alguma reflexão.

Tanto n’*O garimpeiro* quanto n’*O Cabeleira*, e muito mais nesse do que naquele, podemos dizer que temos um quadro social de representação e de problemas envolvendo a vida e no destino dos protagonistas. N’*O garimpeiro*, a pobreza é, por um lado, o obstáculo explícito a ser superado em nome dos motivos do coração; por outro, o potencial de violência que a pobreza e também o conseqüente desejo de ascensão social podem levar são como que subtraídos num contexto de acumulação primitiva. N’*O Cabeleira*, por sua vez, a violência é o elemento definidor e caracterizador de boa parte do trecho, mas a ideia de pobreza ou de marginalidade como indício da situação que virtualmente pode levar ao crime, à rapinagem, à brutalidade e morte não se faz presente, sequer minimamente enunciada, ao longo da história. Nos dois romances temos um “quadro social” de ações mais, ou menos, enunciados, mas subtraído o “sentido social” dos acontecimentos em que os personagens se mostram envolvidos e da sua própria caracterização.

²⁹⁷ Miguel-pereira, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973, p. 47.

Para além da deficiência literária dos autores, parece estar em questão o caráter problemático no modo de lidar com a precariedade da ordem material do mundo rural e com as relações sociais que a circunscrevem. A inverossimilhança da narrativa e a subitaneidade das transformações, queixas da crítica, sugerem, ao menos em parte significativa, estar associada à maneira como a matéria social se mostra emperrada, sem solução de continuidade, no âmbito da forma romance em seus diferentes níveis. Assim, a brutalidade do Cabelereira e a sua condição de protojagunço do século XVIII, elementos efetivos da narrativa, não é o que determina a mudança do personagem, ainda que definam o seu destino ao final do romance. Essa se dará no âmbito da “ordem moral” com a forte presença, desde sempre, da voz da instância narrativa chancelando tal mudança. Neste sentido, o banditismo social do protagonista que caracteriza parte expressiva de seus atos no romance, fazendo com que algo do construto ficcional se deixe penetrar pela matéria social, não tem o seu ponto de continuidade e de solução no interior desse processo. Há como que um travamento do fluxo da matéria social na esfera da composição, dando vazão a que essa matéria se explique e se modique em razão das questões de natureza moral individual. Com isso, deslocam-se a posição social de marginal bandido do personagem e a estrutura de ação narrativa baseada na violência²⁹⁸ – elementos que dão certo vigor, vivacidade e senso do concreto à composição, a despeito dos seus problemas de construção – do centro da cena em favor da retificação moral do personagem e seu abandono do mundo marginal.

O emperramento da matéria social problemática no âmbito do tecido ficcional, como se esse pudesse dar conta apenas de parte do processo, num jogo ambíguo e incerto de articulação e iluminação das tensões seguido do seu apagamento ou diluição, é uma recorrência estrutural do romance rural. Também com relação a esse ponto parece existir algo comum entre o sertanejo alencariano e o Cabeleira. No caso de Arnaldo, como procuramos demonstrar, o seu estatuto de herói romanesco, estribado na sua valentia, desprendimento, no conhecimento do meio e na fidelidade aos seus sentimentos de autonomia e amoroso, é, ao longo de toda narrativa, portanto contínua e sistematicamente, minado pela sua posição rebaixada de trabalhador rural. O elevado da imaginação, se não sucumbe totalmente, fraqueja a sua posição em face da força da matéria social que insiste em penetrar com consistência literária a imaginação ficcional,

²⁹⁸ Ainda que a explicação para o ingresso de José Gomes na bandidagem tenha um senão centrado na explicação moral, essa é relativizada tanto pelo caráter exemplar de malfeitor do pai, Joaquim Gomes, e sua influência sobre filho quanto, sobretudo, pelo desenrolar das ações narrativas dominadas pela brutalidade e violência.

não deixando de se revelar, ao mesmo tempo, como a consciência autoral estava impregnada de certo “senso do real”. Enquanto em José de Alencar o movimento é intermitente e oscilatório, mas sistemático, em Távora ele é etapista e finalístico, ou seja, no momento inicial, de malfeitor e bandido, Cabeleira se transforma em sujeito arrependido e convertido “ao bem”, num segundo instante, ainda que ao preço de passar fome e, sobretudo, de ser condenado à morte pelas autoridades. O cunho finalístico é justamente o cunho moral da transformação, a que não se prende o romance de Alencar, ao não abrir mão em nenhum momento do circuito de tensão entre imaginação e matéria social, advindo daí a sua maior força literária²⁹⁹.

Se, como procuramos mostrar, a narrativa desmaterializa os motivos da violência e da brutalidade do Cabeleira e de seu bando, no decorrer da história, atribuindo-os ao “caráter”, ao “temperamento individual” dos personagens e/ou às (más) influências, como a familiar, tal perspectiva tende a se modificar ao final do romance. E tal inflexão se deve à forma de presença da instância narrativa. Mais do que em outros romances rurais estudados por nós, n’*O Cabeleira* a noção de autor narrador se faz ainda mais pertinente na medida em que a voz autoral parece, em muitos momentos, se sobrepor à do narrador. N’*O garimpeiro* também se tem uma voz narrativa enfática, que projeta o seu ponto de vista sobre a quase totalidade do relato ficcional, no âmbito do que chamamos de hipertrofia da voz narrativa; no entanto, esse excesso de presença da instância narrativa, no romance de Bernardo Guimarães, se faz ainda no interior dos

²⁹⁹ Este travamento entre matéria rural e ficção ocorre em planos diversos do discurso ficcional. Para apenas exemplificar a dimensão desse aspecto em pontos menores da construção, mas não menos expressivos, podemos nos referir aos personagens Simão e a escrava Joana, n’*O garimpeiro*. O velho Simão, misto de índio com africano, e camarada do pai de Elias de longo tempo, dedica-se até o fim da vida a servir com fidelidade canina aos “seus camaradas”. É ele que se empenha, até o último fio da sua vida, em encontrar o veio de diamante que enriquecerá Elias. O caso da personagem Joana pode ser sintetizado numa conversa entre essa e Lúcia, quando, a família do major já decaída econômica e socialmente, comentam a situação da agora ex-escrava: – Eu sei lá!... de certo foi porque sinhazinha não me quer mais; quer ficar livre de mim.../ – Pelo contrário, Joana, foi para não ficar sem ti. Se não fosses forras, irias cair nas mãos dos credores de meu pai, como todos os outros escravos da casa./ – Credo! Nossa senhora me guarde!... então, não; quero a minha carta; quero ser livre para pode ser escrava de minha sinhazinha (...). Guimarães, op. cit., p. 93. Há uma galeria de personagens, como esses, na literatura brasileira – alguns vistos em outros romances analisados aqui –, na qual a condição de homem livre pobre, escravo/a ou ex-escravo os colocam na posição de subserviência e de subordinação a outro de condição social muito próxima ou semelhante: uma espécie de mundo do favor dos de baixo, para retomar a expressão de Roberto Schwarz, ou que chamaria ainda de “cultura escravocrata”, que transita de modo inconsciente no discurso literário. Há, na lógica desse discurso articulado à revelia da consciência narrativa, uma “naturalização” das relações de subordinação e subalternidade, na qual o servido é, via de regra, homem ou mulher brancos e protagonista da narrativa. Instaure-se uma hierarquia das posições sociais cujos móveis efetivos da sua razão social e histórica de ser ficam dormitando em todos os níveis da construção ficcional, o que faz com que seja parte “natural” do mundo representado a fala da ex-escrava, súplica do problema, que não consegue se perceber e ser percebida senão como escrava: “(...) quero ser livre para pode ser escrava de minha sinhazinha (...).”

elementos de criação e de representação do mundo ficcional. Ela é um excesso em face dos outros elementos ficcionais, porque esses dependem do ponto de vista do narrador para se definir, adquirindo pouca autonomia como fator constituinte do mundo ficcional. N’*O Cabeleira* esta linha tênue entre a instância narrativa, como elemento ficcional, e voz autoral sugere ser transposta em várias passagens e por razões diferentes. Fiquemos com a parte final do romance, que interessa mais de perto para o nosso argumento.

No romance de Távora, a presença da sua voz é tão acintosa que acho que não seria incorreto dizer que a sua intromissão, ao final do romance, com comentários e observações sobre o narrado, se contrapõe às causações que haviam estruturado as ações narrativas ao longo da história. O capítulo XVIII, o derradeiro do romance, constitui-se fundamentalmente da cena da condenação pública do Cabeleira, a qual surge comprimida entre longos comentários do autor narrador antes e depois do enforcamento, comentários esses, aliás, que se iniciam na parte final do capítulo anterior.

Vejamos a passagem, um tanto longa, que nos interessa:

A execução do Cabeleira e seus corrêus não atalhou às desordens e delitos, a que se refere a provisão; não trouxe terror nem emenda aos malfeitores.

Os crimes atrozes, então muito frequentes, se têm diminuído, ainda não cessaram de todo. As folhas públicas registram todos os dias por infelicidade nossa muitos deles, perpetrados no Norte, no Sul e na própria corte do Império.

De que serviu pois a provisão régia? Em que consistiu o proveito da execução dos três infelizes no regime colonial, e dos que os precederam, ou se lhes seguiram neste e no regime do Império?

Ah! meu amigo, a pena de morte, que as idades e as luzes têm demonstrado não ser mais que um crime jurídico, de feito não corrige nem moraliza. O que ela faz é enegrecer os códigos que em suas páginas a estampam, por mais liberais e sábios que sejam como é o nosso; é abater o poder que a aplica; é escandalizar, consternar e envilecer as populações em cujo seio se efetua.

A justiça executou o Cabeleira por crimes que tiveram sua principal origem na ignorância e na pobreza.

Mas o responsável de males semelhantes não será primeiro que todos a sociedade que não cumpre o dever de difundir a instrução, fonte da moral, e de organizar o trabalho fonte da riqueza?

Se a sociedade não tem em caso nenhum o direito de aplicar a pena de morte a ninguém, muito menos o de aplicá-la aos reus ignorantes e pobres, isto é, àqueles que cometem o delito sem pleno conhecimento do mal, obrigado muitas vezes pela necessidade. (...)

Condena-se à forca o escravo que mata o senhor, sem se atender a que, rebaixado pela condição servil, paciente do açoite diário, coberto de andrajos, quase sempre faminto, sobrecarregado com trabalhos excessivos, semelhante criatura é mais própria para cego instrumento do desespero, do que competência para o exercício da razão.

(...)

*À pobreza, que é na realidade uma desgraça, deve a sociedade atribuir o maior número dos crimes que pune e dos erros e faltas que não se julga com o direito de punir. A pobreza nunca foi nem será jamais um elemento de elevação; ela foi e será sempre um elemento de degradação social.*³⁰⁰

Essa parte do comentário se processa após a última cena do romance, que é a do enforcamento do protagonista, momento portanto em que a narrativa já tinha chegado ao seu desfecho como fabulação. O romance se encerra na sequência desse longo comentário. Do ponto vista estrutural, parece evidente, há uma clara desconexão entre a organização do entrecho e a entrada dessa voz autoral em cena que, como se observou, acontece também em outros momentos do romance. A incongruência estrutural é significativa e expressiva, menos por dizer respeito aos defeitos literários do autor, e mais por revelar os impasses para lidar com a matéria social no plano ficcional.

Como se percebe, o autor concebe a urgência de repor a ordem; discorda, no entanto, do modo de se fazer a justiça, que é o de condenar à morte os bandidos. Para demonstrar a ineficiência, o caráter anti-iluminista e desabonador para os povos que se querem civilizados de tal punição para condenados, a reflexão do autor perfaz um circuito temporal extenso, que começa com os “acontecimentos histórico-ficcionais” da segunda metade do século XVIII, por ele narrados, até chegar ao presente do autor, no século XIX, argumentando, ainda, sobre a sua ineficácia ao conjunto da nação.

A essa posição “esclarecida” que Távora (?) pretende assumir contra a pena de morte, interessa-nos, sim, o desdobramento do seu ponto de vista, que é o de, agora, entender a trajetória da vida e as ações de Cabeleira e do seu bando pelo diapasão da “pobreza” e “ignorância”, dois novos fatores explicativos dos acontecimentos que foram

³⁰⁰ Távora, Franklin. Op. cit., 134-135-136. Grifos meus.

narrados ficcionalmente e que somente entram na conta quando o história já está encerrada. Mais do que isso, na forma de pergunta retórica, responsabiliza a “sociedade” pela pobreza e ignorância, o que a deslegitimaria de qualquer imposição jurídica que atentasse contra “a inviolabilidade da pessoa humana”³⁰¹, na medida em que é ela que produz sujeitos como Cabeleira, ao negar escolaridade e trabalho, ou dar-lhe trabalho à força, como no caso do escravo, tornando-o “instrumento cego do desespero”.

O interessante a assinalar é que essa consciência dos possíveis motivos sociais – independentemente do seu grau de pertinência (verdade) histórica – do destino de violência e brutalidade do protagonista e seu grupo somente consegue se explicitar do “lado de fora” da representação ficcional. É uma consciência histórica do problema que não consegue se transformar em consciência literária, que é o mesmo processo que ocorre com a narrativa de Bernardo Guimarães, com a diferença que este a explicita no âmbito do próprio enunciado ficcional; mas, ao fim e ao cabo, o resultado sugere ser o mesmo, sem desconsiderar o maior grau de complexidade, em todos os níveis, do romance de Távora.

O “discurso da pobreza” como “elemento de degradação social”, n’*O garimpeiro*, se limita às questões da sentimentalidade fácil do coração, não chegando a penetrar nem na constituição dos personagens nem em suas ações; n’*O Cabeleira*, o elemento de “degradação social” compõe parte expressiva da cena narrativa, mas não encontra o seu correlato “explicativo” no “discurso da pobreza”, o qual podemos localizar somente no “lado externo” do mundo ficcional. De qualquer modo, em ambos, estamos diante do aspecto problemático da matéria rural em penetrar o tecido constitutivo da ficção. Como dissemos, não se tratando de mera questão relacionada à individualidade autoral, como por exemplo a falta de destreza literária dos escritores, nossa compreensão é de que, com o romance de Távora, estamos no coração da expressão de uma consciência cindida entre certo grau de apreensão da matéria rural, do ponto de vista da consciência histórico-social e no que se refere à articulação do “discurso da pobreza”, e a representação da “degradação social”, no plano da consciência ficcional. Esta sugere criar uma outra lógica interna discursiva para a sua fabulação, a qual se caracteriza fortemente pela “desmaterialização explicativa” do “discurso da pobreza”.

³⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 132.

PARA UMA CONCLUSÃO INCONCLUSA

O romance e o rural

Ao longo deste estudo, utilizamos a noção de romance rural como líquida e certa, quase como se fosse uma categoria autoevidente. Ao mesmo tempo, o percurso desenhado e sugerido por nós pretendeu mostrar que tal categoria, quem sabe, tem alcance para nomear, descrever e interpretar certa experiência literária específica que nos concerne. Nosso movimento crítico tentou fazer com que a autoevidência do conceito se dissolvesse no processo de configuração do objeto e do exame dos seus diferentes âmbitos. De qualquer maneira, o conceito de romance rural é uma noção anacrônica em face do lugar histórico do objeto – isso sem nenhum problema, a nosso ver. Nem a ideia de romance rural nem a de mundo rural tinham vigência, no sentido forte, do qual estamos fazendo uso neste ensaio, como entendimento ou explicação do campo literário ou do campo social. Não eram por assim dizer categorias dominantes do pensamento no século XIX, ainda que houvesse uma esfera de experiências concreta correlata aos dois campos.

O aspecto anacrônico diz respeito mais à ideia de romance rural do que propriamente à de mundo rural. Mas a relação entre as duas noções talvez seja esclarecedora deste último ponto do trabalho, que se refere ao lugar histórico da categoria romance rural.

Tudo indica, pelos estudos que se têm, que desde começo da colonização havia uma distinção espacial que já era feita pelos portugueses em seu próprio território. Desde ao menos o século XIV, eles fizeram uso da palavra sertão para se referir a lugares dentro de Portugal, mas distante de Lisboa³⁰². No século XV, o termo foi empregado “também para nomear espaços vastos, interiores, situados dentro das possessões recém-conquistadas ou contínuas a elas, sobre os quais pouco ou nada sabiam (os conquistadores e colonos)”³⁰³. No século XVII e

³⁰² O comentário, nesta parte, segue de perto os argumentos do ensaio *Região, sertão, nação*, de Janaína Amado, in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 147.

³⁰³ Amado, Janaína. *Região, sertão, nação*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 147.

XVIII, já no Brasil, e mesmo com a descoberta do ouro e a constituição de alguns aspectos urbanos, sobretudo em Minas Gerais, mas também em Goiás e Mato Grosso, permaneceu aqui a ideia de sertão como “espaços vastos, desconhecidos, longínquos e pouco habitados”.

Já no começo do século XIX, o termo estava integrado à língua de tal modo que era de uso recorrente dos viajantes estrangeiros em seus relatos, sempre designando “as áreas despovoadas do interior do Brasil. Quando digo 'despovoada', refiro-me evidentemente aos habitantes civilizados, pois de gentios e animais bravios está povoada até em excesso”³⁰⁴. Assim, nesse começo de século, sertão é uma noção difundida e carregada de significado, conforme assinala a ensaísta:

De um modo geral, [sertão] denotava “terras sem fé, lei ou rei”, áreas extensas afastadas do litoral, de natureza ainda indomada e habitada por índios “selvagens” e animais bravios, sobre as quais as autoridades portuguesas, leigas ou religiosas, detinham pouca informação e controle insuficiente.³⁰⁵

Se desde o começo a noção de sertão trazia consigo uma carga negativa de lugar inacessível, desconhecido, perigoso, dominado por uma natureza bruta e habitado por “bárbaros”, hereges, infieis, onde não chegam as luzes da religião e da civilização³⁰⁶, ela também não deixou de significar o seu simétrico oposto por representar a “visão do paraíso”, o eldorado, seja para o colonizador e a metrópole que buscavam o enriquecimento, servindo como motor ideológico também de expansão e apropriação territorial para os interesses desta última, seja como respiro e reconstrução de vida para escravos negros fugidos e outros grupos.

Mas, além da duplicidade interna à própria ideia de sertão, esta pressupunha uma outra mais decisiva a qual foi gerada pela própria dinâmica da colonização. Os colonizadores e colonos, “arranhando as costas, como caranguejos”, por longo tempo, concentraram no litoral parte significativa das atividades econômicas, dos núcleos urbanos inicialmente formados e da instalação das instituições e das

³⁰⁴ Saint-Hilaire, Auguste *apud* Amado, Janaina. Idem, *ibidem*, p. 148.

³⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 148.

³⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 149.

autoridades responsáveis pela colonização³⁰⁷. Neste sentido, o litoral parece ter sido “o ponto de observação privilegiado”, anota Janaína Amado, “para a construção da categoria sertão”, ao longo de três séculos. Seria a partir do litoral que se constitui a ideia de sertão, portanto. Sertão e litoral (ou costa, como se dizia no início do período colonial) parecem ter surgido como percepções complementares e opostas. Complementares, porque “uma foi sendo construída em função da outra, refletindo a outra de forma invertida”³⁰⁸; forma invertida, e portanto oposta, porque enquanto a primeira se configurava como o espaço desconhecido, de natureza bruta e habitado por gentes “bárbaras”, “selvagens”, a segunda, à sua maneira, era “um espaço conhecido, delimitado, colonizado ou em processo de colonização”, um espaço da cristandade, da cultura e da civilização, onde habitava “gentes primitivas” também, mas era dominado por brancos, encarnações do processo colonial-civilizatório.

Para o ponto de vista que nos interessa, queremos destacar que a ideia de sertão, surgida já no início do período colonial e que terá forte e longa duração no pensamento e no imaginário brasileiros, será a primeira forma de conceber a nossa formação histórica como uma expressiva partição de natureza socioespacial dicotômica. Assim, não parece incorreto afirmar que fomos constituídos desde o começo da colonização por aquilo que Oliveira Viana vai chamar de forças centrípeta e centrífuga³⁰⁹, ou seja, por vetores sociais que tende a dispersão e a

³⁰⁷ Como se sabe, esse quadro muda momentânea e parcialmente com a descoberta das minas no final do século XVII e no XVIII.

³⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 149.

³⁰⁹ A perspectiva de Oliveira Viana é a mesma que estamos propondo aqui, mas numa dimensão mais particularizada, a das classes senhoriais rurais: “Daí esse conflito interessantíssimo, que assistimos, durante todo o período colonial, entre o espírito peninsular e o novo meio, isto é, entre a velha tendência europeia, de caráter visivelmente centrípeta, e a nova tendência americana, de caráter visivelmente centrífuga: a primeira atraindo as classes superiores da colônia para as cidades e os seus encantos; a segunda, impelindo essas mesmas classes para o campo e seu rude isolamento”. Também Angel Rama, pensando mais amplamente a América Latina e seu processo cultural, compreende como umas das peculiaridades da conquista e da colonização a formação de forças dispersivas, as quais são “a origem da multiplicidade de regiões que se desenvolveram lentamente com escassos vínculos com os centros vice-reais, registrando acentuadas tendências separatistas ou pelo menos isolacionistas que lhes permitissem elaborar padrões culturais próprios, com frequência muito arcaicos, amiúde produto de originais sincretismo, que serviram de base para fortes tendências locais”. Respectivamente, in Viana, F. J. Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, vol. 1, p. 33, e in Rama, Ángel. *Regiões, culturas e literaturas*. In *Literatura e Cultura na América Latina*. (Orgs. Flávio Aguir e Sandra Guardini T. Vasconcelos) Trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001, p. 315. Note-se, portanto, que, para além das diferenças de abordagem e ideológicas, há uma linha de interpretação centrada na noção de forças sociais e históricas centrípetas e centrífugas, que as percebe atuando em níveis diversos da formação do nosso processo histórico e social.

fragmentação, por um lado, e, por outro, por vetores que se movem em direção a processos de centralização e unificação.

Se essa tensão de forças está posta ao longo do período colonial, com predomínio das forças centrífugas nesse momento, o quadro parece se modificar a partir da Independência e ao longo do século XIX. O processo de emancipação do país, em 1822, sugere ser o ponto de inflexão que tende à arregimentação necessária de forças centrípetas, para a formação do Estado brasileiro e da nação, dois processos simultâneos e associados, mas com dimensões específicas. A primeira diz respeito aos modos de produção, reprodução e circulação do poder e das elites políticas na esfera estatal, bem como ao funcionamento e implementação do aparato burocrático-administrativo e do ordenamento jurídico-formal. A segunda se refere às formas de criação simbólicas da identidade nacional, processo esse não menos assentado em bases materiais, diga-se de passagem. No campo articulado de ambas está o empenho político, intelectual, cultural e emocional de criar uma sociedade nacional una, coesa, integrada. Esse gesto, desdobrado ao longo de décadas do século XIX, exigiu não somente a centralização do controle e de administração do poder, do ponto de vista da estrutura e do funcionamento do Estado, sobretudo depois da Regência, mas também um sistema ideológico com características predominantemente centralizador e integrador. Isso também como modo de desarticular ou, na medida do possível, atenuar as forças históricas e sociais locais/provinciais surgidas ao longo do processo colonial.

A formação do Estado e a criação da nação emergiram e atuaram como instâncias definidoras do empenho de unificação nacional, estabelecendo “os parâmetros básicos para a unidade brasileira, num esforço que será tanto material como simbólico”³¹⁰. Em relação a este último, as formas de engendramento da identidade cultural, do indianismo romântico de um José de Alencar à “teoria” da obnubilação tropicalista naturalista de um José Araripe Jr., entre outras, buscavam criar visões da unidade nacional, de integração do todo nacional. Todo o esforço intelectual, cultural e literário não permitia concepções particularistas e locais que estão implicadas na categoria como romance rural ou, se quiser, romance regional.

³¹⁰ Ricupero, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 40.

Um segundo fator a ser considerado para compreender o caráter anacrônica da noção de romance rural, ou da impossibilidade da sua circulação no século XIX, concerne à nossa formação econômica e social e sua dinâmica. A sua matriz, não somente no século XIX, mas também no decorrer do processo de colonização, foi baseada em relações sociais e econômicas de natureza predominantemente rurais. Da *plantation* escravista-exportadora, centrada na grande propriedade, à criação e ao comércio de gado e mulas realizado por tropeiros, passando pela produção de produtos para o mercado interno (queijo, leite, aguardente etc.), o eixo dinâmico da vida econômica se processa no mundo rural, nos “domínios rurais”, em suas formas de trabalho, de produção, de circulação de produtos e nos vários modos de sociabilidade que estabelecem³¹¹. Embora as atividades e os modos de vida urbana se fizessem presentes em cidades diversas do Brasil, na segunda metade do século XIX, com suas funções administrativas e políticas, com seus segmentos burocráticos, com os pequenos grupos sociais de profissionais liberais e com os escravos de ganho ou de aluguel, entre outros, o grau de complexificação e de diversidade sociais sugere ser ainda muito baixo, fazendo com que os centros urbanos brasileiros, se assim se pode chamar, nunca deixassem de se “ressentir fortemente da *ditadura* dos domínios rurais”³¹².

Tudo indica que não havia consciência histórica e social efetiva do espaço rural como noção explicativa do mundo social. Tal noção parece derivar de uma “divisão territorial do trabalho” mais complexa capaz de possibilitar, por exemplo, a produção do espaço social por assim dizer dicotômica entre mundo rural e mundo urbano³¹³. Não se trata aqui de repor antigas teorias sobre o dualismo da formação social brasileira, mas sinalizar para a sua complexificação ao longo do tempo e no que essa transformação implica do ponto vista literário e social. Ainda que, no decorrer do século XIX, as formas de atividades econômicas dominantes e as relações sociais tivessem sua origem nos “domínios rurais”, estamos sugerindo que do ponto vista mental, no modo de compreender o país, existia como que uma indistinção compreensiva, mas não necessariamente

³¹¹ Mesmo o poderoso tráfico negreiro, com a sua capacidade de acumulação, operava em boa parte em função da economia rural.

³¹² Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 145.

³¹³ Moreira, Ruy. As fases e vetores da formação espacial brasileira: hegemônias e conflitos, in: *A formação espacial brasileira: uma contribuição crítica à geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Consequência, 2012, p. 18.

subjetiva, entre espaço rural e espaço urbano, tal a proximidade ou a pouca diversidade social entre ambos.

Maria Isaura Pereira de Queiroz, em estudo sobre o mundo rural e urbano, faz aguda formulação sobre o problema, quando também confere pertinência à indistinção dos espaços sociais e sua longa duração em nossa experiência histórica e social. Ao processo geral que se originaria da ausência da “divisão territorial do trabalho”, a autora denomina de “dialética da implicação mútua” entre campo e cidade, e assim a define:

Não houve, pois, durante o período colonial, prolongando-se durante o período monárquico, uma diferenciação essencial entre campo e cidade, como o que se estabelecera na América Espanhola; pelo contrário, a dialética da implicação mútua parece a mais apropriada para nomear o tipo de processo existente então entre ambos, o que proporcionou uma interpenetração profunda de civilizações. Note-se que imanência recíproca ou implicação mútua significa que os dois termos, heterogêneos à primeira vista, se contêm reciprocamente, se recobrem parcialmente um ao outro (...).³¹⁴

A perspectiva de análise e a configuração do nosso problema, nesta reta final, parece apontar para um ponto cego ou, no mínimo, para uma contradição dos termos: estamos como que pontificando a predominância de uma sociedade rural no plano econômico e social, no século XIX, mas sem consciência sobre si, sem que ela mesma se torne um ponto de (auto)compreensão do ponto de vista do pensamento social, cultural e da consciência literária crítica da época. Sob este aspecto parece haver uma correlação muito estreita entre a “predominância dos domínios rurais” e a existência do que se tem chamado aqui de romance rural, por um lado, e, por outro, a manifestação de uma consciência difusa e débil sobre a natureza particular ou peculiar dessas esferas. A “dialética da implicação mútua entre campo e cidade”, balizada, como se viu, por um sistema ideológico identitário nacional centralizador e integrador e pela “naturalização” do mundo rural na perspectiva do homem letrado urbano, parece ter sido forte vetor para se criar uma consciência, um aparato mental que desse conta do próprio objeto

³¹⁴ Queiroz, Maria Isaura Pereira de. *Dialética do rural e do urbano: exemplos brasileiros*, in *Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978, p. 280.

ficcional que estava sendo gestado naquele momento. Quando nos referimos à “naturalização do mundo rural”, estamos pensando, não somente na indistinção entre espaço rural e espaço urbano, o que tornaria o primeiro uma “ordem natural” mesmo para um sujeito formado numa cultura letrada e urbana, mas sobretudo pelo fato dessa matéria rural ter de se submeter às convenções literárias e culturais articuladas à lógica urbana e letrada, as únicas em vigência à época, nos termos já analisados por nós, na seção sobre o narrador e sua linguagem. Trata-se da naturalização pela letra culta da matéria rural, fazendo-a tão digna e distinta capaz de ser enunciada literariamente, suspendendo por instante aquela noção originária que estava na base do termo sertão como espaço desconhecido, perigoso, de natureza bruta, e habitado por gentes “bárbaras”, “selvagens”.

Esse cenário social, cultural e literário obstaculizava qualquer perspectiva mais particularista que, afinal, está na base do processo de colonização, mas que foi se transformando. O surgimento objetivo (conceitual) da consciência sobre a matéria rural, o debate e circulação do seu lugar na vida literária e na vida social e o modo de enunciá-la literariamente somente vão surgir de modo efetivo no início do século XX, em outro estágio do processo, dadas certas mudanças significativas ocorridas nos campos social, político, cultural e literário. Mas isso já é assunto para o próximo estudo.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José. *Cartas a favor da escravidão*. (Org. Tâmis Parron) São Paulo: Hedra, 2008.
- _____. *O tronco do ipê*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1980.
- _____. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954.
- _____. *O sertanejo*. São Paulo: Edigraf, s.d.
- _____. *Til*. São Paulo: Escala, s. d.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 147.
- ARINOS, Afonso. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.
- BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Unicamp, 2005.
- CALDEIRA, Jorge. *História do Brasil com empreendedores*. São Paulo: Mameluco, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Textos de intervenção*. (org. Vinicius Dantas). São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 5 ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- CARDOSO, Adalberto. Escravidão e sociabilidade: um ensaio sobre a inércia social. In *Novos Estudos CEBRAP*, número 80, março 2008, p. 70-89.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986, v. 5.
- DINARTE, Sylvio (Visconde de Taunay). *Histórias brasileiras*. Rio de Janeiro: Garnier, 1874.
- FISCHER, Luís Augusto. *Formação hoje – uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor*, *Literatura e sociedade*, São Paulo, número 11, p. 164-185, 2009.

- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4 ed. São Paulo: Unesp, 1997.
- FREYRE, Gilberto. José de Alencar, renovador das letras e crítico social. In ALENCAR, José. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GIL, Fernando C. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014.
- _____. Experiência urbana e romance brasileiro. In *Revista Letras*, Curitiba, n. 64, 2004, p. 67-76.
- GOULART, José Alípio. *Tropas e tropeiros na formação do Brasil*. Rio de Janeiro: Conquista, 1961.
- GRIECO, Agrippino. *A evolução da prosa brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- GUIMARÃES, Bernardo. *O garimpeiro*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1980.
- _____. *Quatro romances*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Difusão do Livro, s.d.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- Kehl, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- LOBATO, Monteiro. *Contos completos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- MACFARLANE, Alan. *A cultura do capitalismo*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Campinas, IEL-UNICAMP, 1997. Dissertação de Mestrado.
- _____. Apresentação. In TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Campinas: Unicamp, 2011.
- MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã e teses sobre Feuerbach*. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Moraes, 1984.
- MARX, Karl. *Para a crítica da economia política*. Trad. de Edgar Malagodi et al. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- MOREIRA, Ruy. *A formação espacial brasileira: uma contribuição crítica à geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Consequência, 2012.
- MORETTI, Franco (org). *O romance: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade de Memórias de um sargento de milícias*. Universidade de São Paulo, 2005, tese de doutorado.

PEREIRA, Lúcia-Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

PORTO-ALEGRE, Apolinário. *O vaqueano*. São Paulo: Três, 1973.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, tomo V.

SAMARA, Mesquira Samara. *Lavoura canavieira, trabalho livre e cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

_____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVA, Hebe Cristina. *Imagens da escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*. Campinas, IEL-UNICAMP, 2004. Dissertação de mestrado.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1977.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. (Org. Eduardo Vieira Martins) Campinas: Unicamp, 2011.

_____. *O Cabeleira*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1977.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Fundações do Passado: o romance histórico em Walter Scott e José de Alencar. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, n 18, 2008, p. 32.

VENTURA, Zenir. Tradição e traição, in Taunay, Visconde de. *Inocência*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1977.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 4 ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

_____. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. (org. João Alexandre Barbosa). São Paulo: Edusp, 1976.

VIANA, F. J. Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, vol. 1.

WANDERLEY, Maria de Nazareth Baudel. *O mundo rural como espaço de vida*. Porto Alegre: Ufrgs, 2009.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.