

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
DOUTORADO ACADÊMICO**

EDUARDO MOREIRA LEITE MAHON

**SER TÃO BRASIL:
A GRAMÁTICA DO ROMANCE BRASILEIRO**

**Tangará da Serra-MT
2023**

EDUARDO MOREIRA LEITE MAHON

**SER TÃO BRASIL:
A GRAMÁTICA DO ROMANCE BRASILEIRO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL – da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, na área de Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof^a Dr^a Walnice Aparecida Matos Vilalva.

**Tangará da Serra-MT
2023**

Aos meus filhos
José Geraldo, João Gabriel e Eduardo Jorge

AGRADECIMENTOS

Diante de todas as metamorfoses pelas quais o texto e eu passamos, muitas pessoas contribuíram em ouvir, duvidar, rir e pasmar. Destaco a minha própria orientadora, Walnice Vilalva, que me deixou livre, e Icléia Lima, que tem por esporte me provocar. Os integrantes da banca foram mais amigos do que críticos. Meu agradecimento a António Manuel Ferreira, Maria Fernanda Brasete, Manoel Mourivaldo Santiago Almeida e Olga Maria Castrillon-Mendes. Houve outras generosas pessoas que me ouviram no percurso, como Clarisse Mahon, Cristina Campos, Marli Walker e Edson Flávio Santos. Registro uma menção especial aos colegas Luan Paredes e Maria Dias, que me ajudaram nos emaranhados virtuais da Unemat.

Isto aqui
É um pouquinho de Brasil, iá iá
Desse Brasil que canta e é feliz
Feliz, feliz
É também um pouco de uma raça
Que não tem medo de fumaça ai, ai
E não se entrega não.

(‘Isto aqui, o que é?’ – Ary Barroso, 1951)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo demonstrar elementos comuns da tradição literária brasileira em alguns romances contemporâneos. Os livros selecionados abrangem o ecletismo autoral em meio a um alargado lapso de tempo, o que reforça a percepção de que há uma temática que se comunica entre as sucessivas gerações. A partir dessa constatação, o estudo volta-se para questões relativas às razões pelas quais variados escritores alinharam-se tão amiúde. Em todos os capítulos, demonstra-se que a recorrência verificada responde às demandas da crítica literária no processo de estruturação da identidade brasileira. Portanto, a construção ficcional da brasilidade é o pivô para o romanesco nacional, o que inclina a narrativa para a reiteração descritivista, mesmo sob diversos matizes estéticos. Terra, raça e condição social são temas que atravessam o romance brasileiro, legando pouca margem para personagens psicologicamente mais complexas. Veremos que algumas características comuns comprimem a ficção em detrimento à exposição da realidade nacional, mais especialmente ligada ao espaço e a tipos locais. Diante da demanda crítica e das dificuldades de público, forma-se o complexo intelectual brasileiro que busca singularidade, mas aponta as deficiências desse itinerário narrativo. A sincronicidade estética de diversos recursos narrativos configura-se como disciplina do gosto, na qual o apelo ético compete com a dinâmica da narrativa. Como subsídio teórico para esta investigação, usaremos os trabalhos de Alceu Amoroso Lima (ANDRADE *et al.*, 1957), Araripe Júnior (MEC, 1960), Sílvio Romero (1960), José Veríssimo (1977), Silviano Santiago (2004) e Antonio Candido (2014; 2017), Antonio Candido *et al.* (1987), entre outros.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Romance contemporâneo. Crítica literária. Identidade nacional.

ABSTRACT

The current work aims at demonstrating common elements of the Brazilian literary tradition in some contemporary novels. The selected books cover authorial eclecticism in the midst of an extended period of time, which reinforces the perception that there is a theme that communicates among successive generations. As result from this observation, the study turns to questions related to the reasons why different writers lined up so often. In all chapters, it is demonstrated that the verified recurrence responds to the demands of literary criticism in the process of structuring the Brazilian identity. Therefore, the fictional construction of Brazilianity (Brazilian Identity) is the pivot for the national romance, which inclines the narrative towards descriptivist reiteration, even under different aesthetic shades. Land, race and social condition are themes that run through the Brazilian novel, leaving little room for psychologically more complex characters. It will be seen that some common characteristics compress fiction to the detriment of exposing the national reality, more especially linked to space and local types. Faced with critical demand and the public's difficulties, the Brazilian intellectual complex is formed seeking uniqueness/singularity, but points out the shortcomings of this narrative itinerary. The aesthetic synchronicity of various narrative resources is configured as a discipline of taste in which the ethical appeal competes with the dynamics of the narrative. The theory that supported this investigation includes works by Alceu Amoroso Lima (ANDRADE *et al.*, 1957), Araripe Júnior (MEC, 1960), Sílvio Romero (1960), José Veríssimo (1977), Silviano Santiago (2004), Antonio Candido (2014; 2017); Antonio Candido *et al.* (1987); and others.

Keywords: Brazilian Literature. Contemporary romance. Literary criticism. National identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
PRIMEIRA PARTE	18
1	A
TERRA	188
1.1 Texto e pretexto brasileiro	222
1.2 As prescrições da crítica	322
1.3 Os complexos do sertão	455
1.4 O sertão e seus caminhos	533
1.5 O sertão polissêmico	68
SEGUNDA PARTE	81
2	O
HOMEM	811
2.1 <i>Homo sertanejus</i>	89
2.2 <i>Homo romanescus</i>	106
TERCEIRA PARTE	125
3 A LUTA	125
3.1 À moda sertaneja	131
3.2 Viajando pelo sertão	142
3.3 A ética na estética sertaneja	160
CONCLUSÕES	173
REFERÊNCIAS	183

INTRODUÇÃO

O país nasce da ficção. Funda-se no imaginário e, por isso, o escritor sente-se genuíno fundador, integrante de uma tarefa histórica. É preciso uma fórmula identitária para reproduzir, ao leitor-cidadão, um método que proporcione o instinto de nacionalidade, capaz de ser reiteradas vezes reformulado sem perder as estruturas básicas. Espaço e tempo são itens de eleição e, portanto, o recorte escolhido para boa parte dos romances brasileiros está calcado no passado e na paisagem regional. A tradução do espaço pela lente dos escritores brasileiros compõe o protagonista, não uma personagem como as outras, de carne e osso, mas uma paisagem que fala, chora, ama e odeia.

O núcleo dessa composição helicoidal será pensado por José de Alencar ao dispor de diferentes formas a terra, o homem e a interação entre ambos. Como realizou o intento? Descrevendo pormenorizadamente a idealização e, de outro lado, idealizando o que já estava descrito. As adaptações que virão mais tarde serão tomadas como influências externas, tensões internas, tentativas de rupturas, mas até a negação ao estilo alencariano o reafirma continuamente sob novas roupagens.

O enorme país que nasceu mais do consenso das elites do que do confronto popular precisava de documentação que o legitimasse. Mais do que isso: era necessário singularizá-lo, provar que havia elementos populares inimitáveis, resultado da simbiose com a paisagem brasileira que, de fato, apresenta uma diversidade única na narrativa romanesca. Aspecto complexo da formação nacional são os instrumentos para obter tal certidão de nascimento, ambivalência que até hoje está pespegada no imaginário coletivo. Embora os críticos divirjam quanto à gênese do nativismo literário, o que se afigura mais relevante é que um conjunto de imagens se formou no país, consolidou-se com o Romantismo e reverbera até o contemporâneo.

Anote-se, desde já, que a crítica literária brasileira foi colmatada, antes de tudo, pelos próprios autores que, desde a *Revista Nyteroi*, cunham prescrições estéticas e temáticas como se forjassem receituário de nacionalidade. Enquanto a crítica especializada nem havia se estruturado no campo acadêmico, autores já se digladiavam pela hegemonia romanesca. O sistema literário, sendo assim, não pode desprezar nenhuma de suas vertentes, como lembra Carlos Reis (1976, p. 28):

Ao longo dos tempos e sob o influxo dos mais diversos movimentos estético-literários, também os próprios escritores se têm preocupado em definir as 'condições de conteúdo' da linguagem que geram, como se ao sentido 'engendrado' (que é também o da obra) fosse permitido buscar o sentido 'vazio' da teoria que a sustenta, mas não outros sentidos particulares que resultam da reflexão crítica sobre outras obras.

Curioso anotar que Monteiro Lobato, em 1914, percebeu que muitas imagens, transfiguradas no tempo, mantiveram a essência do Romantismo. Na famosa crônica ‘Urupês’, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 23 de dezembro de 1914, Lobato (2009b, p. 168) assevera que “o indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de caboclo”. Mais adiante, lamenta a emulação literária do caboclo: “Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade!” (LOBATO, 2009b, p. 170). Vê-se no texto a influência da eugenia que já contaminara Euclides da Cunha, porque o autor de ‘Urupês’ explicita sua opinião: “O vigor das raças humanas está na razão direta da hostilidade ambiente” (LOBATO, 2009b, p. 172).

Ainda que o tom racista seja indissociável da obra lobatiana, o que merece menção é a crítica do escritor à circularidade romântica, usando imagens idealizadas do indígena, nas primeiras expressões do Romantismo, e o caboclo como um desdobramento cuja matriz imagética é a mesma. O homem rude e ingênuo, desabitado ao convívio humano, avesso ao progresso, portador de atitude passiva que não só Euclides da Cunha registrou como “atavismo”, mas que Lobato (2009b, p. 177) preferiu comparar a um “sombrio urupê de pau podre, a modorrar silencioso no recesso das grotas”. Se o caboclo, tipo mestiço resultante do entrecruzamento racial brasileiro, é tão repulsivo, por que fazê-lo objeto central da prosa ficcional? Até mesmo a rejeição de uma espécie de recauchutagem romântica vale-se dos clichês que se esforça por objetar.

O povo brasileiro não criou uma literatura singular, mas foi criado por ela. Isso porque o estilo de escrita não encontrou, de imediato, a tão almejada brasilidade. Escrever em português já era um problema em si. Qual língua? Qual estilo? Quais referências? À míngua do público alfabetizado ou, pelo menos, habituado ao consumo literário, o primeiro recurso estético brasileiro foi a escrita direcionada aos intelectuais que lutavam para construir imagens tipicamente nacionais. Magalhães e Alencar disputaram pela primazia, vencendo o último por conta do apelo que fazia pela verossimilhança, posteriormente criticado por Távora por esta mesma razão.

Advém daí o primeiro complexo nacional que se defronta com múltiplos deslocamentos, a começar pelo cultural. A emancipação brasileira é conflituosa e anacrônica. Nossa produção romanesca, no afã de se afastar da estética portuguesa, viu-se influenciada pela literatura francesa, motivação para acusações de toda sorte de estrangeirismos.

Do atravessamento europeu, adveio o paradoxo: medir-se pela régua alheia na esperança de encontrar a própria medida. Aí está um dos principais eixos do presente estudo. Na narrativa brasileira, há uma falha de expectativas. Como se dá essa frustração? À força de

prescrições da intelectualidade, os escritores valeram-se do empréstimo de uma estética estrangeira para abordar uma temática nacional, arranjo que não reproduzia todos os elementos de uma literatura originária, mas também não satisfazia completamente o reduzido público acostumado a um outro modelo.

De Alencar a Machado, a imputação era a mesma. Ou faltava verossimilhança na idealização na temática escolhida ou sobrava estrangeirismo na estética. O autor de *Dom Casmurro*, por exemplo, mereceu explícita reprovação de Sílvio Romero, no passado, e de Mário de Andrade, mais à frente. Ambos acusavam Machado de Assis de ignorar a realidade nacional, de contrariar a função política da literatura e de fazer sumir as tensões sociais, sobretudo quanto à raça e aos modelos predatórios de exploração da mão de obra nacional. Além de abordar o cotidiano da nascente pequena burguesia urbana, Machado teria um humor inglês.

Nessa altura, convém citar a crítica que Mário de Andrade desferiu contra o autor de *Dom Casmurro*. Inicialmente, o modernista reconhece o valor de quem intitula como maior escritor do país. No entanto, ao longo do texto, realça uma porção de objeções de fundo moralizante:

Assim vitorioso na vida, ele ainda o foi mais prodigiosamente no combate que, na obra, travou consigo mesmo. Venceu as próprias origens, venceu na língua, venceu as tendências gerais de nacionalidade, venceu o mestiço. É certo que pra tantas vitórias, ele traiu bastante a sua e a nossa realidade. Foi o antimulato, no conceito que então se fazia de mulatismo. Foi intelectualmente o antiproletário, no sentido que principalmente hoje concebemos o intelectual. Uma ausência de si mesmo, um meticuloso ocultamento de tudo quanto podia ocultar conscientemente. E na vitória contra tudo, Machado de Assis se fez o mais perfeito exemplo de ‘arianização’ e de civilização da nossa gente. Na língua. No estilo. E na concepção estético-filosófica escolhendo o tipo literário inglês, que às vezes rastreou por demais, principalmente nessa flor opima de saxonismo, que é Sterne. (ANDRADE, 1974, p. 104).

Noutras palavras, no entender de Mário de Andrade, Machado teria “limpado” da literatura tudo o que identificava a brasilidade. É plausível que uma das explicações para tal anacronismo seja a mentalidade colonialista que serve de escala qualitativa ao colonizado. Na nota preliminar de *Os sertões*, por exemplo, a par de toda inspiração eugênica, Euclides da Cunha (2019, p. 11) confessa que “tivemos um papel singular de mercenários inconscientes” frente à marcha pretensamente civilizatória que se armou contra o arraial de Canudos, reunindo ali uma promessa racial tão grandiloquente quanto equivocada, na visão do autor.

No entanto, a abordagem monotemática que encampa o colonialismo simplifica demasiadamente o tratamento da ficção literária, reduzindo-a à categoria documental, cuja missão é retratar relações de poder e as transformações sociais oriundas do tensionamento imperialista. Dessa fórmula teórica historicista, estarão à margem variados aspectos como a

própria estética do romance e as trocas simbólicas que se estabelecem entre os intelectuais que formam tribos para aumentarem a perspectiva de sobrevivência e difusão de seu capital simbólico. Em *Poesia e crise*, Marcos Siscar (2010, p. 25) alerta para o pauperismo de uma relação simplista entre o texto literário e questões políticas:

É preciso lembrar que a associação entre o texto literário e denúncia política é apenas um dos diversos modos de entender a natureza do literário. Mesmo o mimetismo mais grosseiramente realista, em literatura, opera pelo deslocamento da ficção, da imaginação, do afeto, por estratégias de mediação que transformam substancialmente a análise do problema, envolvendo questões que não são apenas (ou não diretamente) sociais.

Para compreender o fenômeno da formação de fórmulas temáticas e estéticas que ecoam no contemporâneo, é preciso uma formulação que diga respeito ao conjunto de imagens e como determinadas demandas intelectuais brasileiras foram e continuam sendo respondidas pelo romanesco. É que as mentalidades nacionais não são meros resultados de influências externas, mas se ajustam muito comumente aos próprios interesses, proporcionando um sistema de recompensas que induzirá a formação de um cânone. E, ao final do longo processo canonizador, ver-se-á mais o reflexo do grupo hegemônico brasileiro do que qualquer outro intruso colonizador.

As reações literárias às formulações iniciais da crítica não tiveram o condão de propor uma estética inovadora ou uma linguagem filtrada de influência estrangeira, ainda que vários autores tenham cedido ao mito da originalidade, um ideário compreensível para um país recém-emancipado. Como o escritor deveria ser um patriota, o recurso disponível era o pormenorizado mapeamento das regiões brasileiras, palmilhando acidentes geográficos, registrando nuances linguísticas, costumes regionais. Em resumo: catalogação espacial para a formulação de uma paisagem artística na literatura.

Não se trata de uma mera enumeração, mas a catalogação ganha foros científicos no romanesco brasileiro. O pesquisador alemão Meyer, de *Inocência*, rejubila-se com sua descoberta no sertão mato-grossense e descreve a nova espécie: “— Reparem, meus senhores, neste lepidóptero com os cuidadosos olhos da ciência. Tem quatro pés caminantes; as antenas de terminação comprida e oval, cavada em forma de colher; os palmares maiores do que a cabeça e escamosos; tromba toda branca e lábio quase nulo” (TAUNAY, 1994, p. 134).

Como designíos convergentes redundam na comunhão de imagens, é comum encontrar identidade no cenário, no enredo e nas personagens do romance brasileiro. Formou-se um método de abordagem, urdindo um tecido literário homogêneo, com escassas variações no bordado. Mais do que isso: a fim de dar a conhecer o Brasil, os escritores firmaram um

procedimento narrativo comum a diversas estéticas literárias, romântica, naturalista, realista etc. Estudaremos, neste trabalho, a gramática dessa brasilidade.

O conflito experimentado no romance brasileiro é complexo e traduz imagens comuns ao longo do tempo, consumado o desligamento metropolitano. De início, o embaraço no trato da autoimagem nacional foi objeto de duras críticas que repetiam os argumentos, geração após geração. Magalhães foi criticado por Alencar, que foi criticado por Távora e, assim, sucessivamente. O que disputavam naquele tempo? O que disputam os escritores ainda hoje? Curiosamente, em diversos romances contemporâneos, está reprisada a figura do “país inacabado”, uma nação que não completa o seu processo de construção, um local onde se dissolvem influências e de onde se espera uma nitidez estética mais apurada, no futuro.

Se, em Alencar, o problema era conceber uma literatura fundacional, o contemporâneo se propõe a revisá-lo continuamente, atualizando marcadores históricos, geográficos e sociais. De posse da visão – o sentido mais útil na descritividade literária nacional – os múltiplos narradores sucedem-se à cata de brasilidade¹. A entrega do homem à paisagem, sua subordinação direta, promove um novo tipo de personagem, jungido ao campo e ao passado, aprisionado no rodadoirinho temático.

O drama humano encontra-se subordinado à paisagem porque o ser humano, no mais das vezes, é coadjuvante. Nos romances selecionados, há substancial cessão de espaço para o pictórico, sobretudo nas introduções que pouco se ligam diretamente à ação humana, colocada em segundo plano. O sertanejo de Afonso Arinos (1981, p. 66), “aquele ente tão mirrado, tão contente na sua insciência, tão forte na sua nenhuma força, que mais se anulava diante da natureza pujante e infinita que o circundava”, não problematiza qualquer conflito interno, serve somente a um panorama que é descrito pelo narrador.

Em que lugar o Brasil é encontrado, como é depurado e quais as estratégias para reproduzi-lo? Era função do meio intelectual dar respostas para essas demandas que, de um lado, proporcionaram a clivagem estética necessária à almejada libertação metropolitana e, de outro, colmataram sucessivas gerações de escritores que se alinharam às expectativas nacionalistas da crítica. Noutras palavras, a literatura prestou-se à instrumentalização política

¹ No livro *Conceito de Literatura Brasileira*, o crítico Afrânio Coutinho (2008, p. 40-41) ressalta: “No Brasil não há talvez outra linha de pensamento mais coerente, mais constante e mais antiga do que a nacionalista, nem outra que reúna o maior número de grandes figuras da nossa inteligência. Pensar no Brasil, interpretá-lo, procurar integrar a cultura na realidade brasileira, enfatizar os valores da nossa civilização, dar valor às nossas coisas, pôr em relevo as nossas características raciais, sociais, culturais, reivindicar os direitos de uma fala que aqui se especializou no contato da rugosa realidade – eis, entre outros pontos, alguns dos temas que constituem uma constante de nossa história intelectual. O que pretende o nacionalismo brasileiro é afirmar o Brasil”.

porque conseguiu dar conta de retratar o espaço brasileiro, debater as perspectivas e propor soluções, integrando-se à engrenagem da política identitária.

Qual o caminho indicado pela nossa intelectualidade? Desde o século XIX, está delineado o nativismo como preferência temática e o georreferenciamento como estética adequada. O movimento regionalista encetado por Gilberto Freyre, em 1926, foi um dos formuladores dos estudos e narrativas do século XX e se comunicava muito bem com a tradição literária imediatamente precedente. Vejamos por quê:

O caminho indicado pelo bom senso para a reorganização nacional parece ser o de dar-se, antes de tudo, atenção ao corpo do Brasil, vítima, desde que é nação, das estrangeirices que lhe têm sido impostas, sem nenhum respeito pelas peculiaridades e desigualdades da sua configuração física e social. [...]. Pois de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias. Regiões naturais que se sobrepuseram regiões sociais. (FREYRE, 1996, p. 50).

A resposta para os dilemas nacionais, todos comprometidos com o entendimento da identidade em mutação de um tipo novo de civilização a que se destinaria o brasileiro, seria indicada por Freyre², que prescreveu a fórmula para integrar tempo/espaço: “O Brasil devia eleger da sua herança colonial – isto sim – uma série de valores em harmonia com a paisagem tropical e com as condições brasileiras de vida” (FREYRE, 2015, p. 199). Em resumo, o escritor deve mirar o passado e compor uma literatura paisagística.

O resultado da intrincada ambivalência nacional comprova-se com a produção de efeitos díspares oriundos de uma mesma imagem. A terra é, a um só tempo, o paraíso e o inferno, acolhida e exílio, amiga e inimiga. Em outras culturas, deslocamentos promovem a clivagem espiritual do escritor, que deixa de se identificar com sua origem e nunca se aclimata ao destino. O caso brasileiro, contudo, é diverso. O escritor comporta-se como um viajante que relata aspectos do próprio país: lista, enumera e classifica, de forma extenuante. De qualquer forma, o resultado é o anacrônico sentimento de ser um estrangeiro na própria terra.

Para se comportar como um viajante, o narrador precisa apresentar estranhamento. A admiração de cada elemento natural é essencial para sublinhar a singularidade da paisagem criada. O distanciamento do público leitor, urbano e elitista, é demarcado, inclusive, pelo

² Sobre a ação de Gilberto Freyre, anota José Aderaldo Castello (1960, p. 184) a semelhança de reivindicações sobre a narrativa brasileira entre grupos aparentemente rivais: “Afirmavam-se, assim, Gilberto Freyre, José Lins do Rêgo, o próprio grupo do Recife, à semelhança do grupo modernista de São Paulo, na posição de quem avoca a si a legitimidade e a autenticidade de uma atitude e pelas próprias preocupações revolucionárias foram inovadores, porque realmente não passavam de continuadores e renovadores, uma vez apreciados do ponto de vista da história das ideias críticas na Literatura Brasileira”.

linguajar regionalista, propositalmente distinto. Identifica-se a personagem sertaneja como rude, mas única; simplória, mas autêntica; ignorante, mas expressiva.

Não raras vezes, as personagens do romance brasileiro mantêm com o país uma paixão não correspondida, em que o elemento humano se rebaixa, humilha-se e idolatra um lugar que sabidamente o maltrata. Numa palavra: nostalgia. Boa parte das personagens criadas pela narrativa³ nacional ambientada no campo é nostálgica porque reclama um tempo que passou e um lugar que não existe mais. A cíclica reivindicação autoral pela identidade brasileira, naturalmente mutável no tempo e no espaço, redundando em personagens atormentadas com a contradição ser/estar, recusando o presente.

Onde e quando se ambientam muitos romances brasileiros? Em geral, no sertão ignoto e no tempo passado. É nesse ambiente extinto que se desenrola a realocação do espaço, a refundação dos mitos e a reformulação histórica. O presente já está transformado e não oferece à literatura brasileira oportunidade para o constante revisionismo conceitual sobre o país. Além do mais, o regresso às origens sempre provoca uma intimidade com o leitor que o motiva, sobretudo, pela solidariedade, pela identidade, pela nostalgia. Aí está cumprido o desejo de boa parte da crítica nacional, intimidade temática para, somente depois, haver a avaliação estética.

O percurso do Romantismo brasileiro é conhecido. Os ecos do exotismo paisagístico, do idealismo racial, do descritivismo narrativo e da dissolução de conflitos estão bem assentados pela crítica. E quando se coloca em cotejo a literatura contemporânea? Ao pesquisar uma amostra razoável de romances produzidos entre o final do século XX e o princípio do século XXI, alguns temas foram matizados, outros incluídos, perspectivas foram alteradas, mas o eixo estrutural permanece o mesmo, muito provavelmente porque a literatura brasileira cumpre fielmente as expectativas do público e da crítica, realiza o que dela se espera, tematizando o próprio país, problematizando as relações espaço-temporais, reforçando imagens identitárias.

Ao emparelhar passado e presente, a mirada crítica pode ficar detida nas diferenças ocasionais, evidenciadas pela potência narrativa individual, mas também pode se dedicar ao escrutínio das influências, estabelecendo elos intergeracionais. Essa última perspectiva de

³ A palavra “narrativa” é usada em sentido genérico, mas reputamos relevante a advertência de Gérard Genette (1995, p. 25): “Para evitar toda a confusão e qualquer embaraço de linguagem, que designar com termos unívocos cada um dos aspectos da realidade narrativa, proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo revele, na ocorrência, fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” [grifos do autor].

abordagem não desconsidera as estéticas que constituem períodos históricos mais ou menos homogêneos, tampouco as tentativas de revisão narrativa por meio das quais os autores sempre problematizam as gerações passadas.

Entretanto, o conjunto imagético que se encontra na estrutura narrativa brasileira constitui, elo a elo, uma tradição. Importa perquirir se há, de fato, um padrão normalizador, uma regra estruturante, um conjunto narrativo homogeneizante. À primeira vista, os romances contemporâneos apresentam-se inovadores frente ao cânone. Ao perscrutar as estratégias autorais, no entanto, é possível perceber a dramatização recorrente do problema brasileiro – ser no tempo e estar no espaço ou ser no espaço e estar no tempo. Em geral, a retrospectiva temporal e a espacialização da narrativa são as matérias-primas da prosa nacional.

O protagonista do romance brasileiro é o Brasil. Antigas demandas do meio intelectual, publicadas em jornais de ampla circulação ou mesmo em periódicos regionais, atualmente, concentram-se na crítica especializada de caráter universitário, mas têm em comum a pressão que exercem sobre os autores, fenômeno absolutamente natural. Idealizando ou revisando a idealização, o que se espera do texto brasileiro é que retrate o próprio país. Juízos de valor crítico partem desse princípio reitor, ou seja, é a partir das grandes questões nacionais (e para debatê-las à exaustão) que se lerá o romance.

Nada mais natural que, diante dessa antiga pauta de política pública, os autores tenham reagido a contento, aproximando a literatura brasileira da história, sociologia e antropologia, a despeito do empobrecimento do enredo e da planificação da maioria das personagens. Franklin Távora (1903, p. 94), por exemplo, explicita que o escritor deve ceder a narrativa para objetivos diversos, produzindo um texto híbrido: “O romancista moderno deve ser historiador, crítico, político ou filósofo. O romance de fantasia, de pura imaginativa, este não quadra ao ideal dos nossos dias”.

A narrativa brasileira foi disciplinada, naturalizando-se a solenidade grandiloquente com a qual se trata a terra. Ao comentar o romance *A bagaceira*, por exemplo, Cavalcanti Proença afirma que o autor deve ser perdoado pelos “exageros em que incorre. A presença da hipérbole, tão frequente na literatura popular, não escandaliza romance nordestino” (ALMEIDA, 2004, p. XXI). Evidentemente, os próprios autores formam o primeiro time de críticos, o que não lhes furta a responsabilidade pela pressão exercida sobre a própria obra e a alheia. No entanto, a par do duplice trabalho para o qual os autores se dedicam, pretendemos apontar para a crítica que se arrogou numa disciplina profissionalizada. Tudo indica que os críticos preferem se excluir do sistema do qual são parte integrante, ainda que influam decisivamente para o resultado, emulado ou rechaçado.

Quais métodos compõem a disciplina do fazer literário brasileiro? Identificar o lugar, rememorar o tempo, compor as personagens como resultado dessa equação. E, como desfecho, extrair um indicativo moral, espécie de prescrição para os males da desigualdade brasileira. É por essa razão que algumas cenas romanescas são recorrentes em autores nacionais, ainda que se utilizem de estéticas diversas porque, a fim de cumprir as expectativas, o que é relevante no romance brasileiro não é a inovação temática e, sim, a capacidade de recontar a mesma história.

O plano do presente estudo é reconhecer o arcabouço imagético da tradição literária brasileira nos romances contemporâneos a partir do paralelo com obras passadas. No jogo de expectativas criado pela intelectualidade desde a emancipação política nacional, será possível visualizar de que forma a narrativa cumpre uma missão prévia de caráter patriótico, seja por meio da emulação, seja por meio da crítica. Não por outra razão é que um mesmo “sertão” é tão ambivalente a projetar, a um só tempo, o céu e o inferno, a paz e a luta, o amor e a dor. De qualquer forma, a “paisagem bronca”, como Bernardo Élis⁴ (2005, p. 191) denomina a paisagem sertaneja, opõe-se frontalmente à cidade de onde exsurge a dissimulação e a corrupção.

Não se trata de propor um procedimento retórico e tautológico em que se avalia de forma estanque a influência da crítica sobre os autores ou vice-versa, até porque os escritores compuseram e ainda compõem as reações críticas à literatura produzida por eles mesmos e pelos colegas. A proposta é refletir sobre as ocorrências simultâneas das interações, estando a ficção conformada pelos críticos e estes pela ficção. Torna-se indissociável o fluxo crítica-ficção x ficção-crítica e não há clara precedência de uma sobre a outra, embora o enfoque seja essencialmente sobre o texto literário.

Ao lembrar a perspectiva de Euclides da Cunha, organizamos a tese em três eixos de abordagem: a terra, o homem e a luta. Não é despropositada a sistemática consagrada em *Os sertões*, agora pensada com o escopo acadêmico de costurar diversas narrativas brasileiras, atualizando-as com a bibliografia contemporânea. Como é descrita a terra? Como são apresentadas as personagens? Como se dá a interação entre a terra e o homem, isto é, a luta pela identidade brasileira? Nestes capítulos, há subdivisões que discriminam os modelos canonizados do trinômio espaço-tempo-homem, posteriormente nuançados por autores contemporâneos.

Ao responder às três questões norteadoras, o roteiro proposto cumpre um itinerário metodológico mais ou menos seguro. No entanto, convém uma advertência: os modelos planteados comportam-se de acordo com o esperado pelo pesquisador porque são

⁴ Expressão presente no conto ‘O engano do seu vigário’, publicado em *Ermos e gerais*, de Bernardo Élis (2005).

condicionados por sua visada crítica. Não só a metodologia da tese como também as conclusões advindas do campo de amostragem serão postas em perspectiva para, talvez, provocar estudos futuros que venham a completá-la. As provocações à ortopedia da crítica não podem eximir esta própria tese como práxis disciplinadora, porque, no fundo, atrás de toda crítica, há um desejo.

Foi com base no desejo de alteridade que se procedeu ao cotejo dos romances contemporâneos, relacionando-os com a tradição passada. É que o cânone brasileiro é formado a partir da identidade, o que leva a pesquisa não só a constatar nos textos uma gramática de brasilidade, como imaginar que seria possível (e desejável) outro viés completamente distinto.

É possível uma leitura diametralmente oposta? Não só possível, mas recomendável. Veremos que o princípio unificador dos romances selecionados inclinou a pesquisa para a convergência temática a partir de fórmulas estéticas que variaram no tempo. Centrar atenção em outros autores pode perfeitamente proporcionar conclusões díspares. No entanto, ao identificar o funcionamento do jogo de recompensas estabelecido entre escritores e críticos, é possível apostar na hegemonia das fórmulas sublinhadas neste trabalho. Na narrativa nacional, o Brasil sempre vence.

Apresentamos o cânone literário para, logo depois, perceber os seus vínculos com a produção contemporânea, uma forma de arqueologia do tema ou, por outro lado, de genealogia da forma. Narrar o Brasil é inventá-lo, preenchendo lacunas conceituais por sentimentos cognitivamente inalcançáveis que somente a arte pode proporcionar. O romance brasileiro assumiu essa tarefa impossível.

PRIMEIRA PARTE

1 A TERRA

[...] Mas o pobre vê nas estrada
o orvalho beijando a flor,
vê de perto o galo campina
que, quando canta, muda de cor.

Vai molhando os pés no riacho,
que água fresca, Nosso Senhor!
Vai olhando coisa a grané
Coisas que pra mode ver
o cristão tem que andar a pé.

(‘Estrada de Canindé’ – Renato Teixeira)

A terra pariu o homem – esta é a máxima da maior parte da literatura brasileira. Antônio Torres (1997) divide o romance *Essa terra* em quatro partes: “Essa terra me chama”, “Essa terra me enxota”, “Essa terra me enlouquece” e “Essa terra me ama”. Reflete-se na estrutura a complexa relação que o brasileiro estabelece com o local em que vive, consistindo numa relação afetiva pendular na qual conflito e reconciliação são elementos essenciais no enredo. A maternidade projetada na paisagem presta-se ao amor e ao castigo, mas não poupa as personagens da inexorável servidão. “Essa é a terra que me pariu” (TORRES, 1997, p. 16), lamenta o narrador ao promover um balanço existencial sobre o sentimento que nutre pela origem.

As variações advindas desse parto telúrico são muitas, todas elas obedecendo a uma determinada prescrição intelectual, qual seja, sublinhar o protagonismo do ambiente. As personagens lutam contra ou a favor da terra, evadem-se ou retornam, odeiam e amam, mas as obras convergem para fazer contracenar o elemento humano e a paisagem, o mais das vezes relegando a personagem ao fatalismo geográfico. O elemento humano em boa parte dos romances brasileiros é, de alguma forma, determinado pelo meio ambiente no qual vive, cuja estreita relação romanesca promove um espelhamento entre a personalidade do protagonista e as condições geográficas do entorno. Torres (1997, p. 168) comunga desse imaginário:

Aproveito para dar uma olhada no meu velho mundo, de cima. O mundo do silêncio, que as vozes dos garotos, reforçadas pela do meu pai, não conseguem quebrar. Terra minha que me pariu: aqui me tens de regresso. Revisitando pastos, cercas, estradas, árvores – muito além do que revi esta tarde. Quantos sonhos, quantos sonhos. Levados pelas enxurradas, com as marcas dos meus pés na areia quente, as pisadas de um menino que sonhava com a cidade.

A força da terra é centrípeta no romanesco brasileiro. Em situações radicais, expulsa; no entanto, acaba por atrair as personagens novamente para suas origens. Não por acaso, Érico Veríssimo (2004) escolheu um trecho do Eclesiastes para a epígrafe da epopeia contemporânea *O tempo e o vento*: “Uma geração vai, e outra geração vem; porém a terra para sempre permanece. E nasce o sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar donde nasceu” (Ecl I, 4-6). Trata-se do conceito de circularidade, ciclo em que o aporte humano é subjugado pela presença constante da terra. A volubilidade, a impermanência, a transformação e até mesmo a irrelevância das personagens diante do território brasileiro concede à terra o protagonismo da narrativa.

O ser humano dissolve-se. Em geral, a personagem é resultado do determinismo geográfico, não constitui um universo particular de análise. Em diversos romances, a estratégia de dissolução das individualidades é implementada com a composição de gerações da mesma família, onde a terra sobrevive à efemeridade da vida humana. Por essa razão, personagens vêm e vão, repetindo-se as interações com o meio ambiente por meio de um jogo de nomes e sobrenomes através do tempo. Recontar a história da terra é, de certa forma, elaborar uma ficção sobre a origem da família e sua identidade. Mesmo que seja possível a suspensão do tempo, no romance brasileiro, torna-se impossível a supressão do local.

“O tempo tem muita força”, repete Érico Veríssimo (2004, p. 36) diversas vezes em sua ficção fundacional. De fato, o tempo evidencia a volatilidade das relações humanas, mas demarca a terra como elemento mais relevante do romanesco brasileiro, porque é ela que conformará as personagens e suas respectivas ações. Embora o tempo crie a imagem do brasileiro, confuso por entrecruzamentos identitários, é a terra que proporciona as linhas mestras da personalidade. A saga da Família Terra foi recontada de várias formas, quase todas por meio da estética ligada à memória. Na origem, o brasileiro inventa a própria identidade, condicionando-a aos elementos telúricos:

Resolvi mudar de vida, requerer sesmaria, fazer casa, parar quieto, ser um senhor estancieiro, ter mulher, gado, cavalos, todos com a minha marca. Chico Rodrigues olha para uma árvore forte, à beira da estrada e pensa. De hoje em diante vou me chamar Chico Cambará. (VERÍSSIMO, 2004, p. 93).

O Brasil, encarado como país eternamente em construção, permite contínuas refundações, inclusive sobre a origem volátil dos protagonistas. São nomes preteridos por alcunhas identificadoras ou são sobrenomes umbilicalmente ligados à nova terra em que se fixam as personagens. Como a questão racial é tratada de forma ambivalente nos romances selecionados, quase sempre reproduzindo o racismo estrutural da sociedade brasileira pelo

narrador ou através de diálogos, espera-se que as origens indígenas e afrodescendentes fossem apagadas ou, no mínimo, manipuladas.

De qualquer forma, a identidade brasileira é uma questão subjacente à terra. Como se verá mais adiante, houve quem criticasse a recorrência dessa simbiose como, por exemplo, Machado de Assis ao publicar ‘Notícia da literatura brasileira: instinto de nacionalidade’, em 24 de março de 1873, no periódico *O Novo Mundo*:

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea; é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. (AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 432). [...]

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 433).

O autor de *Dom casmurro* é sutil na crítica. Afirma ser natural à literatura nascente do país recém-emancipado que encontre a singularidade no tema, ou seja, recolhendo aspectos pitorescos da fauna e flora brasileiras, cristalizando tipos regionais, inserindo casos sertanejos, hábitos interioranos, lendas indígenas. Contudo, Machado não deixa de criticar sobretudo o lapso psicológico da construção das personagens em favor do paisagismo emulativo e classifica o traço narrativo brasileiro como defeito. Ao encerrar o artigo, explicita o juízo de valor que cultiva sobre o Romantismo nacional:

Aqui termino essa notícia. Viva imaginação, delicadeza e força de sentimento, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carência de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro. (AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 441).

O que carece é a reflexão, a pausa, o aprofundamento psicológico. Noutras palavras, o que o escritor apontava como defeito é o caráter psicológico superficial, o hiato da individualização do comportamento e a carência de paradoxos humanos na narrativa brasileira, em prosa e verso. De fato, a notória inclinação por supervalorizar a terra como protagonista que cria e extingue personagens, sucedendo-as no tempo, é um indicativo de que Machado não estava apenas correto quanto ao diagnóstico do próprio tempo, mas estava ele mesmo tentando estabelecer um contraponto às fórmulas usadas desde Gonçalves de Magalhães com a publicação de *Confederação dos Tamoios*, em 1856, e José de Alencar com *O guarani*, em 1857.

Pode-se imaginar a delicada posição de Machado de Assis, escritor presente nos periódicos da época, que se constituiu liderança no meio literário com a fundação da Academia Brasileira de Letras, em 20 de julho de 1897, quase quinze anos depois da publicação da mencionada “Notícia”. Mantinha-se quase isolado na estética realista e na temática centrada no cotidiano aburguesado da então capital federal.

A reserva quanto ao estilo machadiano principiou com Sílvio Romero e reverberou com Araripe Júnior, desdobrando-se no tempo com Monteiro Lobato e Mário de Andrade. Este último acusava Machado de se apagar completamente na produção literária, limpando suas origens sociais e raciais. Tratava-se de imputar a deficiência patriótica na ficção descolada da pauta de integração brasileira⁵. Ao perceber o confinamento temático a que se submete a intelectualidade nacional, veremos que críticos contemporâneos como, por exemplo, Silviano Santiago, insistem em acusar Machado de deficiência patriótica.

Em geral, todos reconhecem a superioridade estética do “Bruxo do Cosme Velho”. Não é por isso que as reservas não são registradas com mais vigor do que reconhecidos os méritos da expressão urbana, individualista e psicológica de Machado. Monteiro Lobato, ao fazer uma retrospectiva literária brasileira, aponta Euclides da Cunha como o futuro da literatura nacional, anotando o seguinte sobre o realismo machadiano:

Machado de Assis chega a um nível nunca alcançado. Seus livros formam um colar de obras-primas dignas de figurar entre as obras-primas da literatura universal. Converteu-se em ídolo, em ponto de referência, em orgulho nacional. Mas não conseguiu penetrar na alma do povo. A amarga ficção do seu humorístico, a extrema finura de sua psicologia e do seu pensamento o colocaram acima do país. Neste, lhe coube a eterna sorte dos que, desde Sterne, cultivam o humour. O povo os repele, porque o povo não gosta de ceticismo. O humour destrói e o povo necessita de construtores. Deste modo, Machado de Assis representa algo extra Brasil, estrela de um céu estranho desgarrada no meio de nosso sistema solar. (LOBATO, 2009a, p. 30).

Em síntese, Machado de Assis era tomado como um dos muitos intelectuais do litoral que não conhecia ou deliberadamente ignorava o sertão brasileiro, o *locus* do qual iria nascer uma nova civilização. Roberto Schwarz (1999, p. 151), no livro *Sequências brasileiras*, deixa anotado que: “Consciente do lado convencional e congratulatório desta combinação, em que o pitoresco tem algo de carta marcada, [...] Machado aspirava a uma solução superior.

⁵ A tarefa da integração brasileira por meio do texto ficcional é analisada por Olga Maria Castrillon-Mendes (2013, p. 24) no livro *Taunay viajante: construção imagética de Mato Grosso*: “Ao tomar contato com o interior de Mato Grosso, faz-se um (d)escritor de paisagem, compondo uma imagem da região que irá representar, juntamente com outras imagens construídas pela Monarquia brasileira, a vontade consciente de definir a ideia de um Brasil uno, mesmo que essa unidade figurasse como uma utopia nacional”.

Começara a busca de uma feição nacional que não significasse confinamento temático e superficialidade artística”.

A tensão provocada pela questão identitária no romance brasileiro do passado e do presente mantém-se incólume, produzindo uma minoria de escritores que não estão coordenados pelo compromisso de submeter a narrativa romanesca à hermenêutica nacional. No entanto, alinhando-se a uma antiga tendência da crítica brasileira, o intelectual arroga-se ao direito de, simultaneamente, representar o povo e prescrever fórmulas. Indica aos escritores os desejos do público leitor e as obrigações de uma literatura ainda cambiante. O crítico não se limita a apresentar, compreender, mediar os textos que resenha em periódicos, estabelecendo comparações e escalas qualitativas; mais formula do que analisa, mais prescreve do que comenta, ultrapassa o “ser” em favor do “dever-ser”, isto é, ancora seu juízo de valor na perseguida brasilidade.

O que pretendia a crítica? Ou melhor: o que pretende ainda hoje? Haverá uma coordenação de expectativas? Como nota introdutória ao presente estudo, procuramos demonstrar como foi possível a recursividade temática. Será na recepção crítica que encontraremos uma resposta, nas expectativas que a intelectualidade projetou, na releitura de obras canônicas e no revisionismo histórico como resultado. Em síntese: a seleção permanece centrada na suposta função da literatura brasileira: apresentar, integrar e explicar o Brasil. O enredo e suas personagens estão, ainda hoje, submetidos a essa disciplina hermenêutica extraliterária.

1.1 Texto e pretexto brasileiro

Como se encaixa a produção contemporânea na prescrição crítica? Embora haja apontamentos sobre um ecletismo estético, é forçoso perscrutar o liame que constitui uma geração ou, ainda, estabelece uma tradição. De fato, mudam as estratégias de abordagem sobre o tema central do romanesco brasileiro, mas nem por isso deixa de ser o próprio Brasil o tema central da atenção dos autores contemporâneos. Ao analisar individualmente a produção dos autores ou ainda mergulhar em cada obra contemporânea, é possível que as especificidades da narrativa isolada não oportunizem a consciência das recursividades narrativas que cunham a tradição brasileira.

Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 10) aponta para a necessidade que o escritor contemporâneo tem de “se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente”. Para

alcançar esse objetivo, a literatura brasileira crê no poder de intervenção na realidade por meio do revisionismo histórico ou de qualquer outra estratégia disponível na prosa.

De acordo com Schøllhammer (2009, p. 22), haveria uma reconciliação entre a estética centrada na paisagem e a demanda psicológica “sem a camisa de força das determinações de identidade nacional”. O que se daria é um giro no eixo canônico para ceder espaço às reivindicações do ponto de vista marginal ou periférico. Noutras palavras, a narrativa nacional não teria abandonado o viés paisagístico, mas incluído novos cenários e perspectivas plurais, unindo exterior e interior, centro e margem.

A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência social e histórica. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15).

O que as colocações de Schøllhammer acrescentam à tradicional percepção crítica? Inicialmente, é preciso reconhecer que o panorama de *Ficção brasileira contemporânea* (2009) não se põe a prescrever o que devem fazer os escritores, configurando uma tendência científica notável em matéria de tratamento dos textos coletados. Por outro lado, ao apontar para a “ambição de eficiência” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11), o crítico percebe a forma instrumentalizada com que a literatura brasileira sempre foi tomada, qualitativamente avaliada pela utilidade e pela eficiência no impacto que provoca sobre a reflexão acerca da realidade nacional.

O que seria contemporâneo, no fundo, é a incorporação de perspectivas literárias diferentes sobre um mesmo projeto, qual seja, compreender o Brasil. Trata-se, portanto, do condicionante nascido do processo emancipatório, em que se submete o texto literário à funcionalidade sociológica, antropológica e histórica, nem que haja uma guinada radical de voz narrativa, cedendo os autores às reivindicações mais populares por uma perspectiva periférica, marginal, descolada do ponto de vista hegemônico. Schøllhammer (2009, p. 35) anota, inclusive, o golpe publicitário que gerações literárias da virada do século XXI pretendem ao explicitarem suas diferenças do passado, quando, na verdade, uma análise crítica mais acurada apontaria poucas distinções dignas de nota.

A questão identitária da literatura brasileira e sua submissão ao escopo extraliterário, todavia, mantêm-se híidas. Ao contrário, confirmam-se nos apontamentos realizados até aqui. A retrospectiva da literatura nacional confrontada com a produção contemporânea oferece solução de continuidade, sem drásticas rupturas. O problema prossegue quanto à expectativa sobre a narrativa nacional, inclusive da própria crítica, ao sublinhar o país como tema central por meio das formas cada vez mais ecléticas. Como explicou Flora Süssekind

(1984, p. 95): “Num país como o Brasil, ‘fazer literatura’ implicaria necessariamente em ‘fazer um pouco da nação’. Literatura e nacionalidade mantêm ligações tão mais estreitas quanto mais claramente se percebe o caráter periférico do país”.

Pode ser que a crítica seja sensível às variações estéticas de cada época, estruturando blocos estilísticos por gerações de escritores. A categorização, no entanto, pode ignorar a recorrência temática e a forma com que um legado tradicional é remodelado para manter-se intacto. E o que nos parece ainda mais caro à percepção autoral e dos críticos brasileiros: as obras eleitas tratam, principalmente, de um tema comum e querido pelos leitores, matéria-prima com a qual estamos todos acostumados, isto é, a investigação sobre a brasilidade.

Do ponto de vista da cidade ou do campo, na forma biográfica, jornalística, contínua ou fragmentária, o brasileiro não busca se descolar do ônus literário explicativo e reformador, priorizando a relação entre um dado meio ambiente e as respectivas influências no elemento humano. Nesse sentido, tomamos a expressão “ambição de eficiência”, de Schøllhammer (2009, p. 11), para prosseguir o questionamento: eficiência em quê? Porque, se há realmente essa ambição no escritor brasileiro, é preciso identificar qual seu objetivo a fim de mensurar o grau de desempenho, produtividade e eficiência do texto.

É bem provável que, por “eficiência”, devemos entender “utilidade”. O conceito está presente na obra de Nicolau Sevcenko. No livro *Literatura como missão*, o crítico ressalta que a narrativa brasileira foi submetida a uma funcionalidade: “Bem por isso, o caráter mais marcante dessas gerações de pensadores e artistas suscitou o florescimento de um ilimitado utilitarismo intelectual tendente ao paroxismo de só atribuir validade às formas de criação e reprodução cultural que se instrumentalizassem como fatores de mudança social” (SEVCENKO, 1999, p. 81).

Ao longo da presente análise, veremos que o escritor brasileiro se apresenta como um estudioso e essa característica, talvez resultado do constante jogo de estímulo e admoestação da crítica, redundará numa espécie de complexo de inferioridade da literatura produzida no Brasil, além de outros dilemas que os autores revisitam desde o século XIX. Não se trata de uma machucadura antiga e cicatrizada. Em seu famoso prefácio de 1959 à 1ª edição de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Antonio Candido (2017, p. 11-12) se mostra bastante pessimista quanto ao panorama que realizou:

A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta do senso de proporções. Estamos fadados, pois, a depender da experiência de outras letras, o que pode levar ao desinteresse e até menoscabo das nossas. Este livro procura apresentá-las, nas fases

formativas, de modo a combater semelhante erro, que importa em limitação essencial da experiência literária. Por isso, embora fiel ao espírito crítico, é cheio de carinho e apreço por elas, procurando despertar o desejo de penetrar nas obras como em algo vivo, indispensável, para formar a nossa sensibilidade e visão de mundo. Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós.

Leyla Perrone-Moisés apresenta uma opção mais ligada à noção de mutação estética com o fito de manter uma determinada tradição, hipótese mais ampla ao mirar o conjunto literário que se emparelha com o outro. Suas considerações sobre a contemporaneidade deslindam a recorrência autoral do regime imagético, seja ela consciente ou inconsciente.

O que é novo, na literatura contemporânea, é a existência de livros que se nutrem quase que exclusivamente de obras anteriores, de livros que ficcionalizam a própria literatura ou a biografia dos escritores canônicos. Se o objetivo dos modernistas foi a ruptura com a literatura do passado, a prática de muitos escritores atuais tende a ser uma releitura do passado da literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 260).

Perrone-Moisés (2016, p. 264) ressalta, em suas conclusões, a mira no aspecto estético como elemento central para a avaliação literária, destacando a forma em detrimento do conteúdo ou da autoria: “Em suma, a literatura de hoje apresenta mais mutações temáticas do que mudanças formais”. O pressuposto da crítica é autotético, porque realmente é a manipulação da linguagem que determina o caráter literário de um texto, mas as conclusões indicam mutações temáticas, o que contraria em parte uma tradição literária nacional que se busca comprovar.

Se o panorama de observação de Perrone-Moisés trata da literatura de forma geral, a amplitude de manifestações pode realmente apontar para mutações temáticas com a conservação de formas já sedimentadas, arregimentando novos autores para o pastiche contemporâneo sobre o passado, para o ceticismo e a ironia da metaliteratura. Ainda assim, ao deter atenção nas “mutações temáticas” que o contemporâneo apresenta em parcela considerável de obras brasileiras, o que se apresenta é uma “perspectiva mutante” e não propriamente um giro no eixo temático.

No recorte romanesco a que nos propomos, há pouca mutação em narrativas que se concentram no universo rural, no imaginário do campo, na produção agrícola convencional, nas terras que são consideradas distantes, isoladas, rústicas. O que se observa é, na verdade, uma constante na fórmula narrativa até aqui apresentada porque, em resumo, ela mesma é o resultado de uma longa e eficaz compressão crítica sobre o que se espera de textos nacionais.

Ao se deparar com o contemporâneo, o leitor terá acesso fácil ao prazer da identidade com obras passadas, revivendo imagens comuns nas quais comungam sucessivas gerações, frases próximas em idioletos diversos, personagens reformuladas com discretos retoques. Cuida-se, no Brasil, de encontrar um denominador comum e não a diversidade mutante e inclassificável.

A razão da constância imagética que atravessa o século XXI com a formulação dos dois séculos precedentes não reside em razões outras que não sejam a forma de enxergar uma funcionalidade para a literatura brasileira que se encontra a serviço da exegese dos problemas nacionais, da integração geográfica e da formação de um coletivo formado de fragmentos raciais. Em resumo, o leitor brasileiro está desacostumado com problemas em suspenso porque está afeito à solução de questões políticas e sociais apresentada pelo autor.

A ótica de Regina Dalcastagnè (2012) oferece uma hipótese divergente dos críticos anteriores que refletem sobre a estética contemporânea, abordando as formas narrativas, suas características e variações no tempo e no espaço. Prefere atacar o problema por outro viés. Ao partir da premissa de que há um conflito pelo poder narrativo, Dalcastagnè politiza a produção literária que refletiria, necessariamente, um ponto de vista hegemônico, mas ameaçado no contemporâneo, já que o “nosso olhar é construído, que nossa relação com o mundo é intermediada pela história, pela política, pelas estruturas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 193). O argumento também merece um escrutínio mais cuidadoso.

O historicismo de que a crítica literária se vale não é uma questão controversa em si mesma. É pouco provável haver intelectual que desconheça ou despreze a influência das conjunturas socioeconômicas na produção cultural em geral e literária, em particular. Além do mais, a expressão hegemônica forma-se a partir das lutas de grupos que se sagram vitoriosos contra outros que sucumbem, promovendo a reiteração de um padrão de fala em detrimento do apagamento de outro. Essa é a lógica que Dalcastagnè (2012, p. 7) expõe já na introdução de *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*:

Desde os tempos em que era entendida como instrumento de afirmação da identidade nacional até agora, quando diferentes grupos sociais procuram se apropriar de seus recursos, a literatura brasileira é um território contestado. Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder – o poder de falar com legitimidade ou de legitimizar aquele que fala.

Constatação oriunda de pesquisa sobre os títulos selecionados, o padrão da produção brasileira foi formado por um determinado estrato social que propõe forma e tema, legitimando o

ponto de vista do escritor e do crítico que encontra acesso à publicação. Trata-se de um circuito que se retroalimentou e, ainda hoje, não deixa de continuar se nutrindo da mesma forma.

No entanto, convém algumas anotações ao método historicista de interpretar um texto como documento social. Inicialmente, a literatura é mais do que reflexo. Constitui-se, também, como projeção. Mesmo oriundo de autores de estratos favorecidos da sociedade, o desejo de mudança não é raro na literatura brasileira. São expressões que protestam contra discrepâncias de um injusto quadro social. A reação contra a postura elitista, distante, inverossímil é, desde sempre, uma tônica no conflituoso campo literário nacional, ainda que as fórmulas questionadas sejam reprisadas por sucessivas gerações.

Outra questão presente no discurso de Dalcastagnè é o tempo verbal usado pela crítica ao afirmar que “a literatura era entendida como instrumento de afirmação nacional” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7) quando, na realidade, ela continua a sê-lo no contemporâneo. Como pretendemos demonstrar, a complexidade da produção brasileira aloja-se justamente na errônea percepção de variação e de ruptura. O passado nunca deixou de existir porque não há uma sucessão estética que ponha fim definitivo à expressão anterior para inaugurar uma completamente diversa. A coexistência de estilos no tempo e no espaço é mais comum do que parece, mas chamamos a atenção sobre a imutabilidade, que está centrada justamente na eleição do tema.

Ao contrário do que a ótica historicista presume, a entrada na cena literária de grupos sociais diferentes dos hegemônicos não produziu um notável impacto estético, embora tenha havido uma alteração na perspectiva do romanesco. Ainda assim, o que e como é narrado mantêm-se constantes. Os novos autores e obras, em maior ou menor proporção, adotam a práxis explicativa da realidade nacional, seja com um texto georreferenciado, seja com uma narrativa sociorreferenciada.

A pedra de toque não deixa de ser o Brasil e o estilo aparentemente mutante concentra-se, sobretudo, na hermenêutica de um país frustrado que vive anacronicamente entre o passado que foi e o futuro que não chega. Mais do que grupos sociais dominados pelo jogo de poder, as trocas de capital simbólico, a luta linguística pela posição hegemônica, as eventuais temáticas que emanam daqueles que decretam a guerra e celebram a paz, o que está ausente na literatura brasileira é a perspectiva individual do drama humano, preterida pelo tratamento coletivizado das personagens como resultante de inúmeras questões nacionais que usam a literatura como método de explicitação, problematização e resolução.

As personagens são mais valorizadas pelo que representam socialmente do que pelo aspecto complexo com que foram estruturadas e se apresentam no romance. A relação entre representação e representado é binária: explorador ou explorado, burguês ou trabalhador,

coronel ou cabra, bandido ou mocinho. Como consequência, surgem poucas personagens complexas e ambivalentes, clivadas por perspectivas múltiplas, em conflito íntimo. O romance brasileiro explicita uma representação e, neste ponto, Dalcastagnè está lamentavelmente correta. Se uma personagem é facilmente enxergada como representante social, projeta-se nela uma carga de histórias, valores e expectativas cujas nuances de personalidade se comprimem e empobrecem.

O processo de tornar visível um determinado grupo social “invisível” ou “silenciado” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 149) não garante incremento estético; o mais das vezes, reitera um texto instrumentalizado por um didatismo social que planifica a personalidade das personagens. Alcançamos um desiderato político com a manipulação das expectativas das personagens e suas respectivas representações – a reforma agrária em *Torto arado*, de Itamar Vieira Júnior, por exemplo.

No “território contestado” que é a literatura, opõem-se o prescrito e o proscrito, faces opostas de uma mesma realidade. Autores ricos tratam da pobreza com regularidade e autores pobres fazem da própria realidade matéria-prima para a narrativa. O que isso demonstra? Tudo indica que as imagens que perduram no romance contemporâneo, ainda que sofram alterações de perspectiva, não podem ser explicadas somente pela origem social dos autores. A relação biográfica com a produção textual não deixa de ser válida, mas carece de outros componentes como a comparação literária no tempo e no espaço, o sistema imagético que vigora, a percepção literária como mais ou menos funcional na sociedade etc.

A formação/disciplina do gosto constitui um fenômeno complexo, porque demanda um procedimento relacional, necessariamente dialógico. Excluir hipóteses de investigação é empobrecer a compreensão da crítica sobre a expressão artística, embora seja possível chegar a denominadores comuns que estruturam um sistema literário. Frank Kermode (2021, p. 53) anota que somente a visão do coletivo permite formar um juízo de valor mais seguro sobre o que será canonizado e o que ficará à margem dos futuros estudos acadêmicos:

Uma consequência da canonicidade é que, quer o cânone seja formado por decreto teológico ou autoridade pedagógica ou mero acaso, cada um de seus membros só existe plenamente na companhia dos outros; um membro nutre ou qualifica outro, de modo que, além de se beneficiar das atenções do comentário que preservam a vida, cada qual prospera na proximidade de todos: em certo sentido, todos se tornam parte de um livro maior e todos vão mudando no processo.

Sem excluir outras hipóteses de investigação e de abordagem da literatura brasileira, concentramos atenção na instrumentalização do romanesco. Para tanto, é preciso demonstrar a

convergência histórica de expectativas da crítica sobre o texto literário, comprovando que existe uma demanda crítica e a respectiva resposta autoral. De antemão, convém destacar que a percepção sistêmica, estruturante, medular do romanesco nacional não afasta expressões *outsiders* que, como adverte Kermode (2021), sofrem e exercem influência sobre o processo coletivo de produção literária.

De fato, é preciso não perder de vista que a tão comentada pluralidade estética não retira da crítica a responsabilidade de estabelecer relações entre as diversas gerações e traçar as intertextualidades necessárias para a compreensão do texto contemporâneo. No livro *De volta ao fim*, Marcos Siscar (2016, p. 21) adverte para a abdicação da crítica em estruturar uma linha coerente para pensar o presente:

Do ponto de vista da compreensão histórica que possamos ter do assunto, parece-me que a ideia da diversidade, tomada de modo abrangente, como tem sido, corresponde a um subterfúgio usado para escapar à nomeação das forças estruturantes do presente, uma espécie de abdicação da história literária e, em certas condições, um desejo de pacificação do campo conflituoso do presente.

A multiplicidade não é uma exclusividade da literatura brasileira, tampouco o é de qualquer outra. Ao longo do tempo, expressões humanas sempre foram múltiplas. Porém, houve e ainda há um sistema que coordena essas variadas expressões, notabilizando fórmulas mais ajustadas à formação do gosto. Quais são os critérios que produzem a seleção? Haverá consenso da crítica? Siscar (2016, p. 37) prossegue:

O desafio do contemporâneo talvez seja o de não se deixar embalar pela crença na pluralidade, na multiplicidade ou na heterogeneidade, realizada e sem conflito. Ou seja, na diversidade sem impasse, sem cisma, sem alteridade. Pergunto-me o que evitamos, ou deixamos de entender, quando recorremos à diversidade como uma espécie de placebo crítico que contorna as questões delicadas e controversas. Tomada do modo como tem sido, a noção de diversidade funciona como modo de ocultamento das forças e violências que a mantêm. Sob a aparência de proteção às diversas modalidades do dizer e da possibilidade mesma do dizer, ela promove um apagamento das referências que sustentam o campo que pretendem desreprimir.

A diversidade, como afirma Siscar, não é motivo para deixar de entender que, no corpo literário brasileiro, há uma espinha dorsal. O que pode formar um método de análise que interligue passado e presente? Frente ao circuito imagético a que nos propomos mapear, vários autores afastam-se das prescrições da crítica a fim de produzir narrativas desvencilhadas da obrigação de descrever o local como instrumento de integração nacional, de explicitar e didatizar as relações sociopolíticas brasileiras, de forjar tipos individuais que

são coletivamente representativos. Concentram-se, ao contrário, na particularização do caráter humano e suas respostas anacrônicas diante do próprio tempo.

Machado de Assis pode ser considerado o maior *outsider* desse sistema literário e, por isso mesmo, a maior crítica que recebeu foi o suposto déficit de brasilidade. Outros autores, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, também produziram na contracorrente do sistema brasileiro, influenciando pela substancial expressão estética: Nelson Rodrigues, Hilda Hilst e João Gilberto Noll com as complexidades do desejo; Carolina de Jesus, Paulo Lins, Luis Paulo Correia e Castro, Geovani Martins com os dramas da marginalização urbana; Clarice Lispector, Raduan Nassar, Lucio Cardoso e Lygia Fagundes Telles com os conflitos psicológicos de caráter existencial; Fernando Sabino, Rubem Alves, Moacyr Scliar e Ignácio de Loyola Brandão com o retrato da brutalidade cotidiana ambientado na classe média; Murilo Rubião e José J. Veiga com a abordagem pouco difundida do fantástico como método de abordagem e compreensão da realidade.

A fim de tornar a discussão ainda mais complexa, o registro de ressalvas a um sistema literário aparentemente homogêneo deve incluir as variações concernentes à obra de um mesmo autor. Graciliano Ramos, por exemplo, é um dos que oscilaram entre o mergulho psicológico de *Angústia* (1936) e a narrativa ligada à questão social nordestina de *Vidas secas* (1938). Érico Veríssimo compôs uma narrativa brasileira com traços de epopeia em *O tempo e o vento* (1949 em diante) e lançou *Incidente em Antares* (1971), em que se usa do insólito como forma de ironizar a repressão violenta do regime militar. José Lins do Rego divide-se entre o memorialismo rural evocativo de *Menino de engenho* (1932) e a progressiva degradação da saúde mental das personagens em *Fogo morto* (1943).

Ainda que consideremos as variações existentes no romanesco brasileiro como de razoável amplitude e as oscilações autorais que permitem aos escritores transitar por estilos diferentes, o ecletismo não leva à conclusão de que a literatura brasileira contemporânea é uma miscelânea, composta de frações inconciliáveis de individualidades que não se comunicam, livres de convergências. A despeito de reivindicações narrativas de autores, suas origens sociais e representações coletivas, do repertório multifacetado que apresentam, a crítica não pode se desvencilhar da constatação de uma recorrência temática e estética no tempo e no espaço, apta a oferecer aos leitores um conjunto de imagens que se comunica de forma intergeracional.

Sob a ótica da tradição narrativa de viés marcadamente nativista, Perrone-Moisés indicou, em seu livro *Vira e mexe, nacionalismo*, a formação de três anacronismos:

O nacionalismo cultural repousa sobre paradoxos. O primeiro consiste em desejar uma pureza originária e sem contaminações, quando toda e qualquer cultura se desenvolve no contato com outras culturas, em lentos e complexos processos de troca e assimilação. O segundo é que a afirmação nacionalista, visando mostrar ao mundo todo o seu valor (pois o nacionalismo tende a ser competitivo, da fanfarronice ufanista à xenofobia), acaba por reforçar o localismo, o provincianismo, até o fechamento ao mundo. O terceiro paradoxo (a ordem aqui é indiferente) consiste no desejo de uma identificação coletiva, quando a identidade tende sempre para o uno. Assim, o paradoxo de uma afirmação nacionalista inserida num projeto universalista prossegue sem solução, desde o Iluminismo. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 90).

Costuma-se rebater toda crítica que busca qualidades estéticas na estrutura narrativa brasileira com o mesmo clichê: trata-se de uma visão elitista, eurocêntrica ou colonialista que, no fundo, resulta no mesmo. O romance que tem destacada função social, isto é, retrata a penosa exploração de um dado segmento social, encontra-se blindado, a salvo do escrutínio estético porque, em última análise, o que é relevante para a intelectualidade brasileira nunca foi propriamente o mergulho psicológico, mas a vitrine paisagística, a representação coletiva e o revisionismo da narrativa histórica.

A objeção comparativa está presente desde a nossa emancipação política, o que é, por si só, um paradoxo. De um lado, a crítica nacional afirma que os escritores devem buscar a singularidade, mas, de outro, comparam os resultados com modelos estrangeiros para apontar insuficiências estéticas. Imputa-se a mentalidade colonialista aos críticos que divergem da expectativa social no romance brasileiro porque estariam esperando o que a prosa nacional não pode e não quer proporcionar. Nesse sentido, qualquer escalonamento qualitativo é duramente repellido em homenagem ao esforço político do escritor em contemplar as classes sociais com a narrativa romanesca.

Perrone-Moisés (2007) descreve o encapsulamento temático brasileiro que redundava no que consideramos submissão estética à função social do romance, seja da produção literária, seja da crítica acadêmica. A continuada pressão intelectual colmatou uma narrativa tipicamente brasileira que, com o tempo, muda de pigmentação, gramatura, densidade, mas permanece com a mesma estrutura. Se a motivação política precede qualquer outro valor na consecução da obra literária, dificilmente o resultado escapará aos paradoxos apontados.

O que passaremos a refletir não é meramente a normalização da submissão estética à temática social que se evidencia facilmente na recorrência de cenários e personagens, mas como a própria crítica brasileira conformou essa pauta e como se reformularam os paradoxos no curso desse taxativo engajamento ideológico.

1.2 As prescrições da crítica

Precisamos dar um passo atrás e retornar no tempo para entendermos as origens do receituário intelectual para a literatura brasileira. Os primeiros críticos brasileiros estavam longe da cátedra universitária e, no mais das vezes, misturavam-se às figuras dos próprios escritores. Era nos periódicos que se desenrolava o debate sobre a estética romanesca, por meio de artigos elogiosos e, às vezes, críticas desairosas à lírica e aos romances recém-lançados.

É possível apontar para a forte influência do trabalho da tríade de críticos que selecionou, catalogou e opinou sobre a produção literária brasileira na transição do século XIX e XX – Sílvio Romero⁶, José Veríssimo e Araripe Júnior. Evidentemente, nos jornais, outros intelectuais manifestaram-se sobre os livros que circulavam no mercado, sobretudo os que ingressavam no circuito do Rio de Janeiro, então capital federal, para onde confluía a maioria dos formadores de opinião. Até mesmo os escritores avocaram para si o papel de críticos, resenhando acerca de livros passados e contemporâneos, a fim de construir a identidade nacional por meio do nascente sistema literário brasileiro.

A busca da nacionalidade coincide com o processo emancipatório e se colocou como uma demanda da crítica, a partir de intelectuais estrangeiros. Antes que a literatura brasileira fosse consolidada no final do século XIX, a crítica já impunha o dever-ser, isto é, uma pauta que singularizasse a estética nacional. Ferdinand Denis não só se prestou a fazer pontes com a academia francesa, como arquitetou a fórmula que colmataria o Romantismo em suas diversas expressões, mesmo as mais xenófobas.

Prescreveu aos novos poetas brasileiros que se “fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres”.

⁶ A obra de Romero é fundamental para compreender o percurso literário brasileiro por duas razões: primeiramente, por conta da catalogação minuciosa que demandou um trabalho de fôlego; depois, porque acrescentava, ao índice biográfico, análises pessoais influenciadas pelas teorias que dominaram o imaginário brasileiro da época. Ler Romero é, ao mesmo tempo, fazer uma retrospectiva da produção literária nacional e da reflexão crítica à luz do positivismo da época. Sobre o tema, Renato Ortiz pontua, em seu livro *Cultura brasileira e identidade nacional*: “A obra de Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha se insere na tradição de pensamento do século XIX, que procura insistentemente definir o fundamento do ser nacional como base do Estado brasileiro. O objetivo desses intelectuais é claro, eles se propõem a compreender as crises e os problemas sociais e elaborar uma identidade que se adeque ao novo Estado nacional. Durante o período em que escreve Gilberto Freyre, recoloca-se a questão do Estado. Nesse momento, que alguns historiadores chamaram de ‘redescoberta do Brasil’, todo movimento de compreensão da sociedade brasileira se insere no contexto mais amplo de redefinição nacional. A revolução de 1930, o Estado Novo e a transformação da infraestrutura econômica colocam para os intelectuais da época o imperativo de se pensar a identidade de um Estado que se moderniza. A problemática do nacional e do popular nos anos 50 e 60 também se refere às questões econômicas e políticas com os quais se debate o Estado brasileiro no período. As tentativas do ISEB de decifrar uma essência brasileira, as discussões em torno do que seria verdadeiramente nacional e popular correspondem a um momento em que existe uma luta ideológica que se trava em torno do Estado. Por fim, vimos que com o golpe militar o Estado autoritário tem a necessidade de reinterpretar as categorias de nacional e de popular, e pouco a pouco desenvolve uma política de cultura que busca concretizar a realização de uma identidade autenticamente brasileira”. (ORTIZ, 1994, p. 130).

(DENIS, 1978, p. 37). Ele mais formulou do que analisou, projetando a literatura brasileira ao que deveria se tornar caso os escritores aproveitassem o paisagismo exuberante:

A América, estuante de juventude, deve ter pensamentos novos e enérgicos como ela mesma; nossa glória literária não pode sempre iluminá-la com um foco que se enfraquece ao atravessar os mares, e destinado a apagar-se completamente diante das aspirações primitivas de uma noção cheia de energia. (DENIS, 1978, p. 36). [...]

Os americanos não têm feito sempre sentir em suas produções o influxo da natureza que os inspirou; antes da Independência, parecia até pretenderem olvidar a própria pátria para pedir à Europa um quinhão da sua glória. Agora, que têm necessidade de fundar sua literatura, repito: ela deve ter caráter original. (DENIS, 1978, p. 47).

A geografia brasileira seria a responsável pela formação não só de um povo miscigenado quanto de uma literatura inovadora e diversa da europeia. Do contrário, à margem do vigor ambiental, o país não poderia assumir uma identidade própria; manter-se-ia somente um “Brasil quase todo de fachada”, como diria Oliveira Lima (2012, p. 31). Se, por um lado, a natureza é retratada como inimiga dos colonos, de outro, era oportuno que fosse acionado sobre ela o olhar de viajante, apto a apresentar ao leitor o que o país detinha de único. Seria claro o desdobramento dessa estratégia: o nascimento de um tipo humano completamente novo, cujas características seriam adaptabilidade, força e sagacidade.

É importante salientar que Denis, entre outros intelectuais que refletiam sobre literatura brasileira em plena formulação, não externava crítica aprofundada quanto à produção do próprio país europeu, dando-a como solidamente sedimentada, talvez pouco permeável a grandes mudanças. No entanto, importava prever o que poderia ser a América e o Brasil, caso os elementos locais fossem incorporados à lírica e ao romanesco. O tensionamento entre campo e cidade não é uma exclusividade brasileira, mas o “sertanejo” pode ter sido a personagem mais amplamente explorada em terras americanas, mesmo considerando as distâncias que separavam os cenários.

Ainda mais interessante é a ausência de sugestões estéticas para cumprir as expectativas como as de Denis pelo pictórico brasileiro. No quarto final do século XIX, não havia catalogado – ou pelo menos incorporado pelos escritores – um arsenal linguístico que alcançasse a almejada brasilidade. Narrava-se o Brasil como um francês, compunham-se as personagens como um inglês.

O hiato seria sentido mais adiante, com as críticas sobre a verossimilhança do Romantismo, Naturalismo e até mesmo do Realismo brasileiro, expressão que não se descolou das imagens europeias. Os romances de Alencar, por exemplo, ainda que utilizassem

a matéria-prima brasileira, apresentaram ao público nuances medievais, personagens com valores, linguagem e procedimentos inverossímeis.

Se a forma de narrar deveria observar os grandes nomes franceses e ingleses, com o cuidado de reorientar a temática para o cenário brasileiro, formava-se um anacronismo que reverbera ainda hoje no contemporâneo, qual seja, a dificuldade dos escritores de formular uma estética própria que sustentasse o aporte de novas personagens, ambientes e situações. De Alencar a Guimarães Rosa, em geral, o amplo cenário nacional foi apresentado em terceira pessoa, caracterizando-se a voz narrativa como a de viajante em duas possibilidades diferentes: o forasteiro que se aclimata e o forasteiro de passagem. O primeiro é morador do sertão, ainda que sua origem seja externa ou foi deslocado para a capital de onde relembra o passado distante; o segundo oferece o olhar científico, descritivo, enumerativo, classificatório.

Narrar o universo interiorano, rústico, sertanejo sob a perspectiva do Romantismo que já decaía na Europa complexou a produção com a notória inverossimilhança, seja pela ética fidalga das personagens, seja pela linguagem incompatível no diálogo entre eles. O sertanejo brasileiro varia entre o incapaz de articular bem um raciocínio lógico, resumindo-se em monossílabos (como é o caso do Fabiano, de Graciliano Ramos), ou porta um arsenal vernacular incomum (como é o caso das irmãs Bibiana e Belonísia, de Itamar Vieira Júnior).

O transplante de estilo foi bem recebido pelos leitores de folhetins, mas logo rejeitado pelos escritores das gerações seguintes. No mínimo, o legado dessa fixação pelo georreferenciamento literário, à míngua da reinvenção linguística e narrativa que acompanhasse inovações que se pretendiam radicais, foi a frustração do escritor brasileiro com a própria literatura ou as sucessivas contundentes objeções que se apresentavam contra a produção da geração imediatamente anterior. Assim se deram as grandes polêmicas que motivaram a literatura brasileira a continuar procurando a singularidade sem se descuidar de uma suposta veracidade objetiva do que é visivelmente comprovável e cientificamente verificável.

Aparentemente, a substancial abordagem política de temas nacionais mostra-se como uma tendência contemporânea. Ao proceder à retrospectiva histórica, o leitor chegará a uma conclusão diversa. A começar por Romero, o escritor brasileiro está jungido a submeter a produção literária em favor da política de integração nacional. Em sua obra pioneira de coleta e análise de autores, biografias e textos brasileiros, o crítico sergipano aponta para o que seria um longo programa temático:

Todo homem que empunha uma pena no Brasil, deve ter uma vista assentada sobre tais assuntos, se ele não quer faltar aos seus deveres, se não quer embair o povo. Sem a pretensão de doutrinar e disciplinar a opinião, vou expender meu modo de pensar. Rapidamente, sem dúvida. O Brasil é um

país ainda em via de formação; nunca é demais esclarecer o seu futuro. (ROMERO, 1960a, p. 36).

Os literatos preferem desconhecer o país e o povo, sequestrar-se d'alma nacional e viver enclausurados nas cidades, entregues ao sonho polucional de umas cismas raquíticas; abandonados, segundo a frase gráfica de onanismo intelectual. O rapaz aos vinte anos, entre nós, quase sempre está viciado, e aos trinta é velho de corpo e de espírito. (ROMERO, 1960a, p. 94).

Foi esta justamente uma das grandes obras do Romantismo. Ajudado pela crítica, pela linguística e pela mitografia, ele penetrou na região encantada das lendas, dos contos, das canções, das crenças populares. A nativização, a nacionalização da poesia e da literatura em geral foi, talvez, o maior feito do Romantismo. (ROMERO, 1960c, p. 781).

Nos três trechos selecionados, Sílvio Romero prescreveu o dever do escritor brasileiro. Externou uma fórmula de acolhida crítica aos escritores que se alinhasssem às prescrições e, por consequência, ameaçou punir com o esquecimento os que não compreendessem a função da literatura no momento político que perseguia a singularização. No livro *Tal Brasil, qual romance?*, Flora Süssekind (1984, p. 29) aborda essa complexa relação de autoridade/paternidade:

Àquele que não sabe respeitar os espaços culturalmente sacralizados expulsa-se da Biblioteca, como a um filho rebelde se expulsa da Casa Paterna. Do herdeiro de uma família como do aprendiz intelectual exigem-se obediência, semelhança e continuidade. Paternidade, filiação e vinculação a uma tradição cultural apresentam grandes familiaridades. O tal pai, tal filho ecoa tanto no circuito familiar, como no campo cultural. E quando, ao invés do eco, ouve-se uma dúvida e percebe-se a possível ruptura de laços a rigor sagrados, a violência é idêntica. Esteja sob ameaça a herança familiar ou a tradição cultural.

A visão do crítico aplicava à escrita o *esprit du temps* da modernidade. Era uma questão de tempo para que se constatasse o progresso de uma literatura primitiva ligada ao paisagismo e à sofisticação de narrativas psicológicas, como aponta Romero (1960e, p. 1.679):

Todo o lirismo nas grandes literaturas segue esta evolução: começa por descrições de cenas simples da natureza; passa depois a descrever os fenômenos mais complexos do mundo exterior; após aparecerem as narrativas de fatos históricos e, quase sempre ao mesmo tempo, a reprodução de lendas e tradições populares; mais tarde surgem as cenas sociais, domésticas, os mais quadros de costumes surpreendidos ao vivo; só posteriormente é que o mundo subjetivo e psicológico entra em ação. Esta última fase divide-se em dois grandes momentos: no primeiro, aparecem apenas os sentimentos elementares, por assim dizer; o poeta dá-nos conta de suas alegrias ou de suas tristezas, fazendo-nos a narrativa dos seus amores; no segundo momento, que é a fase final de todo lirismo, surge a alma humana em sua integridade e as situações complicadíssimas do espírito são o tema predileto da poesia.

Estando o país em formação, era necessário dar o primeiro passo para a formação literária, qual seja, colecionar elementos locais para o rol de brasilidade: lendas indígenas,

casos sertanejos, quadros descritivos, curiosidades históricas, canções populares, todo um cotejo imprescindível para a prosa nativista de um país em formação que deveria olhar para si mesmo em primeiro lugar. Haveria uma escalada evolutiva na qual os escritores brasileiros estavam apenas tateando. Ainda assim, Romero sabia que a fixação pelo exótico acarretaria um futuro anacronismo, passível de ridicularização pelas gerações seguintes.

Ao contrário do que Sílvio Romero poderia supor, o telurismo regionalista não seria uma exclusividade da primeira etapa romântica, mas se faria perene na literatura brasileira, influenciando o romanesco até a contemporaneidade. De qualquer forma, o conflito interno da literatura nacional estava desenhado na obra do crítico sergipano porque, ao final da coleta de dados sobre o Brasil, o escritor brasileiro ainda não dispunha da estética própria para expressá-los com verossimilhança, como se observa:

Mais de uma vez, no curso desta história, tenho defendido os foros desse poetar sertanejista, popularista, ou como lhe queiram chamar. É um gênero difícilimo; porque tem a maior facilidade em descambar do belo para o ridículo. No viver das populações campestres, especialmente em algumas lendas tradicionais, em alguns costumes graciosos, há muita poesia; mas é só isto. Se se quer ir além e divisar poesia em tudo ali, até naquilo que é de um prosaísmo acabrunhador, é um gravíssimo desacerto. Não vamos nós agora supor que só na ignorância, na rudeza, na barbaria do sertanejo é que há poesia, e que esta haja saído foragida dos centros civilizados e se tenha ido abrigar absolutamente entre matutos, tabaréus, caipiras, sertanejos, garimpeiros, e quantas classes rudes e semibravias habitam a vasta zona central do enormíssimo Brasil. É preciso muito jeito com estas coisas; não queiramos à força de exaltar a sertanejidade da poesia, torná-la de todo ridícula; deixemos de agricultorices muito exageradas, até na própria literatura. Se o bucolismo grego degenerou em chilras parvoçadas, não será o matutismo brasileiro que há de escapar da geral decadência de todo excesso. (ROMERO, 1960d, p. 1.118-1.119).

Aí está resumido o paradoxo. O matuto, tabaréu, caipira, sertanejo, garimpeiro e todos os tipos que haviam desbravado o sertão brasileiro deveriam ser incorporados à literatura nacional, tendo o escritor o cuidado de sabê-los limitados em termos de potencial ficcional. Do contrário, caso a perspectiva narrativa partisse do sertanejo, em geral mestiço e analfabeto, o estilo padeceria degenerado, um matutismo ridículo aos leitores da época.

A prescrição de Romero recomendava a clivagem entre a observação íntima do sertão e a criação distante dos tipos humanos ou, pelo menos, a manutenção do narrador munido de linguagem culta que não descambasse para o matutismo. Talvez, por essa razão, a narrativa em terceira pessoa do viajante, que se empenha em descrever o que vê e não o que sente, tenha sido a estratégia prevalente dos escritores que almejavam uma resenha favorável do influente polemista.

José de Alencar foi o autor brasileiro disposto a integrar o país por meio da literatura. O paulista oriundo do bandeirismo, o miscigenado caboclo sertanejo, o exemplar indígena de formas amaneiradas, o gaúcho corajoso e solitário, todas as personagens são representativas de uma categorização social. A brasilidade do estilo alencariano foi bem recebida não só por abandonar imagens estrangeiras incompatíveis com a geografia brasileira, mas por escrever sobre o atravessamento otimista com o qual as raças se encontram atravessadas. Foi além: deu a conhecer o sertão ao leitor do litoral. Em *O sertanejo*, o escritor cearense apresenta sua terra e sua gente:

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 acossa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza. (ALENCAR, 1955, p. 27).

A apresentação do cenário como incontornável introdução narrativa firmou-se no romanesco brasileiro. De Alencar a Antônio Torres, de Távora a Milton Hatoum, de Taunay a Itamar Vieira Júnior, de Euclides da Cunha a Menalton Braff, o leitor encontra pausas narrativas para descrever a paisagem e introduzir notas geográficas explicativas, levado a conhecer as particularidades do cenário que, por sua vez, certamente influenciarão o comportamento das personagens.

A simbiose terra/homem parece insuscetível de mudança porque dissociar um do outro é contrariar a tradição e frustrar a expectativa da crítica. O déficit de brasilidade, seja pela supressão paisagística, seja pela suspensão de conflitos sociais, ainda hoje é considerado um defeito na literatura brasileira. Mesmo quando o cenário escolhido não diz respeito aos conflitos do campo, o tensionamento racial é uma reivindicação recorrente dos escritores, mantendo-se intacta a função para a qual o texto literário é disponibilizado.

O descompasso entre a prescrição nativista de conteúdo com a estética literária alienígena foi mais bem percebido por José Veríssimo, menos polêmico⁷ do que Sílvio Romero. Mesmo que tenha sido mais sóbrio, o intelectual fluminense não deixa de criticar vivamente o estilo brasileiro, um mero ramo empobrecido do tronco português⁸, desarranjado

⁷ O estilo contundente de Romero causou perplexidade na antiga Corte. Sobre essa impressão, Araripe Júnior publicou ensaio intitulado 'Sílvio Romero, polemista', na *Revista Brasileira*, Edição da Sociedade Brasileira, em 1898: "Quando, em 1880, apareceu no Rio de Janeiro o autor de *História da Literatura Brasileira*, a avaliar pelas antipatias que contra ele se levantavam, tanto entre moços como entre velhos homens de letras, dir-se-ia que uma cascavel, vinda dos sertões de Sergipe, tinha-se emboscado à rua do Ouvidor e ameaçava a todo o mundo com a violência de sua mortífera peçonha. [...]. Apresentando-se na arena nu, como um atleta antigo, e com os seus hábitos de franqueza nortista, o crítico sergipano foi recebido à maneira de um bárbaro" (MEC, 1960, p. 274).

⁸ Curiosamente, Antonio Candido recupera a expressão de Veríssimo na paradigmática introdução de *Formação da Literatura Brasileira*, cuja primeira edição é de 1957: "Estamos fadados, pois, a depender da experiência de outras letras, o que pode levar ao desinteresse e até menoscabo das nossas. Este livro procura apresentá-las, nas

entre a temática e a estética. Assemelha-se muito com Romero quando trata do evolucionismo literário a que estamos submetidos, mas identifica um servilismo nacional àquelas estratégias estrangeiras, estimulando ainda mais a originalidade como veículo de progresso. Tais lacunas brasileiras estão apontadas no artigo de Veríssimo intitulado ‘O que falta à nossa literatura’:

Quatro séculos depois ainda eu hesito em atribuir à nossa literatura o qualitativo de brasileira, dando ao vocábulo extensão maior que aquela, pois não sei se é possível a existência de uma literatura inteiramente independente, sem uma língua inteiramente independente também. A língua é o elemento constituinte das literaturas, por isso que ela já é de si mesma a expressão do que há de mais íntimo, de mais individual, de mais característico de um povo. Só têm literatura própria, sua, original, os povos que têm língua própria. Considero, portanto, a literatura brasileira como um ramo da portuguesa, à qual de vez em quando volta pela indefectível lei do atavismo. [...]. De sorte que, pode-se dizer, sob esse aspecto, foi o desenvolvimento da nossa cultura que prejudicou a nossa evolução literária. Parece um paradoxo, mas é simplesmente uma verdade. Defeituosa e falha, essa cultura foi ainda assim bastante para revelar ao público leitor a inferioridade dos nossos escritores, não mais contrabalançando este sentimento pelo ardor patriótico do período de formação da nacionalidade. É, pois, a deficiência da cultura geral dos escritores de todo o gênero, no Brasil, uma das falhas da nossa literatura. Não fazendo senão repetir servilmente o estrangeiro, sem nenhuma originalidade de pensamento e de forma, sem ideias próprias, com imensas lacunas de erudição, e não menores deficiências da inscrição comum hoje aos homens de mediana cultura nos países que pretendemos imitar e seguir, nós não podemos competir diante dos nossos leitores com o que eles de lá recebem em primeira mão, oferecendo-lhes um produto similar em segunda. (VERÍSSIMO, 1977, p. 11-13).

Veríssimo identifica o paradoxo imposto pela adoção da língua portuguesa, mas não indica de que forma a inferioridade brasileira pode ser resolvida. Muito ao contrário, imputa o demérito na falta de cultura do escritor nacional, que se descuida do padrão gramatical culto. Portanto, aprofunda a ambivalência da crítica numa equação que carece de lógica, porque, de um lado, estimula a identidade nacional nos escritores que devem buscar elementos nativos e, de outro, os condena pela deficiência de erudição no desempenho daquela função.

Trocando em miúdos, o sertão brasileiro deveria ser objeto de escrutínio erudito, mesmo à custa da verossimilhança na composição das personagens e das situações narradas. Para contornar a ignorância que caracterizava o sertanejo, cuja deficiência cultural era compensada pela galhardia fidalga, a narrativa partiria do autor culto, habituado a estilos

fases formativas, de modo a combater semelhante erro, que importa em limitação essencial da experiência literária. Por isso, embora fiel ao espírito crítico, é cheio de carinho e apreço por elas, procurando despertar o desejo de penetrar nas obras como em algo vivo, indispensável, para formar a nossa sensibilidade e visão de mundo. Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós” (CANDIDO, 2017, p. 11-12).

européus considerados superiores, mas capaz de singularizá-la por meio da ambientação tipicamente brasileira.

Completando a tríade de críticos que influenciou os escritores nacionais desde o período em que a imprensa publicava nas primeiras páginas resenhas críticas, o cearense Tristão de Alencar Araripe Júnior tem o seu lugar garantido. Assim como o faziam Romero e Veríssimo, prescreveu a fórmula da brasilidade como um programa apto à evolução da literatura brasileira. Nenhuma novidade aportou na simbiose entre a natureza e o elemento humano, tampouco no desdobramento natural que seria percebido na singularização programática da produção.

No balanço crítico de Araripe Júnior, publicado no *Correio Pernambucano*, em 1869, com o título ‘Carta sobre a literatura brasileira’, o intelectual lamenta a mimetização autoral europeia e sinaliza o caminho a ser trilhado:

Não será desprezando o que de mais belo e inspirador existe em nossos climas que havemos de sacudir com o jugo das impressões importadas do velho continente. Trilhando vereda tão diversa daquela que deveríamos seguir, nunca chegaremos a proclamar a nossa emancipação. [...]. A poesia, entretanto, no meu fraco pensar, não pode deixar de ceder, ou mais cedo, ou mais tarde, à influência do clima, do aspecto do país e da índole de seus primitivos habitantes. [...]. De impressões completamente estranhas, de uma natureza tão cheia de esplendores como a da América, dessas florestas seculares, desses rios colossais, não deve por certo surgir senão uma literatura original, melancólica, e ao mesmo tempo pasmosa, impregnada desse poderosíssimo sentimento religioso que por si só se expande toda vez que o homem curva-se ante o Senhor, abismado pelos portentos da criação. (MEC, 1960, p. 25-26).

Os três críticos, Romero, Veríssimo e Araripe Júnior, afinaram o discurso para pautar a prosa e a poesia nacionais. Nas resenhas críticas que publicaram em periódicos, pouco divergem da infusão de brasilidade como estatuto fundador de uma literatura do futuro, embora reconheçam a pobreza estética em que se encontrava no final do século XIX. De nuance entre os intelectuais mencionados, há o diagnóstico de Veríssimo sobre o paradoxo linguístico e a projeção otimista de Araripe Júnior quanto ao papel do sertanejo no futuro da literatura.

No ensaio ‘A poesia sertaneja’, um compilado de duas cartas a José de Alencar, transcrito em *O Globo*, de 26 de março e 11 de abril de 1875, é possível divisar não só a nota favorável que Araripe Júnior dava a *O sertanejo*, lançado no mesmo ano, como também o prenúncio do que seria, muito mais tarde, a proposta de Guimarães Rosa com o romance *Grande sertão: veredas*, de 1956. No sentir do crítico, o elemento humano, ainda que rústico e desprovido de erudição, estava habilitado a protagonizar sentimentos profundos e contraditórios.

Os folgares da gente do campo, as variadíssimas peripécias da vida dos homens do sertão não conterão traços característicos dos quais o observador consciencioso possa deduzir a existência de um mundo completamente novo de emoções originais, que interessem tanto ao poeta, que o representa pela face sedutora, como ao filósofo, que, em qualquer parte que seja, vai buscar os germes da futura civilização de um povo ou de uma raça. Não. O grotesco aí é puramente subjetivo. Se há trivialidade nestas coisas, provém somente de não enxergarmos nelas o que deveremos principalmente enxergar. No fundo desse viver, que de ordinário se olha com indiferença, existem mistérios, abismos, perturbações tão profundas, elementos, enfim, para uma poesia tão vasta, para estudos psicológicos tão extensos que não causaria surpresa se disséssemos que justamente dessa crisálida brotariam os fundamentos de onde terá um dia de derivar a transformação do Brasil. (MEC, 1960, p. 99).

Uma futura civilização germinava no Brasil, talvez uma civilização sertaneja, miscigenada, adaptada à variação dramática de ambientes fartos e hostis. A visão otimista de Araripe Júnior abriu uma possibilidade que não foi explorada de imediato: a perspectiva do sertanejo na narrativa, porque, afinal de contas, ele era capaz de protagonizar perturbações psicológicas tão candentes e profundas como qualquer outra personagem da literatura estrangeira.

Para Araripe Júnior, a literatura deveria se manter submetida à funcionalidade para a qual estava sendo estimulada, a afirmação identitária brasileira, mesmo que o texto se configurasse como melancólico e pasmoso. A expectativa do intelectual cearense, no entanto, era que a originalidade também contemplasse a composição de personagens, igualmente únicas no universo narrativo de então. Quem podia se orgulhar da terra tão exuberante? Quem poderia reivindicar um tipo novo como o sertanejo? Somente os escritores brasileiros tinham o condão de coordenar dois ímpares, a terra e o povo, este como produto daquela.

Com a trinca Romero, Veríssimo e Araripe Júnior, a literatura nacional ganhou não só uma certidão de nascimento formal e legítima, mas um destino tutelado pelos críticos. Talvez faltasse método, a especificação de como alcançar o desiderato nativista, limitando-se os intelectuais às paradoxais comparações dos textos nacionais com os franceses e ingleses. No entanto, estavam lançadas as bases ideológicas para a tradição literária brasileira: a terra, o homem e o drama gerado pela luta entre ambos.

Quanto mais exuberante a terra, mais rústica a personagem; quanto mais pobre o cenário, mais complexo o protagonista. São as intempéries naturais que colmatam o tipo brasileiro que varia do urbano (fraco, afeminado⁹ e desonesto, mas culto) ao sertanejo (forte,

⁹ Quanto mais cosmopolita, mais afetada é a personagem. A interação com personagens sertanejas é cercada de desconfianças mútuas que, em resumo, recaem sobre a masculinidade e sobre a honestidade do homem cidadão. Em *Inocência*, de Alfredo Taunay (1994, p. 91), o ressabiado Pereira tece um comentário sobre o cientista alemão Meyer: “— Veja, disse ele para Cirino, como este maricas gosta de se enfeitar!... Você não me engana, não, senhor alamão das dúzias!”. No romance de Menalton Braff (2020, p. 17), *Além do rio dos Sinos*, o barbeiro

másculo e íntegro, porém bronco). Os escritores brasileiros conviveram forçosamente com um programa que observaram ao longo do tempo: o anacronismo formado pelo confronto da língua culta com personagens analfabetas; a verossimilhança descritiva e comportamental; e o didatismo ficcional com escopo político, visando integrar o território.

Não percamos de mira o fato de que a crítica brasileira se estruturou concomitantemente à literatura. Portanto, os escritores também assumiam agendas coordenadas a fim de formar uma práxis que lograsse boa recepção, a começar pela crítica que José de Alencar moveu contra Gonçalves de Magalhães – o ufanismo brasileiro autorreferente foi tão intenso quanto a demanda de verossimilhança do cenário nacional. As objeções públicas do autor de *O sertanejo* alinhavam-se perfeitamente com a mentalidade dos críticos, sendo o próprio Alencar responsável pelo reforço do conjunto de imagens predominante em boa parte do romance canônico.

Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quizesse cantar a minha terra e as suas bellezas, se quizesse compor um poema nacional, pederia a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de um homem civilizado. Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas mattas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o écho profundo e solemne das florestas. (ALENCAR, 1856, p. 6-7. [...])

Escreveríamos um poema, mas não um poema épico, um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso. (ALENCAR, 1856, p. 24).

A fórmula da crítica é, entretanto, ambígua. Pode ser usada para enaltecer e para atacar gerações de escritores brasileiros que se sucedem no tempo. Se Alencar criticou Magalhães por inverossimilhança na composição dos elementos indígenas de *A confederação dos Tamoios*, foi criticado por Franklin Távora pelos mesmos fundamentos, ao publicar a trilogia indianista *O guarani*, *Ubirajara* e *Iracema*. Na série de artigos em forma epistolar, *Cartas a Cincinato* (1871), voltam-se contra Alencar as mesmas críticas que ele havia feito contra Magalhães.

A objeção central elaborada pelo fundador da “literatura do Norte” diz respeito à credibilidade documental em Alencar. Para Távora, não havia na obra do conterrâneo cearense referências geográficas compatíveis com o que se observava, além do excesso de ficção na mitificação histórica que o famoso escritor promovia no romance *Iracema*. Aparentemente, os escritores concordam sobre o protagonismo paisagístico. Em uma das

do vilarejo vem da cidade e participa de um flerte homossexual com o protagonista. A personagem representa a inadequação com o meio sertanejo: “Alto, cabelo em desordens e reluzente de brilhantina, um belo rosto masculino com uns olhos que pediam perdão e uns gestos delicados, como achava que convinha à sua profissão. Não era homem da roça, de pés com calcanhares rachados e mãos grossas de calos amarelos. Era um homem com delicadezas urbanas e invariavelmente perfumado. Dava gosto passar por perto dele”.

cartas publicadas em 1872, Távora (2011, p. 185) argumenta que “[...] me parece recomendar a estética, o artista não tem o direito de perder de vista o belo ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza”.

Há um petardo adicional na crítica de Távora. Tratava-se não apenas de resistir à inverossimilhança das personagens e suas interações com o meio ambiente, mas de atingir a situação do escritor, sua posição social e a coerência com o que narrava. Alencar seria um escritor de gabinete, distante da realidade mensurável a ser documentada no sertão brasileiro. Havia migrado para a Corte, isto é, abandonado a tarefa documental de georreferenciar a literatura nacional a partir do interior, preterindo-a pelo excesso de imaginação na idealização de cenários, formulação de enredos e descrição das personagens. Em resumo, para Franklin Távora, o autor de *O gaúcho* sucumbira à superficialidade citadina, aderindo ao estilo estrangeiro que tanto criticou:

A imaginação atrofiada nas cidades só pode procriar a mentira, a falsidade, quando quer estampar ações e figuras da vida florestal ou do deserto. Não é a leitura isolada, embora dos mais escolhidos modelos, que dará a expressão fiel da natureza. É preciso contemplá-la, receber impressões face a face com o desconhecido, experimentar verdadeiramente todas as sensações da inspiração não fictícia, mas real. (TÁVORA, 2011, p. 54).

O problema é mais profundo do que uma mera polêmica através dos jornais. A virulência da crítica, exercida também por escritores, contaminou as futuras gerações com a perspectiva etnocêntrica brasileira. Uma produção digna de ocupar o panteão nacional deveria se apresentar com o viés científico, passível de comprovação a olho nu. O Brasil deixou de ser dividido entre “norte” e “sul” como queria Távora, para ser secularmente classificado com o binômio “litoral” e “interior”, ou melhor, o que é e o que não é o sertão¹⁰.

Para estabelecer esse tensionamento fundamental na literatura brasileira, o sertão ganhou dimensões polissêmicas. Como veremos mais adiante, a ficção promoveu o deslizamento semântico em diversas ocasiões, em movimentos concêntricos, cujos núcleos são conhecidos: seca, desolação e miséria, para localizar as regiões áridas do nordeste brasileiro; e vazio, solidão e exílio, para georreferenciar lugares em que o regime climático fosse diverso.

¹⁰ O redimensionamento da tensão sociológica no texto literário brasileiro é comentado por Candice Vidal e Souza (1997, p. 93) no livro *A pátria geográfica*: “O litoral avante nessa gradação, impulsionado por uma aceleração que implicara, contudo, a perda da fidelidade aos ritmos propriamente nacionais. Civilização ganha às custas da descaracterização, em síntese. O sertão retardado, ainda se reproduzindo em um passado, sob condições há muito superadas pelo restante do país, desde os princípios coloniais. Em compensação, a remissão dessa negatividade vem com a crença mais lembrada de Euclides a respeito do que é o sertão para o Brasil. Mesmo com todos os desfavores, ‘aquela rude sociedade incompreendida e olvidada, era o cerne vigoroso da nossa nacionalidade’”.

Sobre a mutação semântica do sertão brasileiro, Olga Maria Castrillon-Mendes (2013, p. 66) afirma: “O exercício da observação vai conformando uma concepção de que o sertão é um lugar sem moradias porque, quanto mais o movimento humano se adentra na geografia local, mais o cenário e os costumes vão se modificando, fechando-se em tradições e em respeito aos valores morais, como se vê em *Inocência*”. Portanto, o sentido geográfico oscila para o atributo da visão e, depois, da incorporação cultural de um modo de ser e de se comportar.

Sertão está, a um só tempo, na caatinga nordestina, nos vastos pampas gaúchos, nos cerrados goianos e nos pantanais mato-grossenses¹¹. Não se resume a uma única descrição e sim ao conceito de isolamento e, como veremos, de liberdade. Em *Torto arado*, por exemplo, temos um exemplo do deslizamento semântico: “Nos longos anos em que plantaram arroz no meio do sertão de água, na beira dos pântanos dos marimbus, acordávamos antes que o sol se levantasse no horizonte e seguíamos rumo à roça da fazenda” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 42). O “sertão de água” é sertão de qualquer forma, ainda que distante do solo árido da caatinga, representação popularizada a partir da primeira metade do século XX.

Já o litoral estava concentrado na Corte do Rio de Janeiro, posteriormente capital federal republicana. Para lá, convergia o cosmopolitismo que prejudicava a missão documental da literatura brasileira, dissolvendo-a em influências externas. Estabelecia-se uma polarização que passava ao largo das tensões sociais brasileiras, porque se convencionou denominar “litoral” um estilo de vida urbano, superficial, corrupto e dissimulado.

No concerto dos nossos romancistas, onde Alencar é o piano querido das moças e Macedo a sensaboria relambória dum flautim piegas, Bernardo é a sanfona. Lê-lo é ir para o mato, para a roça – mas uma roça adjetivada por menina de Sion, onde os prados são amenos, os vergéis floridos, os rios caudalosos, as rolinhas meigas. Bernardo descreve a natureza como um cego que ouvisse contar e reproduzisse as paisagens com os qualificativos surrados do mau contador. Não existe nele o vinco enérgico da impressão pessoal. Vinte vergéis que descreva são vinte perfeitas e invariáveis amenidades. Nossas desajeitadíssimas caipiras são sempre lindas morenas cor de jambo. Bernardo falsifica o nosso mato. Onde toda a gente vê carrapatos, pernilongos, espinhos, Bernardo aponta doçuras, insetos maviosos, flores olentes. Bernardo mente. (LOBATO, 2007, p. 29).

Monteiro Lobato foi um dos muitos escritores que reprisaram à exaustão antigas polêmicas intelectuais brasileiras. Para o autor de *Cidades Mortas*, a fundação da literatura

¹¹ José Maurício Gomes de Almeida (1980, p. 47), no livro *A tradição regionalista no romance brasileiro*, sublinha a alteração no sentido do sertão histórico-geográfico para o sertão sociológico: “Sertão designa, de um modo geral em todo o Brasil, as regiões interioranas, de população rarefeita, onde vigoram costumes e padrões culturais ainda rústicos. No caso do Nordeste, a palavra possui configuração semântico-sociológica ainda mais definida: aplica-se ali à zona em geral semiárida do interior, sujeita a secas periódicas e caracterizada em termos socioeconômicos, desde o século XVIII, pelo predomínio da pecuária extensiva (a ‘civilização do couro’) em contraste com a faixa litorânea, dominada pela cultura da cana e pelo complexo cultural dela derivado”.

brasileira estava sedimentada sobre a fantasia, desvencilhada da realidade rural do amplo sertão; as personagens apresentam-se racialmente idealizadas, a modorra do campo é constantemente romantizada como um valor inerente à paisagem.

A crítica de Lobato não vai além de atualizar o passado, polarizando duas formas de literatura a partir do critério espacial. De onde o escritor narrava? Qual seu endereço autoral? Onde está ambientada a narrativa? Se o escritor não demonstrasse a imediatividade com a geografia em que localiza o enredo, a intimidade pessoal com a fauna e com os hábitos sertanejos, a memória de tradição oral do interior, deveria ser desqualificado pela crítica nacional.

Por essa razão, quando Euclides da Cunha lançou, em 1902, *Os Sertões*, compilação da reportagem sobre o conflito civil que movimentara a nascente república, para ele convergiram muitos intelectuais de prestígio. Acolhia-se uma tese acadêmica de fundo etnográfico. No Brasil, o romance ideal não deveria ser um romance. A fantasia, como pejorativamente se denominava na época a ficção, deveria ceder espaço para o estudo científico no qual a coleta de dados biométricos adquire mais relevância do que a coerência interna de um enredo romanesco.

Antonio Candido aponta para a preocupação autoral de legibilidade. Noutras palavras, o autor brasileiro almejava ser bem recebido pelo público, que tinha uma expectativa nacionalista sobre a função da literatura, o que poderia se configurar como mera estratégia de popularidade:

Ainda hoje, a cor local, exibição afetiva, o pitoresco descritivo e a eloquência são requisitos mais ou menos prementes, mostrando que o homem de letras foi aceito como cidadão, disposto a falar aos grupos; e como amante da terra, pronto a celebrá-la com arroubo, para edificação de quantos, mesmo sem o ler, estavam dispostos a ouvi-lo. Condições todas, como se vê, favorecendo o desenvolvimento, a penetração coletiva de uma literatura sem leitores, como foi e é em parte a nossa. (CANDIDO, 2014, p. 91). [...]

Mas, ainda aqui, devemos voltar ao chavão inicial que nos vem guiando, e lembrar que a constituição do patriotismo como pretexto, e a conseqüente adoção pelo escritor do papel didático de quem contribui para a coletividade, devem ter favorecido a legibilidade das obras. Tornar-se legível pelo conformismo aos padrões correntes; exprimir os anseios de todos; dar testemunho sobre o país; exprimir ou reproduzir a sua realidade, é a tendência que verificamos em Magalhães, Alencar, Domingos Olímpio, Bilac, Mário de Andrade, Jorge Amado. (CANDIDO, 2014, p. 96).

E se mirarmos o romance brasileiro contemporâneo? É muito provável que a lista de Candido se avolumasse ainda mais. Porque, ainda que com menos arroubo, os critérios de legibilidade sofreram tão discretas alterações que se pode chegar às mesmas conclusões acerca do retratismo, do didatismo e do coletivismo praticado na prosa nacional. Ao romance

brasileiro, são interpostas pela crítica três perguntas: Onde se passa o enredo? Para que serve a história? O que representam as personagens?

A ação da ortopedia crítica na estrutura narrativa evidencia-se ao compulsar as obras literárias de maior destaque no primeiro quarto do século XXI e, talvez, seja assim pelos anos vindouros. Se a recepção se articula em torno dessas expectativas, é de se esperar uma resposta que satisfaça tais condicionantes. Com feição missionária, o romance brasileiro tenciona representar um local e um grupo social, revisando determinado momento histórico e sua tradicional narrativa.

1.3 Os complexos do sertão

Se a terra pariu o homem brasileiro, é preciso investigar essa genética híbrida que prossegue produzindo romances bem recebidos pela crítica. A imagem da relação maternal com a terra e do parto que ela proporciona às personagens reaparece em *Torto arado*, de Itamar Vieira Júnior (2019, p. 72):

Queria ter ele mesmo sua fazenda, que, diferente dos donos dali, que não conheciam muita coisa do que tinham, que talvez não soubessem nem cavoucar a terra, muito menos a hora de plantar de acordo com as fases da lua, nem o que poderia nascer em sequeiro e na várzea, ele sabia de muito mais. Havia sido parido pela terra. Achava engraçado vê-lo utilizar essa imagem para afirmar sua aptidão para a lavoura. Nunca havia pensado que tinha sido parida pela terra. A terra 'paria' plantas e rochas. Paria nosso alimento e minhocas. Às vezes paria diamantes, escutava dizer. Ele falava que poderia aliar seu conhecimento da natureza e da lavoura com sua disposição para o trabalho, além do estudo que poderia lhe dar conhecimentos novos para mudar de vida.

Embora não se tenha dado conta de que era um produto a mais da terra natal, a personagem tece comparações com outros recursos naturais e, portanto, progressivamente adquire a consciência de que ela mesma é um deles. Torna-se evidente o telurismo como elemento central da literatura brasileira, seja prescrito pela crítica, seja exercitado nos romances nacionais dos últimos 150 anos.

Importa saber, daqui em diante, como a terra é apresentada no romance. A estratégia romanesca é o extenuante georreferenciamento. A personagem faz intenso uso da visão e descreve o que enxerga, catalogando a fauna e a flora, descrevendo acidentes geográficos, mapeando o território com a técnica do viajante. Mediante longas pausas narrativas, o cenário é apresentado em suas minudências, a fim de dar a conhecer ao público um novo e remoto país. O sertão é a capital desta ignota nação, fundada no imaginário da descoberta, do desbravamento e do sacrifício.

Ler romances brasileiros é adquirir conhecimento geográfico. Mapas mentais são comuns, cada um com suas respectivas notas e particularidades. Antônio Torres faz parte desse recorte que pretende demonstrar a solução de continuidade na tradição literária brasileira. O movimento de regresso à terra é sempre acompanhado pelo detalhamento da localização geográfica. No romance *Pelo fundo da agulha*, lançado em 2006, Torres (2013, p. 84) apresenta o itinerário do protagonista que narra seu retorno às origens sertanejas:

Ufa! Trinta e seis horas de estrada. Uma boa estirada. Rasgando quatro estados da federação: Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo. Só. Sozinho dentro de um ônibus. Só num mundo que passava célebre à sua janela, vendo o país em mudança, com todos os seus traumas ou ilusões e, no avançar das rodas, mudando na geografia, nas feições, no modo de falar.

Em termos narrativos, o romanesco brasileiro caracteriza-se como um convite à viagem. O leitor deve se submeter ao percurso do narrador a fim de entender noções de distância e, portanto, de sacrifício pessoal. Tanto a evasão como o regresso são deslocamentos física e psicologicamente penosos. Sair da terra é vazado no texto como uma espécie de traição, amargura que as personagens que ficam vão externar em algum momento da narrativa. A reconciliação dá-se no retorno, mas aí resta apenas frustração, porque o cenário original já se transformou completamente.

Não se trata propriamente de reprisar o mito da expulsão do paraíso, nem um parto humano, uma vez que as duas hipóteses não levam em consideração a vontade de evasão. O fluxo migratório brasileiro pode assumir aspectos ambivalentes de uma e de outra imagem, mas em comum entre elas é a mágoa resultante do deslocamento, uma culpa não solucionada durante a história. Com ou sem expiação das personagens que partem ou que regressam, a narrativa brasileira faz um contínuo balanço entre o passado e o presente do marcador local originário.

O roteiro amiadado da viagem e os pormenores de uma paisagem inóspita, isolada, despovoada são essenciais para conferir à personagem não a sensação de otimista aventura ao evadir, mas de imolação íntima. Faz parte do imaginário brasileiro a luta entre o homem e a terra para que, finalmente, possa vir à tona o resultado dessa conquista: o parto do brasileiro, endurecido pelas vicissitudes, amargurado pela culpa, violento pelo hábito.

Mesmo nos romances contemporâneos, o enredo confunde-se com a descrição geográfica. De muitas formas, as personagens contracenam com o ambiente ou, de outra perspectiva, é o cenário que manipula os elementos humanos. Amplos espaços narrativos são destinados a demarcar uma determinada região brasileira: seca extrema nordestina, alagadiços amazônicos, cerrado ainda virgem.

Onde se encontram tamanhas precariedades? Em que lugar a desolação ainda persiste? Trata-se de cenários contemporâneos? Esse é outro aspecto que importa na leitura da narrativa brasileira. Retroagir no tempo não se limita somente ao revisionismo histórico tão comum na literatura em geral, desconstruindo mitos fundadores, protagonismos falseados, para apresentar novas perspectivas de personagens marginalizadas e esquecidas. Quem retrocede, desconstrói o paradigma histórico e o reconstrói sob outro ponto de vista com o escopo de estabelecer uma nova ficção, de posse de idealizações que são mais eficientes quando formuladas no passado.

Os romances contemporâneos voltam no tempo para revisitar um território que se transformou. Dificilmente o novo cenário agrícola brasileiro está presente na narrativa das últimas décadas. A chegada da água que impulsionou o agronegócio nordestino, o processo de acelerada urbanização do interior mato-grossense, o incremento na vida rural de comunidades originárias, as garantias advindas de demarcações indígenas pós-88, nada disso está contemplado na tradição nacional.

Quem se põe a ler sistematicamente o romance brasileiro contemporâneo e parte dele para tomar conhecimento das relações sociais, é levado a crer que o país continua ancorado no escravagismo, no jaguncismo e no mandonismo latifundiário. A maioria das transformações contemporâneas são retratadas com boa dose de desconfiança, quando não são francamente criticadas pelas personagens que se ressentem ao regressar ao local de onde partiram e não encontrar a realidade que deixaram. Surge o paradoxo brasileiro, a nostalgia do atraso¹².

No romance *Canaã*, de Graça Aranha, por exemplo, um “antigo escravo ia misturando no tempero travoso da saudade a lembrança dos prazeres de ontem, da sua vida agregada, amparada na domesticidade da fazenda, com o desespero do isolamento de agora, com a melancolia de um mundo desmoronado” (ARANHA, 1969, p. 14). Que lembranças guarda o alforriado de 1888? É interessante que o velho se resente da contemporaneidade e projeta sua felicidade no passado, como se observa:

— Ah, tudo isto, meu sinhô môço, se acabou... Cadê fazenda? Defunto meu sinhô morreu, filho dele foi vivendo até que o governo tirou os escravos. Tudo debandou. Patrão se mudou com a família para Vitória, onde tem seu emprego; meus parceiros furaram esse mato grande e cada um levantou casa aqui e acolá, onde bem quiseram. Eu com minha gente vim para cá, para essas terras de seu coronel. Tempo hoje anda triste. Governo acabou com as

¹² O paradoxo brasileiro presente na nostalgia do atraso encontra-se desnudado por Jorge de Sena (1988, p. 248): “Suponho que ninguém notou que o romance nordestino é histórico, pois trata de um mundo com mais de trinta a cinquenta anos, à data em que muitos dos livros foram publicados. Isto é mistificador porque os romances, se bem que contemporâneos ao tempo, estão orientados socialmente em termos de lamentarem um passado feudal ameaçado pelo capitalismo”.

fazendas, e nos pôs todos no olho do mundo, a caçar de comer e comprar de vestir, a trabalhar como boi para viver. Ah! Tempo bom de fazenda! A gente trabalhava junto, quem apanhava café apanhava, quem debulhava milho debulhava, tudo de parceria, bandão de gente, mulatas, cafuzas.... Que importava feitor?... Nunca ninguém morreu de pancada. Comida sempre havia, e quando era sábado, véspera de domingo, ah! meu sinhô, tambor velho roncava até de madrugada... (ARANHA, 1969, p. 14).

Saudades da escravidão? Saudades do feitor? No diálogo, o velho relativiza a situação degradante e afirma não haver vítimas de maus-tratos. A questão da narrativa concentra-se na ocorrência da ironia. O estrangeiro Milkau “recolhia o eco daquele queixume de eterno escravo, daquela mal definida resignação dos esmagados. Havia alguma coisa de aleijão nesse protesto, e a incapacidade de uma expressão livre e elevada fazia crescer a angústia” (ARANHA, 1969, p. 15). Mais tarde, a narrativa será concentrada na questão racial, em que ideologias distintas serão confrontadas. De qualquer forma, o registro nostálgico encontra-se reiterado.

O migrante de Antônio Torres regressa e se suicida. Quem fica na terra se impõe o mesmo deslocamento e, ao retornar, lamenta não reconhecer mais o ambiente inóspito que o expulsou; a sertaneja de Menalton Braff, abandonada pelo marido, resiste na terra inóspita ainda que passe fome; o *flâneur* de Milton Hatoum, que revive a cada momento o clima sensual da capital amazonense de décadas passadas; as irmãs de Itamar Vieira Júnior, criadas a partir da realidade dos antigos quilombos e que resistiram no latifúndio pouco produtivo; as personagens de Francisco Dantas, que se mantêm assombradas pelo jaguncismo nordestino; a expedição antropológica de Bernardo Carvalho, que recupera o contato com distantes povos indígenas; a retrospectiva histórico-burlesca de Márcio Souza e suas aventuras quixotescas na conquista acreana. São todos exemplos da referida nostalgia.

Boa parte do que o contemporâneo narrou liga-se ao espaço e ao tempo passado. Em geral, coincidem os objetivos autorais em revisar a história brasileira, mas há ambivalência nesse revisionismo, uma nostalgia do espaço modificado, ainda que tenha proporcionado o sofrimento plasmado nas personagens ou narrado por elas. Mesmo que o passado seja relativizado, ironizado e desmistificado, é para esse tempo que convergem as referências positivas dos narradores do romanesco nacional.

O drama humano de Antônio Torres (1997, p. 41), por exemplo, representa a condenação do eterno retorno, o anúncio de que “uma nova era haveria de começar numa terra sempre igual a si mesma, dia após dia”. No romance *O cachorro e o lobo*, Torres (1998) mantém o caráter cíclico da narrativa, que faz com que a mesma personagem acabe por regressar, lamentando ao descrever o que vê:

Por isso ou por aquilo, o certo é que o povo daqui sumiu. Não mora mais aqui. Não sei se a culpa foi do tal do homem do cinema, do outro que se perdeu e apareceu nestas bandas montado no primeiro caminhão, da professora Tereza, a que veio de fora para a escola rural trazendo um atlas geográfico e um mapa-múndi, ou das antenas parabólicas. Não me venham, por favor, com as razões da seca, da pobreza, das dificuldades de vida, que isso, por si só, não explica tamanha debandada. Certeza mesmo só tenho esta: cá estou, pisando na terra das aves de arribação, andando devagar, silenciosamente, como quem pisa em ovos ou brinca de cabra-cega. De onde você vem? Do sertão. Para onde você vai? Pro sertão. (TORRES, 1998, p. 79). [...]

Só me resta guardar na memória as imagens do lugar em que nasci, dos seus dias ensolarados à sua chuva benfazeja, suas histórias intermináveis, sua fala arrastada, às vezes doce, outras ásperas, conforme o momento, a ocasião. Cafunés de mãe, tias e primas. Flores no quintal, um galo no terreiro. Das suas noites mais longas do que os dias. Dos meus sonhos. Guardei esse lugar como última possibilidade de refúgio, para criar galinha, quando levasse um pé na bunda no emprego, na onda devastadora do enxugamento empregatício, na devoradora maré da reengenharia global. (TORRES, 1998, p. 83).

Torres encerra a trilogia com o romance *Pelo fundo da agulha* (2013), em que o protagonista, uma vez mais, retorna ao Junco, localizado no árido sertão baiano. A relação que estava estabelecida com o pai, solitário e miserável, agora migra para a mãe que enlouqueceu. De qualquer forma, a rotação do migrante identifica na terra de origem aspectos maternos, um conjunto de imagens comum na tradição literária brasileira:

Depois do enterro do irmão, ele veio para São Paulo, de onde o outro retornara, para se enforcar nos confins da terra em que nascera. E aqui está, na cidade dos que vêm e vão, vão e vêm. Eis aí a rotação, o movimento pendular dos sem-chão: ir-e-vir, vir-e-ir. Haja estrada. Ele, porém, viera de vez, aos 20 anos, numa viagem sem volta. Mas bem que agora gostaria de regressar ao colo de sua mãe, para saber como ela viu o mundo pelo fundo da agulha da máquina de costura que serviu para vestir todos os seus filhos. (TORRES, 2013, p. 66).

Esse lugar, ancorado no passado, não é o mesmo. O conflito da personagem reside na falta de reconhecimento da geografia em detrimento da própria memória: “Por outro lado, aquela volta fora breve, sem grandes conflitos, como no caso do irmão, que havia regressado para ficar. Em quatro semanas, acabara descobrindo que o lugar em que nascera já não lhe pertencia. Sequer lhe oferecia um galho em que se segurar” (TORRES, 2013, p. 213). O sertão brasileiro não é o mesmo, porque sofreu dramáticas transformações e o migrante que regressa após ser expulso lamenta-se de forma paradoxal¹³.

¹³ Não é incomum a imagem da expulsão do paraíso, o que gera a culpa paradoxal nas personagens do romance brasileiro. José Américo de Almeida, no romance *A bagaceira*, expressa esse sentimento do sertanejo retirante: “Andavam devagar, olhando para trás, como quem quer voltar. Não tinham pressa em chegar, porque não sabiam aonde iam. Expulsos do seu paraíso por espadas de fogo, iam, ao acaso, em descaminhos, no arrastão dos maus fados” (ALMEIDA, 2004, p. 8).

O anacronismo se repete em Ronaldo Correia de Brito. As personagens que migraram do sertão brasileiro em busca de oportunidades em grandes cidades e no exterior se penitenciam pelo fatalismo expresso na culpa do retorno: “Somos aves de arribação. Mesmo quando partimos sem olhar para trás, retornamos; quando imaginamos firmar os pés numa nova paragem, estamos de volta” (BRITO, 2008, p. 69). O romance *Galileia* reivindica um acerto de contas com a história, sob a tradicional perspectiva penitencial de quem parte da terra natal a sofrer o complexo do abandono.

A culpa do brasileiro que se evade da terra está representada pelo sentimento que tortura as personagens. Brito projeta o narrador que consegue se libertar da realidade opressora para estudar e residir fora do país. Contudo, impõe a si mesmo o estigma do traidor. Esse reiterado conflito não vai se resolver, mantendo-se como uma questão onipresente no romance brasileiro: “Por que retornei à Galileia? Repito a pergunta a casa passo. Por que retornei à Galileia? Por que retornamos aos lugares que nos expulsam como aborto indesejado?” (BRITO, 2008, p. 142).

A acusação de abandono da terra é confessada pelas personagens que regressam ao sertão. No tempo, tudo muda, mas o espaço é o mesmo na memória, imutável sob efeito da nostalgia. O recurso para solver essa complexa relação é ativar os marcadores afetivos. Na narrativa de Brito (2008, p. 7), “tudo se assemelha ao passado, até os caminhos repetidos e o silêncio dos mortos, fantasmas que andaram como ando, ansioso e de humor deprimido”. O reencontro das personagens com a terra, mesmo que bem-sucedido, não significa redenção porque redundando numa psique coletiva, própria do esforço por identidade brasileira, clivada por sentimentos contraditórios. O sertanejo encontra um panorama mais desenvolvido do que esperava, do que estava gravado na memória e, ainda assim, ressentido por aquela origem desfigurada.

O mesmo complexo de abandono está presente no romance de Menalton Braff, lançado em 2020. Após a narrativa sofrer uma interessante mudança de perspectiva do homem para a mulher, o romance desenrola-se com a evasão da família do morro do Caipora, filho por filho. Dá-se o mesmo conflito íntimo de quem rompe com o universo sertanejo: “Modesto ouve em silêncio a mãe falar sobre os sacrifícios por que vão passando e sente-se culpado, como se tivesse cometido uma traição, um ato ignominioso ao deixar o morro”. (BRAFF, 2020, p. 245). O filho mais velho do casal desfeito, principal colaborador na terra distante e infértil, não deixa de se penitenciar por ter fugido ao destino de privações.

Ao refletir sobre a retrospectiva do romance brasileiro e daí mirar a produção contemporânea, a culpa por não conhecer o Brasil permanece sendo expiada de duas formas

complementares: viver na cidade ou retornar para o campo. Em *Torto arado*, uma das irmãs narradoras toma contato com o universo urbano e reage oferecendo resistência:

Nunca havíamos andado na Ford Rural da fazenda ou em qualquer outro automóvel. E como era diferente o mundo além de Água Negra! Como era diferente a cidade com suas casas grudadas umas às outras, dividindo paredes. As ruas calçadas com pedras. O chão das nossas casas e dos caminhos da fazenda era de terra. De barro, apenas, que também servia para fazer a comida de nossas bonecas de sabugo, e de onde brotava quase tudo o que comíamos. Onde enterramos os restos do parto e o umbigo dos nascidos. Onde enterramos os restos de nossos corpos. Para onde todos desceriam algum dia. Ninguém escaparia (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 20)

Está estabelecida a ambivalência do mundo rural brasileiro, pobre e prazeroso, assim como o fatalismo do eterno retorno. Como a terra “pariu” as personagens, não emular e não retornar às suas origens é tomado por traição. Ninguém escapa ao chão onde os umbigos estão enterrados, ou seja, a relação umbilical com o cenário sertanejo gera a inevitabilidade do regresso e do sentimento depressivo em não se ver mais identificado com o local que, aliás, permanece descrito como rústico, inóspito, vazio.

Em síntese, o vínculo compulsório do homem com a terra gera o anacronismo de amá-la e odiá-la ao mesmo tempo. “Sinto fascínio e repulsa por esse mundo sertanejo. Acho que o traio, quando faço novas escolhas. Para o avô Raimundo Caetano somos um bando de fracos, fugimos em busca das cidades como as aves de arribação voam para a África” (BRITO, 2008, p. 16). O encantamento e a repulsa do narrador presente em *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito, derivam da obrigação romanesca de tributar ao cenário ignoto o protagonismo no romance. Esse sentimento de inconformismo latente de quem está no sertão e de culpa explícita de quem dele se evade compõe o imaginário anacrônico comum a boa parte das narrativas brasileiras.

Não é diferente no romance *Os desvalidos*, de Francisco J. C. Dantas. Lançado em 1993, a história ambientada no sertão sergipano apresenta Coriolano, que tenta superar dificuldades para se estabelecer, inclusive o trauma do cangaço. O pai do protagonista o adverte: “— O melhor cabedal do homem é o sossego corredio em boa pauta. Ouviu? O aconchego do pai e a terra do seu lugar” (DANTAS, 1993, p. 144). Mais adiante, complementa: “— Já viu pedra que se muda criar limo? Hem, Coriolano? Não sabe que formigão bate asa é pra se perder, hem?” (DANTAS, 1993, p. 144). Evadir-se é, de muitas formas, uma traição da qual os mais velhos sertanejos têm repulsa.

O pacto com a terra brasileira é um ritual cuja imagem recorrente está presentificada desde o Romantismo de José de Alencar. Bourneuf e Ouellet (1976) acertam ao apontar para a

formação de um campo semântico em comum a partir do esforço descritivo de um determinado lugar. É por essa razão que “enterrar o umbigo” é a forma de comprometer as futuras gerações com a terra, operação presente em *Torto arado* e em *Galileia*, lançado mais de dez anos antes. Ronaldo Correia de Brito (2008, p. 24) utiliza a mesma imagem:

O avô Raimundo Caetano mora na fazenda Galileia, distante quinze quilômetros de Arneirós. Na cidade, ele possui casa para os domingos, as festas da igreja, o Natal e o Ano-Novo. Durante toda a vida praticou um catolicismo pagão, misturando o louvor aos santos com credices e superstições. Sempre rezou um terço ao acordar, mas também oferecia fumo à Caipora, quando caçava. Protegia a casa dos maus-olhados atirando sal grosso nos seus quatro cantos. Os umbigos dos nove filhos legítimos foram enterrados na porteira do curral, para que nenhum abandonasse a terra, e todos se tornassem fazendeiros criadores de gado.

Enterrar os umbigos dos filhos e netos na terra é um ritual que garante a perpetuidade da vida rural, a subsistência da família no local, o pacto fatal com o qual estão jungidas as gerações futuras. Em *Grande sertão: veredas*, o protagonista Riobaldo resume sua história: “O sertão me produz, depois me enguliu, depois me cuspiu do quente da boca... O senhor crê minha narração?” (ROSA, 2001, p. 601). Na prosa brasileira, a terra onipotente produz e consome, gera e aborta, põe e tira. É o começo e o final da narrativa, uma inescapável teleologia.

Mas, afinal, como são apresentados esses rincões? Justifica-se tamanho sofrimento para permanecer na região ou para regressar a ela? Tudo indica que o problema está ligado não propriamente às qualidades intrínsecas do sertão brasileiro, mas à visão arquetípica sobre o campo, que se mantém constante e duradoura na literatura brasileira, mais acentuada pela pauta política de brasilidade.

Sobre os arquétipos relacionados ao tensionamento campo/cidade, Raymond Williams (1989) anota que o meio rural está ligado a imagens de virtude, enquanto a cidade antagoniza pureza com o vício:

No entanto, a estrutura de sentimentos resultante não se baseia apenas na ideia de um passado mais feliz. Apoia-se também numa outra ideia de inocência, associada à primeira: a inocência rural dos poemas bucólicos, neobucólicos e reflexivos. A chave de sua compreensão é o contraste entre, de um lado, o campo e, de outro, a cidade e a corte: aqui natureza, lá mundanidade. (WILLIAMS, 1989, p. 69). [...]

As ideias e imagens do campo e da cidade ainda conservam sua força acentuada. Esta persistência é tão significativa quanto a grande variedade, social e histórica, das ideias em si. O contraste entre campo e cidade é, de modo claro, uma das principais maneiras de adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência e das crises de nossa sociedade. Isto, porém, dá origem à tentativa de reduzir a variedade histórica de formas de interpretação aos chamados símbolos e arquétipos, ou seja, de abstrair até

mesmo estas formas tão evidentemente sociais e dar-lhes um *status* basicamente psicológico ou metafísico. (WILLIAMS, 1989, p. 387).

Para que a autorreferente brasilidade seja atualizada no romance brasileiro, é preciso retornar no tempo e no espaço, buscar o passado no ambiente rural ou, pelo menos, distante da influência estrangeira. O romancista brasileiro tem liberdade para revisar a história nacional, incluindo perspectivas narrativas diametralmente opostas ao passado, mas deve cumprir a prescrição de descrever e explicar o espírito brasileiro. Ainda que haja romances ambientados na cidade, uma parcela substancial da prosa contemporânea, sobretudo a mais bem avaliada pela crítica, comunga no conjunto de imagens que constitui a tradição literária brasileira.

1.4 O sertão e seus caminhos

A descrição é um condicionante narrativo. A opção dos romancistas brasileiros não é aleatória, tratando-se antes de tudo de se integrar a uma proposta prévia, um programa intelectual gestado no final do século XIX que demandava uma narrativa nacional singular. Bourneuf e Ouellet (1976, p. 157-158) percebem a estratégia descritiva como forma de condicionamento da semântica no romance:

A descrição serve para, no interior da narrativa, comunicar informação, do autor ao leitor, por meio de uma personagem informada a uma outra que não o está. [...]. Esta condição prévia determina os campos semânticos (adjetivos qualificando atitudes físicas e psicológicas, verbos de percepção etc.), personagens-tipo (o passeante, o pintor, o entendido, o técnico), cenas estereotipadas (visita dum lugar desconhecido, contemplação, devaneio sonhador diante de uma paisagem), traços psicológicos (curiosidade, desenraizamento, vazio interior). [...]. Longe de ser um acrescento decorativo mais ou menos parasitário, a descrição condiciona, portanto, o funcionamento da narrativa no seu conjunto.

A adoção de certas imagens redundante na formação de um campo semântico brasileiro. Proceder a uma revisão de obras canônicas a fim de analisar romances contemporâneos proporciona a constatação da hipótese de Bourneuf e Ouellet. É por essa razão que o leitor pode estabelecer uma conexão tão imediata entre os romances brasileiros. Se a estrutura romanesca lança mão de uma mesma estratégia para a consecução do projeto identitário nacional, se está estabelecida a submissão da ficção ao programa de integração sociopolítica, se o romance encontra-se atravessado por outros campos de conhecimento e subordinado ao imperativo da verossimilhança, nada mais natural do que constatar a proximidade semântica em obras que estão separadas no tempo por mais de cem anos.

É compreensível que um mesmo conjunto de imagens seja escolhido para expressar nos romances a riqueza natural brasileira, o isolamento e a solidão interiorana, o tensionamento entre campo e cidade, os dramas relativos aos deslocamentos demográficos, entre outros problemas que se incorporam na temática romanesca e lá encontram projetos para solvê-los.

Graça Aranha é um paradigma de prescrição de soluções para questões brasileiras. Em *Canaã*, lançado em 1902, a conflituosa questão racial encontra respostas no diálogo entre imigrantes que sequestra quase toda a narrativa. Aranha organiza um antagonismo sobre a eugenia que dominava a pauta sociológica da época. De um lado, Milkau representa o otimismo acerca da mestiçagem e, de outro, Lentz trazia o racismo de boa parte da opinião pública:

Passado algum tempo, Lentz exprimiu alto o que ia pensando:
 — Não é possível haver civilização neste país... A terra só por si, com esta violência, esta exuberância é um embaraço imenso...
 — Ora, interrompeu Milkau, tu sabes bem como se tem vencido aqui a natureza, como o homem vai triunfando...
 — Mas o que se tem feito é quase nada, e ainda assim é o esforço do europeu. O homem brasileiro não é um fator do progresso: é um híbrido. E a civilização não se fará jamais nas raças inferiores. Vê, a história...
 (ARANHA, 1969, p. 40).

Aranha encontra no diálogo a estrutura adequada para contrapor duas ideias que aparentavam antagonismo, mas que eram complementares, na verdade. Enquanto Lentz afirma não ser possível haver civilização frente à substantiva presença de negros, Milkau rebate com a esperança de que a mestiçagem fosse apenas uma transição para o futuro:

— E no futuro remoto, a época dos mulatos passará, para voltar a idade dos novos brancos vindos da recente invasão, aceitando com reconhecimento o patrimônio dos seus predecessores mestiços, que terão edificado alguma coisa, porque nada passa inutilmente na terra... (ARANHA, 1969, p. 255).

A tensão racial é recorrente, como veremos no próximo capítulo. Mapear origens, manipular fenótipos e, sobretudo, compreender se a miscigenação é positiva ou negativa para o Brasil foi um dos muitos elementos da prescrição intelectual dos primeiros críticos. Investigaremos mais a fundo, nesta altura, as condicionantes geográficas para a formação do campo semântico a fim de perceber a comunicação entre obras canônicas e a produção romanesca do século XXI.

Por conta desse programa descritivo à procura da brasilidade, a narrativa foi se adaptando aos modelos contemporâneos conforme as tecnologias da época. Os romancistas, comportando-se como viajantes, observam a natureza de formas diferentes no tempo. Se José de Alencar idealizava uma natureza exuberante, imprimindo contornos dramáticos, Alfredo Taunay esmerava-se no retrato paisagístico e Euclides da Cunha adotou o estilo jornalístico.

Ainda que Távora tenha apontado o inverossímil do Romantismo na obra do conterrâneo cearense, é preciso fixar balizas para o paradigma nacional nas obras de José de Alencar. O romancista reivindicou a narrativa como forma de conhecimento regional e integração nacional. Para cumprir a missão, o autor de *O sertanejo* incluiu informações gerais sobre o clima brasileiro: “A primavera no Brasil, desconhecida na maior parte do seu território, cuja natureza nunca em estação alguma do ano despe a verde túnica, só existe nessas regiões, onde a vegetação dorme como nos climas da zona fria. Lá a hibernação do gelo; no sertão a estuacão do sol” (ALENCAR, 1955, p. 98).

Outros autores replicaram a fórmula e retomaram a função explicativa como, por exemplo, o pouco conhecido Rodolfo Teófilo. O romance *A fome*, de 1890, foi amplamente criticado por conta do apelativo drama nordestino, mas inúmeras imagens foram reformuladas posteriormente com *O quinze*, de Rachel de Queiroz, e com *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, lançados em 1930 e 1938, respectivamente. O narrador de Teófilo introduz o leitor na história, expondo as variações climáticas: “O mês de dezembro é sempre quente nas províncias do Brasil, mais próximas do equador. Mesmo no litoral, que é bafejado pelas brisas do mar, os dias são calmosos, a temperatura, à sombra, chega às vezes a 33º centígrados” (TEÓFILO, 2011, p. 17).

Como se vê, a comunhão existente no campo semântico revelado na estrutura narrativa de dois autores diferentes aponta para um objetivo comum. Contudo, a amostragem dos textos literários seria deficitária se ficasse circunscrita a poucos autores, distantes do contemporâneo. O georreferenciamento da narrativa brasileira encontrou em Alfredo Taunay o aprimoramento realista.

Em *Inocência*, romance lançado em 1872, Taunay explica ao leitor as variações geográficas brasileiras em linguagem objetiva, pretendendo incorporar padrões científicos ao projeto descritivo, afastando-se da ficção alencariana neste quesito. A longa introdução do romance, ainda que descolada do enredo, configura-se como uma palestra:

Corta extensa e quase despovoada zona da parte sul-oriental da vastíssima província de Mato Grosso a estrada que da vila de Santana do Paranaíba vai ter ao sítio abandonado do Camapuã. Desde aquela povoação, assente próximo ao vértice do ângulo em que confinam os territórios de São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso até ao Rio Sucuriú, afluente do majestoso Paraná, isto é, no desenvolvimento de muitas dezenas de léguas, anda-se comodamente de habitação em habitação mais ou menos chegadas umas às outras; depois, porém, rareiam as casas, mais e mais, e caminha-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente. Ali começa o sertão chamado bruto. [...]. Ora, é a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem todo o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou quando regadas pela linfa dos

córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreiro que lhes fica em derredor, e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora, são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora, sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charneças meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso. (TAUNAY, 1994, p. 23-25).

O capítulo inicial de *Inocência* é, na verdade, uma introdução ao mapa que Taunay quer traçar para auxiliar o leitor no exercício de se projetar no espaço brasileiro¹⁴. Além da minudente descrição da paisagem, a vida do sertanejo é retratada sem que qualquer personagem seja apresentada, isto é, a introdução poderia servir como um estudo de qualquer outra área, independente da literatura. O homem veste-se de couro e forma com o cavalo um conjunto indissociável, um ente híbrido que está presente em vários outros romances brasileiros.

Passados trinta anos do lançamento de *Inocência*, um marco literário que costuma ser classificado pela crítica como transição entre Romantismo e Realismo, Euclides da Cunha será festejado pelo livro-reportagem *Os sertões*, que ganha foros de paradigma literário, um exemplo de objetividade que se pretendia para dar a conhecer a face oculta do país, distante da intelectualidade frívola de trejeitos amaneirados do litoral.

A primeira parte do livro é integralmente dedicada ao georreferenciamento, um texto colmatado pelo discurso científico, a forma apropriada para uma palestra sobre geografia:

O planalto central do Brasil desce, nos litorais do Sul, em escarpas inteiriças, altas e abruptas. Assoberba os mares, e desata-se em chapadões nivelados pelos visos das cordilheiras marítimas, distendidas do Rio Grande a Minas. Mas ao derivar para as terras setentrionais diminui gradualmente de altitude, ao mesmo tempo que descamba para a costa oriental em andares, ou repetidos socalcos, que o despem da primitiva grandeza, afastando-o consideravelmente para o interior. (CUNHA, 2019, p. 17).

A extenuante descritividade nunca foi uma exclusividade euclidiana. *Os sertões* apenas aprofundaram-na, abrindo mão do enredo que ainda aparecia palidamente em *O rei dos jagunços*, de Manoel Benício, para se firmar como discurso científico. O jornalista que antecedeu Euclides da Cunha narrou a mesma história do Arraial de Canudos: “abastado de provas e documentos, metti hombros à tarefa, valendo-me às vezes, de publicações officiaes que alludiam ao caso descornado” (BENÍCIO, 1997), antecipando a valorizada demanda por objetividade. Contudo, ele se esforçou para emprestar ao relato a roupagem de romance,

¹⁴ Válida a observação de Rodrigo Gurgel (2012, p. 72) sobre a estratégia narrativa de Taunay: “Em *Inocência*, o narrador interrompe seu relato a fim de explicar a esses hipotéticos leitores o comportamento das personagens e os costumes da região; e o faz com estranho distanciamento, assumindo a voz do etnógrafo que narra a estrangeiros os traços exóticos de certo povo”.

integrando realidade e ficção a fim de “amenisar a aspereza do assunto e o enfado de descrições enfadonhas de quem não tem estylo” (BENÍCIO, 1997).

As preocupações romanescas de Manoel Benício, isto é, o cuidado de construir um enredo para tornar o tema menos enfadonho, foram descartadas por Euclides da Cunha. Quanto menos ficção, maior seria o impacto. A crítica foi acolhedora com Euclides da Cunha e abonou a nova estética narrativa. Araripe Júnior, por exemplo, publicou um ensaio intitulado ‘Os Sertões (Campanha de Canudos)’, publicado originalmente no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, em 6 e 18 de março de 1903:

Criticar esse trabalho, dizia comigo mesmo, não é mais possível. A emoção por ele produzida neutralizou a função da crítica. E, de fato, ponderando depois, calmamente, o valor da obra, pareceu-me chegar à conclusão de que Os Sertões são um livro admirável, que encontrará muito poucos, escritos no Brasil, que o emparelhem – único, no seu gênero, se atender-se a que reúne a uma forma artística superior e original uma elevação histórico-filosófica impressionante e um talento épico-dramático, um gênio trágico como muito dificilmente se nos deparará em outro psicologista nacional. O Sr. Euclides da Cunha surge, portanto, conquistando o primeiro lugar entre os prosadores da nova geração. [...] As ideias, nessa primeira parte emitidas pelo Sr. Euclides da Cunha, poderão achar contradita; mas eu simpatizo extremamente com elas, porque favorecem a teoria que algures sustentei, no que respeita à obnubilação de que foi vítima o colono, quando, no primeiro e segundo séculos, depois da descoberta, internou-se nos sertões do Brasil, cortando as comunicações com o litoral e, portanto, com os centros motores da conquista civilizadora. (MEC, 1960, p. 92-93).

No panegírico de Araripe Júnior, o que mais se destaca é a alegada “elevação histórico-filosófica” que vai sintetizar a “psicologia nacional”. O crítico sergipano destaca Euclides da Cunha como tendo conquistado “o primeiro lugar entre os prosadores da nova geração”. Quais características o colocariam no topo? A verossimilhança, a descritividade e a pretensão etnográfica são, em resumo, os elementos que satisfizeram as expectativas da crítica brasileira.

Em *Contrastes e confrontos*, Euclides da Cunha não se propõe à produção romanesca, mas se alinha à demanda autorreferente da intelectualidade brasileira. O propósito do escritor não está ligado à ficção, considerada como demérito, um interdito ao estudioso dos problemas nacionais. Era necessário penetrar nos sertões brasileiros, alargando o conhecimento de cada região a fim de integrá-las. Cinco anos depois do lançamento de *Os sertões*, o autor reúne artigos que renovam o compromisso ideológico com o sistema literário brasileiro, isto é, palmilhar o corpo brasileiro, examiná-lo em anamneses científicas:

Ao adquirirmos a autonomia política – talvez, porque com ela illogicamente se deslocasse toda a vida nacional para os litorais agitados – olvidamos a terra; e os esplendores do céu, e os encantos das paisagens, e os deslumbramentos recônditos das minas, e as energias virtuais do solo, e as

transfigurações fantásticas da flora, entregamo-los numa inconsciência de pródigos sem tutela, à contemplação, ao estudo, ao entusiasmo, e à glória imperecível de alguns homens de outros climas. (CUNHA, 2009, p. 63). [...]

Deslumbrados pelo litoral opulento e pelas miragens de uma civilização que recebemos emalada dentro dos transatlânticos, esquecemo-nos do interior amplíssimo onde se desata a base física real da nossa nacionalidade. (CUNHA, 2009, p. 71).

Euclides estava errado. O romance brasileiro já se atentava à prescrição crítica desde José de Alencar, meio século antes do escritor carioca. O que importava era reforçar a subordinação literária à pauta identitária, plataforma que coincidia com várias gestões políticas, da monarquia à república. Para alcançar o desiderato nacionalista, o escritor deveria penetrar nas “energias virtuais do solo”, ou seja, praticar o telurismo como meta literária.

A partir de Alencar, Taunay e Euclides, nasce a estética que se alinha com o projeto intelectual hegemônico: integrar o país de dimensões continentais, capturando retratos realistas de suas regiões, relacionar o elemento humano às variações geográficas e propor uma nova civilização a partir das possibilidades raciais que se apresentam. Noutras palavras, o romance passa a ser um manual de brasilidade, cuja função é atualizar os leitores sobre os novos estudos que eram paulatinamente incorporados à narrativa romanesca. A atualização é contínua e perdura no tempo incidindo, no contemporâneo, principalmente sobre aspectos sociológicos da formação brasileira. A “psicologia nacional”, expressão de Araripe Júnior, bem pode ser atualizada para apresentar a pretensão narrativa do primeiro quarto do século XXI.

Além da tríade Romero, Veríssimo e Araripe Júnior, outra considerável parcela da crítica demarcou o centro temático da literatura produzida no país, seja como constatação, seja como prescrição. Em suas *Obras completas* (1957), Alceu Amoroso Lima indicou, em sua crítica, o que o contemporâneo reverbera:

É no campo que mais se conservam as formas específicas de uma cultura, ao passo que nas cidades se desenvolvem as suas formas universais. O campo é conservador. A cidade, progressista. O campo é mais humano e pessoal. A cidade mais coletiva e social. No campo é a natureza que domina. Na cidade, as instituições. Na literatura brasileira, o problema da natureza é central, não só como elemento descritivo, mas, ainda, como expressão de certas tendências instintivas e do grande desnível entre os costumes das cidades e dos campos. (ANDRADE *et al.*, 1957, p. 107).

Portanto, a tensão campo/cidade¹⁵, o regresso ao passado e o retorno espacial a um cenário rural inóspito são parte da expectativa gerada pela crítica sobre a narrativa brasileira.

¹⁵ Observação pertinente sobre o tensionamento campo/cidade na literatura brasileira está descrita por Roberto Ventura no livro *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. O anacronismo da visão idílica do campo com o concomitante desejo por progresso é retratado pelo crítico: “A realidade do mundo

A par dos cenários catastróficos das estiagens nordestinas, a natureza brasileira assume aspectos maternais e, portanto, é retratada positivamente pelos romancistas. Estruturalmente, a paisagem antecede a ação, conforma o tipo humano e define o enredo que prenuncia uma fatalidade. *Vidas secas*, lançado por Graciliano Ramos em 1938, relaciona a aridez do solo com a brutalidade do “cabra” Fabiano, personagem principal que não se reconhece como humano e sim como bicho.

Uma leitura com menos acuidade pode criptografar o romance como denúncia social, uma categoria atípica que ganhou prestígio na crítica brasileira. Aspectos ligados à concentração dos meios de produção, ao monopólio da terra e à exploração quase servil do trabalhador rural não satisfazem estudos que pretendem perceber um conjunto de imagens comum à tradição literária. Antes de ingressar na metáfora das representações socioeconômicas, colhe-se uma disciplina narrativa, a medula que estrutura o romance brasileiro. É a forma que antecede e transcende a leitura, liga-se às obras antecedentes e projeta-se nas que virão posteriormente.

O narrador em terceira pessoa de *Vidas secas* introduz o leitor no universo sertanejo, aproximando-o afetivamente da terra. Antes que a seca elimine aos poucos toda a vida, é essencial que a abundância natural seja pormenorizada.

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala. (RAMOS, 2008, p. 9).

Talvez o deslocamento radical de cenário pudesse gerar uma estratégia narrativa diversa ou, no mínimo, um conjunto semântico diferente. É possível ainda que o conjunto imagético sofresse alteração, caso os romancistas não estivessem contaminados com o programa político de brasilidade.

A hipótese pode ser testada com a troca do alagoano Graciliano Ramos pelo gaúcho Érico Veríssimo. O cenário dos pampas gaúchos é diametralmente diferente do polígono das secas do nordeste brasileiro e, portanto, poderia alterar a forma com a qual se narra. *O tempo e o vento*, épica romanesca regionalista lançada em fascículos a partir de 1949, estipula como

selvagem é encerrada em uma rede de negações que expressa tanto o desencanto com a civilização, quanto o seu elogio. Ou se fala de povos sem história, sem religião, escrita ou costumes, imersos na ignorância e idolatria. Ou, ao contrário, se elogia a vida de homens livres e nobres, libertos de senhores e padres, de leis, vícios e propriedades. Dois discursos antiéticos interferem na representação do mundo selvagem: um de afirmação da felicidade natural e infinita nos trópicos; outro que proclama as vantagens da civilização. É uma visão ambígua, em que emerge a percepção de uma realidade contraditória” (VENTURA, 1991, p. 24).

meta retroceder no tempo para reconstituir as relações originárias do povo brasileiro, sobretudo os habitantes das fronteiras sulistas.

Em Érico Veríssimo, o protagonismo é coletivo, pulverizado em diversas personagens que entrelaçam suas origens nos Cambará e nos Terra, ambas as famílias resultado da mestiçagem racial e com origens falseadas pelas exigências sociais. O indígena espoliado de suas terras e sexualmente violentado dá origem a uma raça forte e resistente, cuja índole corajosa encontra-se imbricada com a terra. A descrição geográfica é essencial para o projeto literário de Veríssimo, desde *O continente*, primeiro volume da trilogia:

Laguna, posto extremo dos domínios portugueses no sol do Brasil, estava separada da Colônia por uma vasta extensão de terras desertas, cruzadas de raro em raro por grupos vicentistas que, passando pela estrada por eles próprios rasgada através da serra Geral, iam e vinham na sua faina de buscar ouro e prata, arrebanhar gado e cavalos selvagens, prear índios e emprenhar índias. [...]. Os vicentistas enchiam aquelas paragens com o tropel de seus cavalos, os tiros de seus bacamartes e seus gritos de guerra. Mas quando voltavam para São Vicente, levando suas presas e achados, o que deixavam para trás era sempre o deserto – o imenso deserto verde do Continente. (VERÍSSIMO, 2004, p. 45).

Palmilhar o território brasileiro constitui o Brasil como protagonista da tradição literária nacional. Contudo, é preciso ainda mais. Além da visão, outros sentidos são acionados para ativar a memória afetiva do leitor ou, quando não reconhecer os frutos da terra, pelo menos conhecê-los. Como resultado, nota-se uma exaustiva enumeração de elementos que fascinam o leitor, recursividade ao exótico paisagístico que singulariza o país e imprime o rótulo de brasilidade.

João Ubaldo Ribeiro, mesmo com claro objetivo de ironizar o passado, abusa da catalogação exótica. Em *Viva o povo brasileiro*, amplos espaços narrativos são cedidos para a exposição da flora e da fauna brasileira, uma das fórmulas romanescas de apresentar o tom regionalista que o autor quer imprimir. É incomum a referência a uma só espécie de planta, de fruta ou de animal brasileiro. Ao contrário: com o fito de mapear o país, a maioria dos autores sublinha a diversidade, descreve, cataloga, classifica e explica.

O banquete brasileiro é um desdobramento da fixação intelectual pela descritividade da terra. Come-se de tudo. Os escritores estão encarregados de retratar as possibilidades culinárias que representam cada recanto de um país de dimensões continentais. O ato de colher, caçar, cozinhar e comer deve contemplar a brasilidade de todas as formas. Jorge Amado (2001, p. 143), ao ironizar o cânone, segue fielmente a prescrição, abrindo espaço na narrativa para minudenciar a culinária baiana:

A literatura tem cânones precisos, se a queremos exercer devemos respeitá-los, ensina-me D'Alembert. Duvido – se teve já não tem. Outro dia, jovem e genial diretor de teatro, o gostosão, o ai-jesus da crítica, explicou-me ser o texto o elemento de menor valia numa peça, quanto menos o ouça o espectador melhor para a compreensão e a qualidade do espetáculo. Diante disso, atrevo-me e, em seguida, passo a transcrever a receita de mestra do coco e do dendê:

Ingredientes:

duas xícaras de maturi;

quatro espetos de camarão seco;

quatro colheres de sopa de óleo (de soja, de amendoim ou de algodão)

três colheres de sopa de azeite doce, digo de azeite de oliva, português, italiano ou espanhol;

três tomates;

um pimentão;

um coco grande;

uma cebola também grande;

uma colher de extrato de tomate;

seis ovos;

coentro e sal – o necessário.

Segue-se então a forma de preparo, exaustivamente detalhada. O narrador de Amado, após explicar os detalhes do preparo, observa que:

Difícil mesmo é obter os maturis, não se encontram à venda. Se o leitor pedir por gentileza a Camafeu de Oxossi ou a Luiz Domingos, filho da finada Maria de São Pedro, ambos estabelecidos no Mercado Modelo da Bahia, talvez um deles obtenha e forneça uma ou duas mãos da castanha verde e tenra com sabor de virgem (AMADO, 2001, p. 144).

Ubaldo Ribeiro também segue essa lógica ao usar o romance para apresentar o rico cardápio nordestino. No curso da narrativa, lista dezenas de peixes, frutas, verduras e legumes, com objetivo de incorporar no repertório a brasilidade que também se expressa na culinária. A estratégia de identidade afetiva provoca a recepção nostálgica, francamente simpática ao leitor que se compraz em aprender ou lembrar:

Belas palavras essas que, debaixo do grande caramanchão entrelaçado de mimos-do-céu e maracujazeiros machos farfalhando e ostentando uma flor lilás aqui e ali, entre cantos de passarinhos e marulhos das águas, eram a mesma coisa que as frutas, os doces e os pastéis que se desmesuravam pela mesa abaixo, abarrotando as peças de faiança esmaltada e pondo toda a sorte de estampados sobre a toalha branca. Eram assim tão sólidas essas palavras, talvez mais. Eram até mais palpáveis que as frutas e comidas, pontuadas pelo mastigar geral e às vezes perdurando muito tempo no espaço, como estas goiabas em calda purpurina, este mil-folhas cuja talhadura se admira antes de mordê-lo, estes fios d'ovos cujas filandras enredam a memória, este cuscuz de carimã se derreando aos poucos no leite de coco, estes ananazes, estas romãs, estas sapotas, estas graviolas, estes jambos vermelhos e amarelos, estas mangas, estas pinhas, estas jabuticabas, estes cajás, estes abios, estes araçás, estas bananas ouro, estas fatias de melancia, essas carambolas, essas pitangas,

esses ingás, esses manjelões, esses mamões-da-Índia, esse refresco furta-cor que reluz nos copos. (RIBEIRO, 1984, p. 116). [...]

Muita gente, contudo, decidiu ficar, entre palanganas de canjica e mugunzá, tabuleiros de lelê, pamonha, açaçá, milho cozido e docinhos de leite e ovos, sequilhos de goma, beijus e mingau de carimã, de milho e de tapioca, alguidares de amendoim cozido, pé-de-moleque, alfeife, mel de engenho, bolo de fubá, bolo chico-felipe e bolinho de milho solado da casca grossa e tantas outras coisas que a baronesa mandava fazer para que o povo comesse no dia de sua festa. (RIBEIRO, 1984, p. 146). [...]

Mas que lindo escaldado de baiacu borbulha no caçarolão de barro, minha gente! Filés fumegantes alvos como angélicas, já quase no ponto, cheirando que é uma novidade e por volta uns quiabos de ponta quebrada escolhidos a dedo, coisinhas de mais de palmo largo, baba forte e decisão no prato; maxixes muitos, alguns jilós, umas bananas-da-terra, duas ou três batatonas doces, diversas fatias de abóbora, tomates em vários estados de maturidade, batatas do reino, um aipim-rosa, rodela de inhame, repolho, couve e frutapão. Tudo de bom, enfim, os melhores triviais de um grande escaldado, temperado no caldinho de limão, na pimenta dedo-de-moça, dentinho de alho, salzinho, cebolinha roxa e coentro como se fora capiam, piladinhos juntos. (RIBEIRO, 1984, p. 589).

Não se trata de coincidência o espaço que Ubaldo cede no romance para a culinária local. Elegeu, ao contrário, um recurso enumerativo que apela para o afeto, aciona as memórias do leitor e suas ligações com gerações passadas. Enumerando receitas de pratos tradicionais, o autor apresenta sua terra tanto ao leitor que se identificará prontamente quanto àquele que dela tomará conhecimento por meio do romance. A literatura, portanto, não deixa de ser um manual, explicitando fontes de consulta em diversas áreas do conhecimento.

Entretanto, os recortes temporais em *Viva o povo brasileiro*, expostos aos fragmentos que formam um circuito capaz de explicar as origens de famílias contemporâneas aburguesadas e de acontecimentos históricos, ironizam a imagem tradicional da miscigenação racial, incorporando a perspectiva da população pobre que se organiza e transforma a realidade brasileira. Ubaldo inverte a narrativa convencional e revela o processo de branqueamento racial no afidalgamento de uma elite nacional que é, anacronicamente, racista. Ao revisar a história do Brasil, o autor insere elementos populares que se diluem na formação brasileira, um misto de doloso preconceito e mitificação equivocada.

Mesmo que haja um significativo giro de perspectiva na obra de Ubaldo, de certa forma o povo brasileiro continua sendo retratado como resultado de uma eterna consumição, antropofagia cultural violenta que é aplacada com refinado humor. Os traços de imperfeição, de equívoco, de fragmentação do romance moderno confluem para a expectativa do público leitor: é preciso explicar quem nós somos. Entre as múltiplas possibilidades, Ubaldo se vale

de uma interessante relação de almas no tempo e no espaço brasileiro, convivendo aos troços, misturando-se na lembrança, formulando uma nova raça.

Sucedeu assim que a almazinha, solta entre os matos e bichos, foi virtualmente sugada, certa feita, pela forte atração exercida sobre ela pela barriga de uma tupinambá, em cujo interior acabara de acontecer, fazia poucas horas, uma concepção. Talvez tenha principiado aí a colaboração de circunstâncias singulares que terminou por fazer da alma do alferes uma alma brasileira. Nasceu índia fêmea por volta da chegada dos primeiros brancos, havendo sido estuprada e morta por oito deles antes dos doze anos. (RIBEIRO, 1984, p. 19).

Servindo-se do romance a fim de atender à prescrição crítica de brasilidade, cada escritor representa a sua região geográfica. Em 1978, Márcio Souza lançou *Galvez, imperador do Acre*, no qual as personagens fartam-se em banquetes regionais. Ambientado entre o Amazonas, Pará e Acre, a narrativa burlesca, localizada entre 1897 e 1899, compõe-se de papéis avulsos reunidos em forma de diário, nos quais o autor informa que “este é um livro de ficção onde figuras históricas se entrelaçam numa síntese dos delírios da monocultura. Os eventos do passado estão arrançados numa nova atribuição de motivos e o autor procurou mostrar uma determinada fração do viver regional” (SOUZA, 1978, p. 9). Como se observa:

Menu do Jantar de Luiz Trucco
Entradas.
Pescada cozida em caldeirada.
Casquinha de siri ao forno, com recheio.
Pato-no-tucupi.
Almojávemas de Dona Isabel de Vilhena.
Vinho branco.
Café turco.
Charutos Trujillo. (SOUZA, 1978, p. 25).

No contemporâneo, a tradição literária brasileira de georreferenciamento continua a ser apresentada por meio da cessão do espaço ao típico regional. O romanesco não abandonou a temática da brasilidade; ao contrário, reforçou-a com outros elementos. Comumente, os narradores conhecem a terra como nativos e oferecem ao leitor um cardápio exaustivo de elementos telúricos.

Não é possível falar de uma espécie de animal na narrativa brasileira; faz-se imprescindível a vasta catalogação de bichos como apelo de singularidade. Assim se dá também com frutas, verduras, legumes e espécies vegetais dos diversos biomas nacionais. Noutras palavras, o exercício de georreferenciar o Brasil demanda as listagens que se observam nos romances contemporâneos, uma recorrência desde o Romantismo alencariano.

O narrador eunuco de *Naqueles morros, depois da chuva* (2011) é alguém letrado que narra os percalços de uma longa viagem ao sertão brasileiro. Edival Lourenço também se vale

da ironia para compor uma personagem maliciosa, consciente do jogo de poder existente na sociedade brasileira que ficcionaliza sua própria elite a partir de uma fraude racial.

A origem do povo brasileiro é revisitada, dessa vez na trajetória de um capitão-general que assume o comando no interior de um posto estratégico para a metrópole portuguesa. Revela-se a castração do narrador e a infertilidade do nobre fidalgo, oposição que problematiza um regime sexual conturbado no qual é segredada a intervenção do negro e dos mestiços para a perpetuação de famílias abastadas.

Muito próximo do desfecho de Ubaldo, a narrativa de Lourenço revela o anacronismo de uma lógica racista, elitista, falsamente nobiliárquica porque aponta para o encobrimento das relações sexuais. Ambos coincidem na temática e, para tanto, comungam de uma mesma estratégia estética. Esse drama de fundo se realiza em meio ao paisagismo habitual, sendo incontornável a cessão de espaço no romanesco à catalogação dos frutos da terra.

De mais a mais, sei acudir o grupo em seus momentos de necessidades mais desesperadoras, como os de sede, por exemplo. Sei localizar as mandiocas e as batatas silvestres que armazenam água, os gravatás de água nas axilas, as trepadeiras gigantes que são verdadeiros ribeirões verticais e tortuosos, separando o que é benfazejo do que é venenoso. Sei identificar as pedras ocas que aprisionam lagoas cristalinas, farejo os olhos-d'água secretos nas chapadas de aparência mais ressequida. Sem contar que em qualquer período do ano, posso conseguir num raio pequeno, de vinte, trinta braças, a partir de qualquer ponto destas beiras, alimentos nativos suficientes para evitar que cem ou mais homens de estômagos fomentados morram às esfaimas. Nem é para me hastear bandeira de realce, que isso digo a vossenhôr que acaso me leia nessas horas, mas nestes baldos tenho competência é de bicho de dois mundos, e de ariranha que no rio é peixe e na terra é gato, com sete fôlegos, sendo seus sobressalentes. Que sejam pro seco, que sejam pra água. (LOURENÇO, 2011, p. 23-24).

Na narrativa romanesca brasileira, é raridade a menção genérica a apenas uma espécie vegetal ou animal. No escopo da brasilidade, o detalhamento é imprescindível. Necessário se vincular à terra com intimidade, por meio da listagem exaustiva. A cada momento, o narrador abre espaço para atestar seu conhecimento do mundo sertanejo:

Uns pretos, sob tocha, premidos pelo atraso, vêm correndo lá dos canteiros do roçado trazendo balaios de quiabos, de cará-japecanga, mandiocas ainda apegadas aos talos, molhos de maxixes atrelados pela rabiola, capangadas de mangaritos a tiracolo, feixes de inhame puxados pelos ramos, chumaços de folhas verdolengas de taioba e mata-compadre. As cabeças robustas de palmito amargo já estão picadinhas na gamela para serem adicionadas à carne de frango, na hora devida. Isso tudo não deixa de ser uma fartura, quando não um luxo inesperado nestes sertões. Só mesmo a presença de um novel capitão-general para operar tamanho milagre. (LOURENÇO, 2011, p. 61).

Já Menalton Braff recebeu menções positivas da crítica e premiações nacionais com o romance *Além do rio dos Sinos*, publicado em 2020, em que uma sacrificante vida é

apresentada em dois momentos: no primeiro, parte da perspectiva do jovem sertanejo à cata de oportunidades; no segundo, da mulher com a qual constitui família e, depois, abandona na terra para onde se deslocaram.

Caçando bichos de pelo e bichos de pena, fazendo cordas de embira, tirando mel de lechiguana, trepando nas árvores para colher araticum, fruta-do-conde, goiaba e jabuticaba, assustando a bicharada daqueles matos. Muitas arapucas armaram juntos eles pelas veredas daquele morro, principalmente nas chapadas, onde apareciam aves querendo comida. (BRAFF, 2020, p. 27).

No contemporâneo caldeirão literário, pratica-se ritual semelhante. Milton Hatoum, em *Cinzas do norte*, romance lançado em 2005, insere na fórmula narrativa o universo culinário amazonense. Tio Ran transita em vários textos do autor a representar um tempo passado rememorado com nostalgia e a resistência da tradição às transformações urbanas que Manaus experimenta. A personagem transita entre dois mundos, o da fictícia autenticidade no passado extinto e da inadaptação aflita do presente capitalista, urbano e maquinal.

Hatoum ambienta a maioria de seus romances nesse delicado liame temporal, em que as personagens se constituem como claras representações sociais, cada qual exprimindo um ponto de vista mutuamente excludente. O rico proprietário contra o *flâneur* nostálgico, a eficiência capitalista contra a malemolência nativa, o desaparecimento do regional e a imposição do cosmopolita. Não será coincidência mais uma cessão de espaço ao aspecto pitoresco da culinária, georreferenciando o cenário com seus exotismos. O leitor saberá, por meio do romance hatoumniano, o que e como comiam os habitantes de Manaus:

Pôs a tartaruga no piso da cozinha, pegou um terçado e um martelo e pediu que eu me afastasse: ia marretear. Decepou a cabeça e as patas, arrancou o casco, retirou as vísceras e cortou o peito para fazer picadinho. Na saleta, as mãos meladas de sangue segurando uma cuia cheia de ovos: Se a cozinheira permitir, vou levar os ovos pra comer com açúcar. [...]. Tia Ramira virou o rosto enojado, e eu fui limpar a cozinha, que parecia um matadouro. Depois ela fez a farofa com banha de tartaruga e preparou picadinho no casco, com salsa, coentro e cebola. Separou uma porção numa cumbuca e guardou na geladeira. Tio Ran não usou prato: enfiava a colher no casco, misturava picadinho com farofa, mordida uma pimenta e comia com prazer. De boca cheia, riu: Dávida da Vila Amazônia, essa é boa. Jano sabe negociar. (HATOUM, 2005, p. 30).

De outro lado, não só a flora como a fauna brasileira é amplamente explorada pelos romancistas brasileiros. No esforço reivindicatório pela singularidade nacional, percebemos que a estrutura narrativa se inclina para além da larga descrição geográfica. Estende-se na enumeração de tudo o que se relacione com a terra natal. Ronaldo Correia de Brito, no romance *Galileia*, utiliza esse conhecido recurso da tradição romanesca brasileira: “O canto

da jaó, da graúna, da juriti, da pomba-do-bando, do jacu, da jacutinga, da inhuma, e de toda passarada miúda que não se come...” (BRITO, 2008, p. 38).

O narrador presente na prosa nacional é insatisfeito com generalizações. Opera em sentido contrário, especificando o que enxerga ou sabe por experiência própria: “Com certeza, por ali não anda procurando pequi, guariroba, mangaba, cajuzinho ou mama-cadela” (BRITO, 2008, p. 86). O autor reitera o campo semântico pertencente aos romances de todas as épocas porque a maioria deles aderiu à proposta de brasilidade, resultante do protagonismo que o próprio território nacional deveria assumir na tradição romanesca.

Qualquer elemento natural precisa ser catalogado pelo romance brasileiro, não apenas o classificado como regionalista¹⁶. Aliás, cumpre ressaltar que o regionalismo é, de certa forma, um pleonasma no país, já que significativa parcela da produção literária nacional é voltada especialmente para ressaltar a singularidade das regiões. O animal nunca é percebido de forma genérica; é preciso listar cada espécie, assim como tudo o mais relativo à terra.

Se a narrativa é ambientada no sertão, o narrador passa a se comportar como ornitólogo. Menalton Braff (2020, p. 167) não se limita a se referir às aves que se acercam do morro do Caipora, terra ignota e infértil: “Nas árvores perto da casa, famintos, provavelmente, enquanto saem em busca de comida, os passarinhos chamam suas fêmeas com suas vozes trinadas ou flauteadas ou gritadas. Todos se manifestam: o joão-de-barro, o bem-te-vi, o tico-tico, as pombas de todo o tipo e dois ou três sabiás que moram nas proximidades”.

Uma das narradoras de Itamar Vieira Júnior, em *Torto arado* (2019), é um exemplo da cessão de espaço na narrativa para discriminar a fauna brasileira. Comunica-se, dessa forma, com a tradição literária nacional ao perpetuar o inventário da diversidade regional:

Chupim aos montes e todo dia, ao alvorecer. Nós seguíamos para espantá-los com nossas armas. Chupim engana, é matreiro e preguiçoso. Come o arroz que a gente planta – ouvíamos falar – gosta de coisa pronta. Não batalha pelo seu grão. Chupim nos marimbus podia colocar ovos no ninho de xanã, no do sangue-de-boi de penugem vermelha cor de fogo, cantando ‘tiê-tiê’ para os ovos dos filhotes que pensa serem seus. Chupim coloca ovos no ninho dos carrega-madeira que esteve construindo sua casa para abrigar sua cria – e as crias do parasita sem saber. Deixava seus ovos fecundados para serem chocados nos ninhos dos xorrós-d’água, cabeças-de-velho, sabiá-bosteira, sabiá-bico-de-osso, bem-te-vi, patu-d’água e guachu. Os ovos do chupim cresciam debaixo da beleza do canto do sofrê e até de zabelê no chão. Mas

¹⁶ Vários críticos tentam definir o que seria o fenômeno regionalista e como ele se distinguiria de um eventual universalismo. Importante destacar as observações de Lígia Chiappini Moraes Leite, autora do livro *Regionalismo e modernismo*: “[...] características essenciais para a definição do gênero regionalista, mas que, por serem voz corrente, não foram ainda devidamente aprofundadas. São elas: 1. o descritivismo; 2. a redução da personagem a tipo e a conseqüente idealização na tipificação extrema; e, finalmente, 3. a visão exterior, o foco narrativo distanciado, com a necessária ruptura entre narrador e personagem (agravada pelo gosto de fazer estilo, pela eloqüência das páginas antológicas)” (LEITE, 1978, p. 40).

nunca vi ovo de chupim no ninho do paturi. Por que será? (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 44). [...]

Você andava atenta aos sons mais sutis. Conseguia saber quando o xanã estava fazendo seu ninho, ou quando a raposa estava se aproximando para comer os ovos do galinheiro. Escutava o chocalho da cascavel a uma distância considerável. Ouvia o canto monótono do rabo-mole-da-serra ou as unhas grandes do tatu cavando sua toca, mesmo quando ninguém conseguia. Você parava o que estivesse fazendo para ouvir o canto do tapaculo e o sentia ressonar, vibrando em seu próprio corpo (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 245).

Após apresentar um conjunto semiótico comum que perpassa os diversos períodos literários, atravessando a tradição a partir de José de Alencar para se refletir no contemporâneo, convém a releitura do prognóstico de Antonio Candido ao tratar, em *Literatura e sociedade*, as novas tendências brasileiras:

Em nossos dias, estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional, ou seja, da intromissão indevida da literatura; da literatura sem propósito. Em consequência, presenciamos também a formação de padrões literários mais puros, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. (CANDIDO, 2014, p. 143).

Candido anota uma nova perspectiva pela qual a “literatura onívora”, também denominada de “literatice” perdeu espaço para uma expressão pura e sem propósito, cuja principal preocupação está debruçada sobre o critério estético. Em termos qualitativos, o crítico percebe um aporte substantivo porque, segundo ele, os padrões estéticos estariam purificados da tradição descritiva, mais ligada ao nativismo das gerações anteriores.

Ao perscrutar, contudo, alguns romances contemporâneos premiados e bem acolhidos pela crítica acadêmica, o prognóstico de Candido pode ter sido traído pela mesma necessidade inicial que motivou as primeiras gerações de leitores brasileiros: legibilidade. Preferimos entender o fenômeno como a deliberada manipulação de senhas semânticas eficazes para que a narrativa se integre ao imaginário do público leitor. Tais senhas compõem um ritual de identificação que se pratica ciosamente de geração em geração.

Talvez as previsões de Candido tenham sido frustradas por se tratarem mais de um desejo do que uma constatação. É que os problemas sociais e históricos não só não foram abandonados como se apresentam intensificados na prosa contemporânea brasileira. Narra-se para desconstruir a versão hegemônica do passado, deslocando-se o leitor não só no tempo como no espaço. Mesmo que não haja clareza no conceito de “padrões literários mais puros”, supostamente voltados à acuidade estética do texto, é possível sinalizar para a ausência de

consideráveis rupturas com a “literatice” passada. Muito ao contrário: a concepção de literatura engajada na funcionalidade social protela os eventuais avanços pressentidos por Candido.

O problema não reside no pauperismo do leitor, acostumado às convenções da tradição brasileira, ou no mimetismo autoral brasileiro, voltado para os valores estrangeiros. Nossa hipótese passa ao largo dessas conjunturas a fim de revelar a intencionalidade autoral de manter a literatura subordinada à função de intervenção social, seja para integrar traços de Brasil no imaginário coletivo, seja para influir didaticamente na consciência política dos leitores. O romance contemporâneo ainda coleciona fragmentos regionais a fim de remontar continuamente o grande quebra-cabeça histórico.

1.5 O sertão polissêmico

“O senhor toda-a-vida não pode tirar os pés: que há-de estar sempre em cima do sertão” (ROSA, 2001, p. 548). O narrador de Guimarães Rosa registra a polissemia existente no romance brasileiro quando aborda o sertão e reconhece a força gravitacional do ambiente rural. Não é possível escapar do sertão porque, em última análise, “Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001, p. 325). A personagem Riobaldo explicita uma hipótese ensaiada pelas gerações passadas: a metafísica da terra.

Se o Brasil é tratado como um corpo, eternamente submetido à anamnese literária, o sertão é sua alma. Os escritores inventaram um país e precisavam dar a ele uma personalidade, cunhar um tipo facilmente reconhecível para que, mesmo o brasileiro mais distante, com ele pudesse se identificar. Essa entidade não poderia albergar ambiguidades, devendo exibir um caráter autêntico, moralmente superior. É curioso não estarmos tratando de personagens, mas de um lugar: o sertão. É lá o cadinho em que o espírito brasileiro se forma pela alquimia de todos os elementos humanos disponíveis, moldados pela áspera forja da solidão.

Com o escopo de singularizar o país, era preciso fugir das influências litorâneas. A costa brasileira, devassada pelo fluxo estrangeiro, não poderia render ao romance um cenário adequado. Fosse ambientada na cidade, a narrativa ganharia contornos diferentes e seria dissolvida em personalidades da sociedade pequeno-burguesa que ganhavam corpo no final do século XIX. Além do mais, os costumes dessa comunidade litorânea eram identificados com a frugalidade, afetação europeia que passava ao largo da estratégia fundacional de uma literatura tipicamente brasileira¹⁷.

¹⁷ As crônicas produzidas por escritores não definem a literatura que produzem, mas são bons indícios para intuir a perspectiva social da qual nascem suas obras. É o caso de Graciliano Ramos que, no artigo ‘Sertanejos’,

Qualquer retrato não serviria ao Romantismo nascente. No Brasil, a estética deveria preterir o foco meramente amoroso em favor da mítica nacional, autorreferente e grandiloquente. Foi preciso operar o deslocamento geográfico nem que, para tanto, os escritores fossem desacomodados de seus gabinetes, necessariamente desalojados da literatura europeia à que estavam acostumados. As excursões científicas do século XVIII cederam espaço para as excursões literárias do século posterior ou, no mínimo, material científico capaz de subsidiar o sertanismo intelectual.

O escritor assemelhava-se ao bandeirante, refazendo seus caminhos tortuosos, mostrando ao leitor cada acidente geográfico, todo espécime tropical, informando-o do boletim climatológico da região e das dificuldades do avanço pela mata densa ou espinhosa, pelo solo seco ou alagadiço. Os escritores lutaram pelo sertão; cada romancista reivindicava maior verossimilhança espacial e, como consequência, comportamental e linguística das personagens, fato que os levou a disputar quem seria não o mais criativo e sim o mais verídico.

Mas onde fica o sertão? Essa resposta varia de acordo com o pressuposto metodológico adotado. Historicamente, o sertão opõe-se ao litoral, isto é, trata-se de um local distante da costa brasileira. Antes, tudo era sertão. Contudo, a perspectiva sofre deslizamentos semânticos ao longo da literatura, variando entre o caráter geográfico e humano. Ao longo do percurso romanesco brasileiro, o sertão deixou de ser um local para se transformar num modo de ser.

Em *Inocência*, após uma longa apresentação espacial, Taunay (1994, p. 23-24) demarca o território: “Ali começa o sertão chamado bruto”. De 1872, data do lançamento de seu mais famoso romance, o sertão bruto mato-grossense foi cristalizado no imaginário brasileiro: terra distante, de impenetrável floresta, habitada por caboclos que detinham a sabedoria ancestral dos povos indígenas. A intimidade com as vastidões verdes da mata confere ao sertanejo “a certeza que tem de que nunca poderá perder-se na vastidão, como que o liberta da obsessão do desconhecido, o exalta e lhe dá foros de infalibilidade” (TAUNAY, 1994, p. 30). No sertão, o sertanejo é o rei.

Em 1938, Graciliano Ramos causa um grande impacto com *Vidas secas*, narrativa ambientada na severa estiagem nortista que já estava sendo trabalhada no começo do século XX, mas que ganhou impulso depois das exortações regionalistas de Gilberto Freyre. A partir

publicado no semanário *Novidade*, em 11 de abril de 1931, traça uma clara diferença entre dois mundos que coexistem no Brasil: “Para o habitante do litoral o sertanejo é um indivíduo meio selvagem, faminto, esfarrapado, sujo, com um rosário de contas enormes, chapéu de couro e faca de ponta. Falso, preguiçoso, colérico e vingativo. Não tem morada certa, desloca-se do Juazeiro do padre Cícero para o grupo de Lampião, abandona facilmente a mulher e os filhos, bebe cachaça e furta como rato. [...]. É esse, pouco mais ou menos, o sertanejo que a gente da cidade se acostumou a ver em jornais e em livros. Como, porém, livros e jornais de ordinário são feitos por cidadãos que nunca estiveram no interior, o tipo que apresentam é um produto literário” (RAMOS, 2014, p. 21).

daí, o sertão desloca-se definitivamente da região Centro-Oeste para o Nordeste e será retratado como local de privações, reflexo da situação sociopolítica brasileira caracterizada pela concentração de renda e exploração do trabalho. A terra inóspita era maltratada porque “o sol chupava os poços” (FREYRE, 2008, p. 109). A única solução para os habitantes era a fuga daquela “vegetação inimiga” (FREYRE, 2008, p. 120). No sertão, o sertanejo é o escravo.

Finalmente, em 1956, Guimarães Rosa promove novo giro conceitual, porque confere ao sertão o *status* existencial, definitivamente associado com a personalidade brasileira. Pode-se dizer que ocorreria tal desdobramento em algum momento da literatura, a fim de incorporar ao brasileiro a terra em que se debruça com tanto afinco. Conforme veremos mais adiante, há sinais de hibridismo terra-homem em vários romances anteriores, mas não uma projeção psicológica tão profunda da imagem telúrica.

Em *Grande sertão: veredas*, o escritor não deixa de palmilhar a terra em que jagunços promovem combates e celebram alianças. Boa parte da narrativa oportuniza o georreferenciamento, tanto que alguns estudos elaboram mapas para localizar as veredas pelas quais passaram Riobaldo e Diadorim. Guimarães Rosa não se desliga completamente da tradição brasileira ao cumprir todas as etapas convencionais: descrição do cenário, incorporação da tradição oral, oposição de valores sertanejos com a civilização etc.

Entretanto, se “o sertão é dentro da gente” (ROSA, 2002, p. 375), o autor abre mão da localização específica para configurá-la no patamar ontológico, ou seja, infundir no leitor a concepção subjetiva. O sertão deixa de ser concreto para se tornar abstrato. A figuração brasileira inspirou um arquétipo, ligado, sobretudo, ao desejo do brasileiro de independência e autodeterminação, além da confiança nas tradições das comunidades sertanejas, até então isoladas. Em Guimarães Rosa, a personagem se vê projetada no cenário. O sertão é o Brasil e sertanejo é o povo brasileiro¹⁸.

José de Alencar foi o mais prolífico criador de mitos fundacionais da literatura brasileira. O sertão foi a matéria-prima para o romance alencariano. É possível perceber a influência do escritor cearense em sucessivas gerações literárias posteriores. Em *O sertanejo* (1875), Alencar trata da natureza estiolada que, de repente, ressurgiu com a chuva. Profunda oscilação na flora demarca a esperança do sertanejo em sua própria manutenção: “Nessa época o sertão parece a terra combusta do profeta; dir-se-ia que por aí passou o fogo e

¹⁸ Sobre o arquétipo da terra, Ronaldo Correia de Brito, no romance *Galileia*, apresenta uma perspectiva bastante consciente: “O sertão é anterior ao descobrimento. Já se fundara em Creta, no culto ao touro e na arte de domar a rês. Também se fizera sentir na Arábia das Mil e Uma Noites e em Israel, com o legado da Escritura Sagrada. O Oriente e o Ocidente se juntaram nos desertos de cá. Mouros e judeus com outras raças de gente, gerando a estirpe sertaneja” (BRITO, 2008, p. 225).

consumiu toda a verdura, que é o sorriso dos campos e a gala das árvores, ou o seu manto, como chamavam poeticamente os indígenas” (ALENCAR, 1955, p. 30).

O sol é onipresente na composição do cenário sertanejo: “O sol ardentíssimo coa através do mormaço da terra abrasada uns raios baços que vestem de mortalha lívida e poenta os esqueletos das árvores, enfileirados uns após outros como uma lúgubre procissão de mortos” (ALENCAR, 1955, p. 30-31). O enredo conduz o leitor pela terra dos mortos, um território condenado pela geografia.

Quem pela primeira vez percorre o sertão nessa quadra, depois de longa seca, sente confranger-se-lhe a alma até os últimos refolhos em face dessa inanição da vida, desse imenso holocausto da terra. É mais fúnebre do que um cemitério. Na cidade dos mortos as lousas estão cercadas por uma vegetação que viça e floresce; mas aqui a vida abandona a terra, e toda essa região que se estende por centenas de léguas não é mais do que o vasto jazigo de uma natureza extinta e o sepulcro da própria criação. (ALENCAR, 1955, p. 31).

A consumação pelo fogo perpassa várias narrativas brasileiras. É como se a terra submetesse o elemento humano às provações para que se mostre merecedor ou, por outro lado, é uma fórmula de cunhar tipos humanos brutos e resistentes. José Lins do Rego (2001, p. 112) reprisa o mesmo cenário de Alencar, Távora e Taunay: “Mil línguas de fogo devoravam as canas maduras, com uma fome canina. E o vento insuflando este apetite diabólico, com um sopro que não parava”. Como visto, o protagonista é a terra que interage com o fogo, o vento, a fome e apresenta um apetite diabólico ao consumir a vida.

Essa terra triste, feia e hostil é o deserto. A concepção do deserto não está ligada propriamente nem à fertilidade do solo, nem à distância. Na gramática do sertão, deserto está muito longe das imagens associadas a dunas de areia, travessias a pé ou camelo e delirantes miragens de oásis. O que define o deserto é a solidão, a completa falta de gente. No romance brasileiro, o elemento indígena nunca foi considerado como alguém digno de fazer companhia ao branco ou mesmo ao caboclo. O apagamento da povoação indígena nas narrativas brasileiras forma um imenso vazio demográfico no interior do território, cunhando a concepção de deserto a desconsiderar as populações nativas como integrantes do povo brasileiro, embora o indígena sirva como origem dos sertanejos.

Não divergem os escritores quanto à recorrente relação entre o vazio demográfico e a semântica do deserto. Em *Inocência*, surge a costumeira nostalgia do que, aparentemente, é um inferno: “Por toda a parte, melancolia; de todos os lados, tétricas perspectivas”. (TAUNAY, 1994, p. 25). O sertão, narrado em 1872, não proporciona nenhum motivo para comemoração. Idêntica percepção é a de Franklin Távora. *O Cabeleira* data de 1876 e

reforçou as imagens exploradas por Alencar e Taunay. O jagunço cearense “sentia-se atraído para esse lugar por uma saudade infinda, por uma confiança enganosa e fatal. [...]. Estava em pleno deserto” (TÁVORA, 2002, p. 41).

A descritividade de Euclides da Cunha cede espaço às metáforas que pertencem ao imaginário brasileiro desde Alencar. Ao relatar a paisagem à maneira das expedições científicas, o autor de *Os sertões* utiliza o recorrente conceito: “Daí a impressão dolorosa que nos domina ao atravessarmos aquele ignoto trecho do sertão – quase um deserto – quer se aperte entre as dobras de serranias ou se estire, monotonamente, em descampados grandes...” (CUNHA, 2019, p. 32).

Como já apontamos alhures, a reiteração imagética supera uma eventual geografia específica, porque o romance brasileiro se remete a uma gramática comunitária. Tanto é assim que, diante de uma paisagem bastante diversa da seca nordestina, Bernardo Élis converge para o mesmo conjunto imagético e, portanto, vale-se do mesmo semantismo sertanejo. No romance *O tronco*, de 1974, o escritor goiano não discrepa da estratégia de ceder o protagonismo romanesco à terra:

O sertão é triste e feio em julho, as queimadas borrando o céu de fumaça, a vegetação já amarelecida, crestada pelo sol e pelo fogo, as árvores despidas de suas folhas pelo rigor da seca. Pelos ermos e descampados o vento galopa seu febre bafo de morte, arrastando folhas secas, levantando a poeira fina, erguendo-a nos espaços em funis redemunhos. (ÉLIS, 1974, p. 86).

O fogo, a fumaça, o vento, a seca, tudo o que forma o “bafo da morte” é o sertão brasileiro. O que faz o sertanejo suportar essa realidade? A única recompensa em viver no deserto é a liberdade. O romance brasileiro reitera a ideia de que vale a pena o autossacrifício em meio à miséria, à solidão, ao exílio. Como prêmio por viver no inferno, o sertanejo pode gozar da liberdade. Não reconhece fronteiras e governos, não obedece à autoridade pública, jacta-se pela orgulhosa insubmissão.

O cangaço é, de muitas formas, festejado como resistência anarquista ao controle governamental. Manoel Benício explicita a resistência libertária no romance *O rei dos jagunços*. No princípio do romance, a fim de configurar a personalidade das personagens que enfrentarão o governo republicano, o leitor se depara com o conceito-reitor: “O sertanejo só admira e quer bem ao que é forte, porque o assusta” (BENÍCIO, 1997, p. 10). A força, a coragem e a liberdade são valores que se perfazem no sertanejo e o inspiram. Mais adiante, ao tratar das arbitrariedades dos sucessivos governos com a população rural, lemos:

Estas sentenças atentatórias, e mais atentatória ainda a sua execução à justiça humana, são ainda hoje comuns nos longuíquos sertões do Brasil, onde os camponeses incultos desconhecem o mais rudimentar princípio de

direito. O único direito que conhecem é o da resistência e da força. (BENÍCIO, 1997, p. 31).

O sertanejo de Benício (1997, p. 15) é o da maioria dos romances brasileiros: “era de uma valentia indômita e meio surdo”. No contexto libertário que somente o sertão proporciona, a resistência a toda forma de governo é vista como natural. Ao se referir à laboriosa gente do campo, diz: “Toda reforma econômica, política, governamental, é considerada por ella como artifício sem sentido de aumentar os impostos ou restringir por qualquer modo a sua liberdade” (BENÍCIO, 1997, p. 157).

As aventuras do insubmisso José Gomes, alcunhado de Cabeleira, renderam o romance inaugural de Távora (2002, p. 47): “A vida no deserto está exposta a perigos, que mal compreende o que não nasceu no meio deles; só os compensa a liberdade, que se depara em qualquer dos gozos que aí se logram”. Mesmo condenado a uma vida de fuga, as personagens mantêm o gozo da liberdade, como explica em *Os cangaceiros* o escritor José Lins do Rego (2007, p. 178): “O cangaço foi para ele uma espécie de liberdade, de um viver com todas as partes do corpo”.

No entanto, o sertão é realmente um local tão insalubre como retratado pela tradição literária brasileira? As imagens que se enfeixaram nos ignotos sertões brasileiros são persuasivas na missão de convencer o leitor que somente semideuses sobreviveriam às provações do inferno. Dois grandes representantes da geração que narrou o fenômeno da seca e dos retirantes nordestinos têm opiniões semelhantes quanto à idealização da literatura brasileira.

José Américo de Almeida, na introdução do romance *A bagaceira*, lançado em 1928, oferece a primeira explicação para a miséria nordestina e ela não está calcada na concentração de terra e de renda dos latifundiários. Para o escritor paraibano, o problema era a concentração populacional:

Certamente há demasiada miséria no sertão, como em toda parte, mas não é indispensável que a chuva falte para que o camponês pobre se desfaça dos filhos inúteis. [...]. Que é que determina penúria tão grande no Nordeste? Por que a fuga da gente de lá? A verdade é que essas coisas são evidentes em decorrência do elevado número de habitantes. Se excluíssemos a seca, ainda nos restaria bastante miséria, e ela avultaria mais que em Mato Grosso, por exemplo, onde, sendo muito espalhada, pode não ser percebida. (ALMEIDA, 2004, p. 51).

Outra perspectiva sobre o mesmo fenômeno foi oferecida por Graciliano Ramos. No artigo ‘A propósito de seca’, publicado no *Observador Econômico e Financeiro*, em fevereiro de 1937, o alagoano promove uma interessante reflexão:

Realmente, os nossos ficcionistas do século passado, seguindo os bons costumes de uma época de exageros, contaram tantos casos esquisitos,

semearam no sertão ressequido tantas ossadas, pintaram o sol e o céu com tintas tão vermelhas, que alguns políticos, sinceramente inquietos, pensaram em transferir da região maldita para zonas amenas os restos da gente flagelada. (RAMOS, 2014, p. 49).

É muito provável que Graciliano Ramos estivesse se referindo a José do Patrocínio, que pintou um cenário tenebroso na obra *Os retirantes*, ou a Rodolfo Teófilo em seus romances *A fome* e *Os brilhantes*, publicados no final do século XIX. Contudo, mesmo que reconhecesse a idealização do sertão nordestino, no ano seguinte ao artigo em que denunciava a ficção passada, lançou *Vidas secas*. Na narrativa do retirante Fabiano, há o céu azul, o sol alaranjado, as arribações, a fome, as ossadas e todos os elementos que impressionariam o público brasileiro com o drama da miséria que o próprio autor havia denominado “exagero”.

A metáfora do inferno continua a ser uma das mais frequentemente utilizadas no contemporâneo para se referir a um sertão deslocado no tempo e no espaço. Lembremos que, em grande parte da prosa brasileira ligada ao campo, a história retrocede muito para ambientar o enredo, retratando a realidade rural que não existe mais ou sofreu profunda transformação. É o caso de *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho. O recorte temporal a que o autor se circunscreve projeta o passado para traçar um paralelo com o inferno, seja a realidade amazônica originária, seja a do desmatamento. Tudo é encharcado pelo sol causticante, não há horizonte, nem qualquer elemento agradável. Os valores do sertão são intrinsecamente negativos, ligados à terra febril ou à ação deletéria do homem:

Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava, no Xingu da minha infância. É uma casa pré-fabricada, de madeira pintada de verde-vômito, suspensa sobre palafitas para a proteção dos moradores contra os eventuais animais e ataques noturnos de quem seriam presa fácil no rés do chão. É uma casa solitária no meio do nada, erguida numa área desmatada e plana da floresta, cercada de capim-colinião e de morte. Tudo o que não é verde, é cinzento. Ou então é terra e lama. [...]. Dizem que hoje tudo mudou e que a região está irreconhecível. A floresta tropical se transformou em campos e fazendas. A mata desapareceu, caiu e foi queimada, mas na época impunha-se como uma ameaça aterrorizante, a ponto de ser difícil para uma criança entender o que os homens podiam ter ido buscar naquele fim de mundo. (CARVALHO, 2002, p. 61). [...]

Mas se para Quain, que saía do Meio-Oeste para a civilização, o exótico foi logo associado a uma espécie de paraíso, à diferença e à possibilidade de escapar ao seu próprio meio e aos limites que lhe haviam sido impostos por nascimento, para mim as viagens com o meu pai proporcionaram antes de mais nada uma visão e uma consciência do exótico como parte do inferno. Sempre tive que acompanhá-lo a Mato Grosso e a Goiás, porque por lei devíamos passar as férias juntos. (CARVALHO, 2002, p. 64).

O exemplo de Graciliano Ramos nos parece paradigmático. O sentimento ambivalente com que o sertão brasileiro é tratado gera uma contradição insolúvel, onde o homem não se reconcilia com a terra. Querer modificá-la, povoá-la, urbanizá-la é um interdito tão grave quanto abandoná-la. No romance brasileiro, a “civilização” é vista com extrema desconfiança, enquanto o sertão é um território onde não há limites para a liberdade humana.

Uma amostra disso é a personagem de Menalton Braff (2020, p. 217-218): “Florinda levanta-se rainha, consciência recém-adquirida, e pede pressa a seus súditos, que devem voltar ao trabalho. Aqui neste morro, ela se emociona ao pensar nisso, aqui neste morro quem manda sou eu. O morro do Caipora é meu reino, ordeno e proíbo em toda a encosta sul”. Justifica-se, portanto, o sacrifício das personagens pela terra. O sertão é a única zona possível em que a liberdade pode ser desfrutada e onde personagens populares podem exercitar o poder.

Além do caráter libertário, o território brasileiro passou a ser indissociável, inoculado na personagem desde sua origem: desde o parto da terra, o enterro ritualístico do umbigo, até sua morte e sepultamento. Em *Torto arado* (2019), uma das narradoras adquire a consciência da hibridação de sua personalidade com a própria terra, desde as origens mais remotas. Não consegue, portanto, distinguir a si mesma do território:

Fui parida, mas também pari esta terra. Sabe o que é parir? A senhora teve filhos. Mas sabe o que é parir? Alimentar e tirar uma vida de dentro de você? Uma vida que irá continuar mesmo quando você já não estiver mais nesta terra de Deus? Não sei se a senhora sabe, mas eu peguei em minhas mãos a maioria desses meninos, homens e mulheres que a senhora vê por aí. Sou mãe de pegação deles. Assim, como apanhei cada um com minhas mãos, eu pari esta terra. Deixa ver se a senhora entendeu: esta terra mora em mim, bateu com força em seu peito, brotou em mim e enraizou. Aqui, bateu novamente no peito, é a morada da terra. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 229-230).

Como consequência, as narrativas limitam-se pela relação anacrônica com a terra, conflito perpetuado em *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito. O sertão deixou de ser um lugar para se transformar em patologia: “— É preciso muito tempo pra se gostar de um lugar. Eu nunca me acostumei à Noruega. Dizem que ela é melhor do que isso aqui. Eu não acho. O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura” (BRITO, 2008, p. 19).

Ao tratar o imaginário sertanejo como doença, o desdobramento da percepção promove uma clivagem nas crenças sobre a terra. Amor ou ódio? Nos extremos, debate-se a personagem, eternamente condenada a contracenar com o Brasil. No regresso penitencial do traidor, atormentado pela culpa, expressa: “Sinto fascínio e repulsa por esse mundo sertanejo. Acho que o traio, quando faço novas escolhas. Para o avô Raimundo Caetano somos um bando de fracos, fugimos em busca das cidades como as aves de arribação voam para a

África” (BRITO, 2008, p. 16). Todo o romance de Correia de Brito é permeado pela penitência do narrador, que não só fugiu da desesperança do deserto como emigrou do país.

Ao comentar sobre as formas arquetípicas que a literatura apresenta em relação ao campo e à cidade, Raymond Williams (1989, p. 124) afirma que a transição no cenário acarreta novas formas de ver: “Trata-se de uma alteração da paisagem, através de uma alteração da visão”. Em termos de narrativa brasileira, é preciso refletir se a assertiva se confirma, isto é, perquirir se houve alguma alteração de paisagem e de visão.

Tudo indica que, para atender às expectativas da crítica que escalou a literatura para mapear, explicar e transformar o Brasil, a alteração da paisagem foi realizada com timidez, já que a diversidade geográfica não proporcionou uma guinada na forma de perceber a realidade. Ao contrário: o sertão cearense, mato-grossense, gaúcho, amazônico, goiano e mineiro, a despeito de sua multiplicidade, converge para a metáfora da liberdade.

No sertão, nasce não só o povo brasileiro, mas sua pretensão de autodeterminação¹⁹. O governo sempre foi considerado como um inimigo da população e, por isso, está onipresente no romance a resistência à ordem institucional, desde o fidalgo do romance alencariano ao sertanejo de Menalton Braff, 150 anos depois. Antigas demandas pela emancipação brasileira encontram-se enfeixadas no interior do país, local inacessível à opressão colonial até o século XIX e, depois, imperial e republicana.

Sertão, no romance brasileiro, constitui uma realidade paralela, variando do paraíso ao inferno, conforme o caso. Importava, entretanto, que no panorama romanesco fosse mantido o mesmo cenário. O que as personagens pretendem conquistar é a terra e a liberdade que ela proporciona. Cristaliza-se essa simbiose simbólica que idealiza o sertão a ponto de as personagens se ressentirem traidores no caso de evasão. Quem levanta raízes do sertão vive condenado a um conflito íntimo insanável, condenação que leva à depressão, à loucura e ao suicídio.

Para os que resistem à tentação do abandono, o inferno pode se converter em paraíso. Pelo menos, é essa a percepção idealizada do narrador quando está conciliado com a terra. Em *A bagaceira*, a despeito de todo o drama da espoliação do trabalhador rural, das violências sexuais, dos conflitos raciais, José Américo de Almeida (2004, p. 74) infunde nostalgia: “Nesse ambiente idílico, nutria um amor sem carnalidades, um idílio naturista, com o sabor

¹⁹ No romance *O tronco*, de Bernardo Élis, a recorrente imagem de liberdade está presente como oposição ao governo. A terra é considerada como refúgio onde o sertanejo pode exercer sua autodeterminação política: “O velho olhava sobranceiro a paisagem que lhe era tão familiar. Quantas vezes já passara por ali, nem sabia ao certo. Julgava-se o criador daquela paisagem, daqueles caminhos, daquelas cercas, daqueles muros e daquelas pontes. Tudo saíra de suas mãos ou das de seu filho. Era o criador e dono daquilo tudo” (ÉLIS, 1974, p. 67).

acre de fruta de vez, junto aos abandonos e aos modos de indiferença ou de entrega dessa mulher perturbadora que alvoroçava todo o Mazargão”.

O Brasil é uma terra prometida. Lins do Rego (2001, p. 38) adota um tom confessional para segredar ao leitor sua devoção à terra: “A minha mãe sempre me falava do engenho como de um recanto do céu. E uma negra, que ela trouxera para criada, contava tantas histórias de lá, das moagens, dos banhos de rio, das frutas e dos brinquedos, que me acostumei a imaginar o engenho como qualquer outra coisa de um conto de fadas, de um reino fabuloso”. Em *Menino de engenho*, uma vez mais, estão expostas as razões do amor incondicional que a terra proporciona.

Para alcançar a nostalgia de um passado idealizado, a narrativa deve retroceder décadas e até mesmo séculos, porque o cenário do campo no século XXI não atende mais às tradicionais expectativas. Talvez, por isso, significativa parcela dos livros que trazem o sertão como pano de fundo para o desenrolar do enredo retroaja às primeiras décadas do século XX ou para um passado ainda mais distante. Atende-se, simultaneamente, o contínuo revisionismo histórico e a demanda pelo georreferenciamento brasileiro.

Raymond Williams (1989, p. 387) acerta ao expor a tentação do escritor de simplificar imagens reiteradamente utilizadas para contrastar campo e cidade:

O contraste entre campo e cidade é, de modo claro, uma das principais maneiras de adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência e das crises de nossa sociedade. Isto, porém, dá origem à tentação de reduzir a variedade histórica de formas de interpretação aos chamados símbolos e arquétipos, ou seja, de abstrair até mesmo estas formas tão evidentemente sociais e dar-lhes um status basicamente psicológico ou metafísico.

A complexidade das personagens sofre com as reduções simbólicas. As imagens referentes ao sertão permitem poucas nuances psicológicas. Para se conquistar a terra, o brasileiro precisa passar pelas duras provas de resistência. Sofrer as agruras do ambiente é uma etapa incontornável para a redenção. São raros os casos de ambiguidade moral, conflito ético, dilemas existenciais. Riobaldo e Maria Moura, ambos divididos em sentimentos conflituosos, são exceções ao sertanejo austero, honesto e previsível. Tais romances não apresentam um desfecho claro, conservando lacunas que projetam inquietude para as gerações seguintes.

No meio rural brasileiro, as personagens são retratadas como boas ou más, rústicas ou civilizadas, puras ou mestiças, honestas ou desonestas. A terra desenvolve um longo monólogo em que as personagens são citadas. No máximo, são coadjuvantes do meio ambiente, o que compromete a complexidade psicológica.

Não por outra razão é que Euclides da Cunha foi comemorado por ter escrito um não romance. O ideário da crítica, fixada na verossimilhança ambiental, estava calcado em narrativas protagonizadas pelo Brasil em sua luta por liberdade. *Os sertões*, canonizado quase instantaneamente pela crítica como norteador dos futuros romances, ao acolher o discurso científico e rejeitar a ficção, contraria a definição de obra literária de Maurice-Jean Lefebve:

A linguagem literária é aquela que, separada da sua referência prática, da sua ‘utilidade’, é visada numa intenção literária. Daqui derivam duas consequências; a primeira delas é que esta linguagem se designa a si mesma na sua materialidade e que a obra se anuncia (e se denuncia) como obra de arte: toda linguagem literária é necessariamente figurada. (LEFEBVE, 1980, p. 41). [...]

O discurso literário dirige-se a todos e a ninguém, de tal maneira que o referente que ele visa é mais amplo que se possa conceber: é a expressão humana no seu conjunto e sob todas as suas formas. Ao contrário, o discurso quotidiano depende sempre de um referente bem determinado, sem o qual deixaria muitas vezes de ser inteligível. As suas funções de informação e de ação só se cumprem com relação a uma dada situação. (LEFEBVE, 1980, p. 90).

Lefebve (1980, p. 111) comenta que “toda a arte está em sugerir, não em descrever”, uma prática pouco utilizada no romance brasileiro que se alinha ao projeto intelectual de brasilidade. A narrativa nacional segue de encontro à máxima; explicita não só o ambiente, mas também as tensões individuais e sociais que o romance se propõe a problematizar.

Pode-se afirmar que, no afã de encontrar uma imagem que catalisasse a emancipação política, pressionado pela pauta crítica da intelectualidade que reclamava para a literatura um panorama nacional engajado, o escritor brasileiro caiu na armadilha de produzir um romance de tese, expressão usada por Jean Pouillon (1974, p. 156-157):

Introduzir no romance um ponto de vista do autor equivale a transformá-lo em romance de tese. Pode este ser definido como um romance em que a tese permanece na dependência do encadeamento das circunstâncias, as quais, para impor a sua tese, o romancista se vê forçado a camuflar em necessidade, revelando assim a fragilidade dessa opinião, sem com isto criar um bom romance. O bom romance, pelo contrário, não precisa dessa camuflagem; sabe valer-se de tudo para revelar o que se propõe a explicar. Não se faz, portanto, necessário criticar todo o romance ideológico (que pretende sugerir reflexões), confundindo-o com o romance de tese; a ideia, quando verdadeira, possui um valor geral; vale dizer que suas encarnações são indiferentes e contingentes. Por certo, a tese do mau romance não é necessariamente falsa; porém subordiná-la a uma história em que nada deveria ser alterado implica uma má consciência da mesma: o sujeito deve sempre superar a intriga.

A ficção, compreendida enquanto fantasia, foi taxativamente proscrita pela crítica e pelos próprios autores que, ao contrário do que se esperava, contradiziam-se continuamente. Ao criticar Gonçalves de Magalhães pela falta de credibilidade das imagens no poema *Confederação dos Tamoios*, José de Alencar acaba sendo acusado de inverossimilhança por Franklin Távora.

Esse encadeamento crítico produz *Os sertões*, que, enfim, é recebido como paradigma. Firma-se a prescrição da tradição brasileira, isto é, a defesa do romance de tese, explicitando ao máximo qual o objetivo do autor. Através de notas explicativas, diálogos ou mesmo glossário, os romances trazem uma subordinação do conteúdo ficcional ao mundo real. A estética romanesca é usada como um trampolim para o diapasão político. Sobre a tentativa de espelhamento com a realidade, Mikhail Bakhtin (2018, p. 234) reflete: “O mundo representado, por mais realista e verídico que seja, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real que representa, e no qual se encontra o autor-criador dessa representação”. De qualquer forma, busca-se, desde então, contornar a ficção.

É comum perceber pausas narrativas para que o autor possa enunciar um ponto de vista, defendendo as próprias ideias. No artigo ‘Literatura e personagem’, publicado no livro *A personagem de ficção*, Anatol Rosenfeld (1987, p. 40) alerta para a subordinação do texto literário: “A experiência estética, bem ao contrário, é ‘desinteressada’, isto é, o objeto já não é meio para outros fins, nada nos interessa senão o próprio objeto como tal que, em certa medida, se emancipa do tecido de relações vitais que costumam solicitar a nossa vontade”. Tudo indica que o romance contemporâneo brasileiro mantém hígida a característica de fazer da narrativa um ponto de partida para a avaliação da realidade brasileira.

Qual seria a surpresa de Sérgio Buarque de Holanda ao ver contrariado o seu prognóstico sobre o futuro da literatura brasileira? A singularidade perseguida pela crítica pode nunca ser encontrada com a fórmula que o próprio intelectual recomendou no artigo ‘Originalidade literária’, publicado no jornal *Correio Paulistano*, em 22 de abril de 1920:

O Brasil há de ter uma literatura nacional, há de atingir, mais cedo ou mais tarde, a originalidade literária. A inspiração em assuntos nacionais, o respeito das nossas tradições e a submissão às vozes profundas da raça acelerarão esse resultado final. (HOLANDA, 1996, p. 41).

Esses e outros desejos intelectuais que se confundem com aspirações de ordem política fundem-se no tempo para constituir um insolúvel anacronismo. De fato, “a terra pode ser uma armadilha”, como escreve Itamar Vieira Júnior (2019, p. 260) em *Torto arado*. Como qualquer outra polissemia, a gramática do sertão deve ser analisada com a cautela que o tema requer. O georreferenciamento literário é um fator de integração e não menos exato é no protagonismo telúrico que desencadeia identificação no público leitor. Contudo, qual será o resultado de tamanha reiteração de imagens?

Uma das hipóteses é o enaltecimento do brasileiro frente ao sertão. A terra adquire como missão a cunhagem do elemento humano forte, bravo, corajoso e, sobretudo, resistente.

Talvez seja essa a estratégia de compor uma narrativa repleta de metáforas infernais. O desejo de evasão para a cidade, ainda que seja tratado como traição, está presente nas personagens e, por isso, a resistência é tratada como virtude. Tal ambiguidade encontra-se ilustrada por Menalton Braff no romance *Além do rio dos Sinos*:

Sua intenção, ao denegrir seu morro, a pintá-lo com cores mais tenebrosas do que eram realmente, em parte poderia ser apenas uma exibição de coragem, heroísmo autoproclamado. Mas havia também um sonho ainda sem clareza, que, mesmo escondido em sua inconsciência, se aninhava na mente do rapaz: viver na várzea. (BRAFF, 2020, p. 82).

O conflito desenvolvido no enredo não se dá no íntimo do ser humano, mas ao redor dele. E, caso haja alguma questão psicológica de dimensão substancial, estará sempre ligada à terra. O país é pormenorizado como se portasse uma personalidade independente, enquanto o elemento humano se presta a representações raciais e classistas, expondo pautas políticas de ocasião. No capítulo seguinte, veremos de que forma a representação nacional se encontra reivindicada na composição de personagens sertanejas. O público leitor já os conhece de outros romances da tradição literária brasileira, figuras que sofrem com a reiteração da pauta política prévia.

SEGUNDA PARTE

2 O HOMEM

Virgulino Ferreira, o Lampião,
bandoleiro das selvas nordestinas,
sem temer a perigo sem ruínas,
foi o rei do cangaço no sertão.

Mas um dia sentiu no coração
o feitiço atrativo do amor.
A mulata da terra do condor
dominava uma fera perigosa.

(‘Mulher nova, bonita e carinhosa’ – Zé Ramalho)

Antes mesmo de a terra parir o homem, as almas tomaram a decisão de encarnar no Brasil. Uma espécie de atração tão intensa que chega a ser transcendental. É assim que João Ubaldo Ribeiro concebe a antropologia nacional no romance *Viva o povo brasileiro*. A demanda crítica não levou os escritores a projetarem somente a terra, fazendo do Brasil o protagonista dos romances, mas testou os limites do romanesco para incluir uma cosmogonia própria.

As almas, pouco cientes das dificuldades pelas quais passariam, encarnaram pela atração de uma barriga indígena – tal é o mito fundador do povo brasileiro que contemplou uma cerimônia antropofágica em que um caboclo devora um holandês parte a parte valendo-se de uma série de receitas típicas. A cerimônia de canibalização do outro, elemento exterior à terra natal, é metaforizada como origem de uma nova raça, um povo que se orgulha e se envergonha de seus antepassados, variando da perspectiva observada.

O sarcasmo de João Ubaldo Ribeiro passa em revista toda a historiografia oficial brasileira para colocá-la à luz da contradição e do deboche, contínuo revisionismo que toma a complexa questão racial como elemento central do percurso organizado em forma de diário. Como se constitui o povo brasileiro? Do consumo de um pelo outro. João Ubaldo Ribeiro promove uma festa antropofágica na qual reivindica a brasilidade a partir do bem-humorado banquete. No cardápio de Capiroba, um holandês é devorado com o receituário regionalista.

O caboclo Capiroba então pegou um porrete que vinha alisando desde que sumira, arroteou por trás e achatou a cabeça do padre com precisão, logo cortando um pouco da carne da primeira para charquear na brasa. O resto ele charqueou bem charqueado em belas mantas rosadas, que estendeu num varal para pegar sol. Dos miúdos prepararam ensopado, moqueca de miolo bem temperada na pimenta, buchada com abóbora, espetinho de coração com aipim, farofinha de tutano, passarinha no dendê, mocotó rico com todas

as partes fortes do peritônio e sanguinho talhado, costela assada, culhõesinhos na brasa, rinzinho amolecido no leite de coco mais mamão, iscas de fígado no toucinho do lombo, faceira e orelhas bem salgadinhas, menino bem dormido para pegar sabor, e um pouco de linguiça, aproveitando as tripas lavadas no limão, de acordo com as receitas que aquele mesmo padre havia ensinado às mulheres da Redução, a fim de que preparassem algumas para ele. Também usaram umas sobras para isca de siri e de peixinho de rio, sendo os bofes e as partes moles o que melhor serve, como o caboclo logo descobriu. (RIBEIRO, 1984, p. 43).

O canibalismo é uma imagem que inspira um tríplice significado, todos presentes em *Viva o povo brasileiro*. Inicialmente, anote-se a aniquilação do outro. O ritual de consumição humana parte da morte do inimigo, visão brasileira comum no processo de emancipação. A influência estrangeira, sobretudo a portuguesa, foi considerada como o inimigo comum da intelectualidade brasileira que se esmerava para encontrar a fórmula de brasilidade. Portanto, a identidade nacional deu-se por oposição.

O segundo significado que pode ser extraído da canibalização realizada com tanta acuidade pelo mestiço Capiroba é o desejo. O nativo, mesmo odiando o alienígena, deseja o conhecimento do outro. Para incorporar a força, os valores e a cultura do estrangeiro, é preciso que devore fisicamente o inimigo. Trata-se de reconhecimento e admiração, a um só tempo. As influências europeias que devem ser aniquiladas não deixam de ser, para o brasileiro, uma inspiração e é por isso que Capiroba reconhece que a carne branca do holandês é delicada, agradável a toda a família.

Finalmente, no ritual antropofágico de João Ubaldo Ribeiro, há a miscigenação como resultado final da digestão do prato principal, isto é, da cultura estrangeira. O caboclo Capiroba, nutrido das influências de outra carne e de outro espírito, dará origem a uma nova linhagem, completamente diferente de si e do outro que foi devorado. Em resumo, é este o afã da literatura brasileira que leva ao costumeiro anacronismo dos romances passados e de alguns contemporâneos: descrever, classificar e explicar o Brasil com o sentimento de estrangeiro.

Veremos que, em boa parte dos romances canonizados pela crítica, e mesmo nas narrativas recentes, a sensação de ser estrangeiro no próprio país não decorre somente do desconhecimento da população litorânea do nosso território superlativo e da biodiversidade que ele comporta. A superficialidade e a afetação da gente do litoral é, de fato, a primeira causa da ignorância e da desvalorização da brasilidade, no entender dos intelectuais que sustentavam nos jornais a integração das regiões, sua povoação e desenvolvimento humano.

No entanto, o problema central da intelectualidade brasileira, comumente convertido para a ficção em manobras pouco sutis, é a frustração com a identidade, isto é, a

impossibilidade de formular um conceito estável, uma imagem única, uma gramática básica. Afinal, quem é o povo brasileiro? Como se constituiu? Quais suas características? Atendendo à especificidade do presente estudo, importa saber como a ficção elaborou o tipo nacional, sobretudo a personagem que é retratada como autenticamente brasileira.

Sem qualquer dúvida, o sertão é a origem do povo que se apresenta ao mundo nos romances. Foi lá que se forjou uma nova civilização, caoticamente miscigenada, cuja compleição física está adaptada para resistir aos percalços inerentes ao meio ambiente. Suas origens informam ao leitor o efeito eugênico da dosagem racial que se estabilizou ao longo do tempo, estiolando atavismos e sufragando tipos viáveis. Essa segmentação racial qualitativa está exposta em *dégradée* pela crítica e pelos romancistas, sustentando ambos o caráter genuíno do resultado da miscigenação.

O brasileiro foi inventado para ser um homem híbrido, metade humano, metade animal, vivendo no mitológico sertão. Fisicamente forte, intelectualmente rústico, moralmente inatacável, vive só porque preza a autodeterminação ou se organiza em bando para proteger o território. Esse tipo de semibárbaro prefere viver na miséria a ter de se sujeitar a outro universo imagético, sobretudo ligado à cidade. Submetido à explícita exploração do fazendeiro, a despeito das agruras do clima causticante, assediado pela fome, o brasileiro ficcional merece a solidariedade que o público leitor vai dedicar às personagens do romance.

A imagem da hibridação humana foi produzida por José de Alencar, de onde emana a maior parte da influência romântico-naturalista da tradição brasileira. Já em *O gaúcho*, escrito em 1870, Alencar (1997, p. 7) projeta em seu sertanejo a perícia dos animais da região dos pampas: “E nenhum ente é capaz de superar todos esses obstáculos como 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 último romance escrito por Alencar narra a história do sertanejo empregado do grande fazendeiro que se comporta como senhor feudal. O mestiço Arnaldo domina a natureza, apascenta onça, dorme a céu aberto em rede armada entre as árvores, caça bois selvagens, em resumo, confunde-se com o meio em que está inserido. Filho da terra, o protagonista reflete o aspecto híbrido no mito alencariano: “É um dos traços admiráveis da vida do sertanejo, essa corrida veloz através das brenhas; e ainda mais quando é o vaqueiro a campear uma rês bravia. Nada o retém; onde passou o mocambeiro lá vai-lhe no encalço o cavalo e com ele o homem que parece incorporado ao animal, como um centauro” (ALENCAR, 1955, p. 167). Arnaldo, portanto, representa a perfeita junção dos elementos telúricos e a apropriação da imagem do centauro cristaliza a noção de que o homem sertanejo

soma a força da terra com a racionalidade humana: “Não se compreende esse milagre de destreza senão pela perfeita identificação que se opera entre o cavalo e o cavaleiro. O homem apropria-se pelo hábito dos instintos do animal; e o animal recebe um influxo da inteligência do homem, a quem associou-se como seu companheiro e amigo” (ALENCAR, 1955, p. 240-241).

Conforme sustentamos no capítulo anterior, a tradição literária brasileira está calcada na procura da identidade brasileira e essa busca fundamenta-se, por sua vez, na cristalização de imagens telúricas. Considerando a prescrição da crítica, cuja intencionalidade política é determinar uma singularidade estética, os romances são colmatados num arcabouço semântico muito aproximado.

A identidade com a geografia mostra-se tão intensa no romance brasileiro que Érico Veríssimo constrói uma significativa imagem em *O continente*, primeiro livro da trilogia *O tempo e o vento*:

Queremos as ricas campinas do oeste e as grandes planícies do sul! Só caranguejo é que fica na beira da praia papando areia. [...] Em todas as direções penetravam na terra dos minuanos, tapes, charruas, guenoas, arrachanes, caaguás, guaranis e guaranás. A fronteira marchava com eles. Eles eram a fronteira. (VERÍSSIMO, 2004, p. 92).

Os homens são, eles mesmos, o Brasil, porque “a fronteira marchava com eles”. A terra gera uma nova civilização e o país nasce da ação desbravadora, crescendo na mesma proporção do sacrifício doado pelas personagens. Veríssimo incorpora ao texto literário uma opinião comum da intelectualidade brasileira²⁰ sobre a civilização dos caranguejos, divulgada em jornais da época, em coletâneas de ensaios ou mesmo em romances. Ainda assim, os homens não se limitavam a alargar os limites da nacionalidade. O discurso literário proporciona uma identidade absoluta, destacada na frase “eles eram a fronteira”. Projeta-se nas personagens a identidade pretendida, num movimento pendular de zoomorfização humana e antropomorfismo animal/telúrico.

No romance *O Cabeleira*, o protagonista “volveu a ser outra vez a fera, e rápido deslizou-se como uma cobra por entre as árvores e por debaixo da folhagem” (TÁVORA, 2002, p. 22) e, mais adiante, “o cabeleira desapareceu no mato como desaparece o peixe no seio da corrente caudal” (TÁVORA, 2002, p. 49). Por fim, “Cabeleira, rápido como um

²⁰ A respeito da gradação civilizatória percebida no emparelhamento litoral/sertão brasileiro, Alceu Amoroso Lima sustenta que: “A esse gosto pela aventura, dos praieros, devemos acrescentar a tendência ao progresso. É o litoral, no Brasil, que leva o Brasil para a frente e leva-o, muitas vezes, em desordem e sem critério. Mas, sem dúvida, bom ou mau, antes de bom em certos pontos e mau em outros, é o homem do litoral que possui o espírito progressista, que olha para a frente, que arrisca o conforto e a segurança de hoje pelo ideal de amanhã” (ANDRADE *et al.*, 1957, p. 157).

jaguar, pôs a cabeça de fora do mato, olhou, observou, e, nada vendo, atravessou o aceiro e penetrou no canavial” (TÁVORA, 2002, p. 53).

Em *A bagaceira*, “Lúcio virou um imbuá. Era a representação do meio entorpecido – miriápode, com tantas pernas e a arrastar-se como uma lesma ou a viver enroscado” (ALMEIDA, 2004, p. 91). Se a personagem se transforma no conhecido piolho de cobra, a terra ganha personalidade: “A mata fumarenta entrava a roncar. Roncava como um monstro acuado” (ALMEIDA, 2004, p. 88).

Qualidades animais continuam definindo as personagens nos romances contemporâneos. O narrador de Edival Lourenço (2011, p. 119), um mestiço letrado que serve à comitiva real nas minas de ouro como escrivão, descreve a expressão popular: “E todo mundo bate palmas, assovia e grita ovacionando no meio do mato, mais parecendo um congresso de bugios”. Qual a melhor forma de posicionar espacialmente o leitor em meio às densas florestas brasileiras que não comparar a insipiente sociedade local com um congresso de bugios?

Lourenço (2011, p. 143) projeta explicitamente as qualidades dos animais nas personagens sertanejas, uma hibridação comumente narrada no romance brasileiro:

Mas parece que alguma coisa altera a espécie das pessoas nestes sertões. Isto leva um homem a se assemelhar a um cão que, ao perceber uma cadela, não é orientado pela aparência, pela cor, pelo tamanho, pelo volume de carne, nem por quaisquer outros elementos de percepção do tato ou da vista. Mas pelo cheiro enlouquecedor que o cio exala. Vai vossenhora tentar entender a alquimia da vida. Ainda mais quando a vida é de seres submetidos aos rigores atribulantes das solidões.

A personagem nobre, recém-chegada do litoral a fim de proceder à justiça nas minas, assume modos de ave de rapina, espécime predador de serpentes. No romance *Naqueles morros, depois da chuva*, o narrador caracteriza o fidalgo como a acauã:

Dr. Manoel Pedro de Macedo, antes de se recolher em definitivo ao leito, apaga as luzes restantes, uma a uma, com habilidade de acauã na captura de cobra, esmagando os grãos luminosos entre o polegar e o indicador, pois se os varre com a tempestade do sopro, o cheiro do incenso fumarento que fica no morrão é pernicioso e repugnante, além de provocar arranhos e raspões na garganta como unhas de lagartixa. (LOURENÇO, 2011, p. 94).

O centauro de Alencar será reprisado em diversas obras, em que cavaleiro e montaria formam um conjunto indissociável, ou seja, ligado umbilicalmente com a terra que habita. Graciliano Ramos vai se socorrer desse hibridismo em *Vidas secas*. Ao descrever os costumes do sertanejo, narra que: “Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele” (RAMOS, 2008, p. 20). O protagonista Fabiano está tão adaptado à

caatinga nordestina que apresenta o corpo anatomicamente modificado, com as solas dos pés como cascos, homogeneizando-se com a montaria.

Ao se considerar o aspecto circular de um sistema literário como o brasileiro, não será surpresa o aparecimento da figura do centauro alencariano no já citado romance de Edival Lourenço, lançado em 2011: “E ainda serão de pouca ou nenhuma valência todos esses adornos e posturas se não houver entrosamento de fato entre cavalo e cavaleiro, transparecendo um só corpo, uma só vontade, um só movimento, como se um centauro fabuloso é que fosse” (LOURENÇO, 2011, p. 187-188).

A prosa brasileira recolhe da terra as qualidades animais para compor as personagens. Esta é outra estratégia para apresentar ao leitor o território brasileiro mais do que ceder lugar às nuances da personalidade humana. Menalton Braff (2020, p. 39) correlaciona as características da maior parte de suas personagens com qualidades animais: “Ele inflou o peito, imitando um galo de rinha”. No romance *Além do rio dos Sinos*, cada personagem assume uma identidade zoomorfixada pela estratégia autoral de hibridação.

Nessa mesma fixação telúrica, quando o apelo não é pela incorporação das qualidades animais na *expertise* do sertanejo, a personagem se coloca como produto direto da terra. Apresenta-se, em resumo, como semente, planta ou fruto. Em *Torto arado*, a narradora trata de sua adolescência manejando a imagem do fruto, pronto para ser consumido: “Agora eu era uma fruta amadurecida convidando os pássaros a me bicarem, como os chupins que espantávamos dos arrozais até pouco tempo atrás”. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 108).

O romance de Itamar Vieira Júnior, lançado em 2019, conecta-se com a tradição literária brasileira por conta de um conjunto de estratégias narrativas, dentre as quais se destaca a identificação das personagens com a terra:

Quanto mais criança via nascer, mais sentia como se meu corpo vibrasse, em movimento, pedindo para parir, como a terra úmida parece pedir para ser semeada; e se não fosse semeada, a natureza faz ela mesma seu cultivo, dando a capoeira, o maracujá-da-caatinga e folhas de toda sorte para curar os males do corpo e do espírito. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 105).

Em geral, o aspecto psicológico do sertanejo é relegado ao segundo plano. Está tão imbricado com aspectos da natureza que se apresenta capaz apenas de sentimentos puros, devotando às demais personagens amor ou ódio, respeito ou indiferença. No romance *O sertanejo*, a polarização encontra-se explicitada: “No sertão, os homens ou são irmãos ou inimigos” (ALENCAR, 1955, p. 85). O sertanejo está concentrado, sobretudo, em palmilhar a natureza e tentar projetar em suas relações sociais o que aprendeu com a terra. Contudo, se

logra refletir com mais profundidade sobre sua própria situação social, dificilmente encontra o arsenal vocabular necessário para expressar suas angústias.

Se a personagem é estruturada a partir do plano geral da obra, vai adquirir características e funções diferentes. No ensaio *A personagem do romance*, Antonio Candido *et al.* (1987, p. 74) apresentam algumas possibilidades:

A natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será, em consequência, menos aprofundado psicologicamente, menos imaginado nas camadas subjacentes do espírito, – embora o autor pretenda o contrário. Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social.

O grau de aprofundamento psicológico, portanto, varia de acordo com a tônica da narrativa. O que podemos concluir sobre a recorrente figura do sertanejo brasileiro? Raramente, essa personagem encontra-se em meio à teia de relacionamentos sociais que possibilitem problematizar questões complexas como a adaptação às variadas situações sociais que, nas cidades, são fluidas e velozes. Muito ao contrário: o sertanejo encontra-se à parte da sociedade cosmopolita, vivendo só no campo, lutando contra as vicissitudes climáticas ou quaisquer outros obstáculos naturais. Igualmente, não há, delineado nos romances ambientados no meio rural, um marcado conteúdo moralizador em que determinados comportamentos são acolhidos como padrões ou rechaçados como desvios.

Qual seria, então, a função do sertanejo? E por que essa personagem é tão fundamental no romance brasileiro? Candido *et al.* (1987, p. 75) concluem o já citado ensaio relacionando a composição da personagem com a estrutura romanesca:

Poderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna do que de equivalência à realidade exterior. Assim, a verossimilhança propriamente dita, – que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo atual – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil.

Se o romance brasileiro contemplasse algumas amostras do sertanejo, estaríamos inclinados a interpretar cada um de acordo com sua atuação no enredo, porque sua função pode variar conforme a organização estética da narrativa. Contudo, a ocorrência da personagem nos

romances contemporâneos a ostentar o conjunto imagético herdado do Romantismo proporciona a conclusão de que o sertanejo nasce com um propósito e se perpetua com ele.

Alceu Amoroso Lima foi um dos que refletiu sobre o sertanejo – esse totem nacional. Na obra *Introdução à literatura brasileira*, o crítico elenca as qualidades inerentes do tipo humano do interior do Brasil. Ele apresenta “natural desconfiança” (ANDRADE *et al.*, 1957, p. 158), “espírito de ordem” (ANDRADE *et al.*, 1957, p. 159) e “tenacidade” (ANDRADE *et al.*, 1957, p. 159). Todos os adjetivos se prestam a retratar uma personalidade austera, disciplinada, corajosa e, portanto, admirável. São características que podem se irradiar para todo o povo brasileiro, porque:

Como o contato com a terra traz ao sertanejo um carinho todo particular por ela, também se traduz no homem culto do interior e naqueles que, mesmo praieiros, possuem a alma sertaneja, por uma expressão literária carregada de eflúvios do meio, rude e despenteada, saborosa, espontânea, bárbara e colorida. (ANDRADE *et al.*, 1957, p. 159).

A “alma sertaneja” encontra-se, na visão de Tristão de Athayde, em qualquer brasileiro, porque o inspira e contamina continuamente. Os “eflúvios do meio”, essa energia inclassificável, torna as personagens rudes e bárbaras. Ao que tudo indica, o crítico entende que a literatura opera uma tradução entre a realidade e a ficção, isto é, os sertanejos do romance representam o povo.

Ao apresentar sua etnografia própria, Amoroso Lima pretende extrair dos romances um padrão comportamental de boa parte da sociedade brasileira, sobretudo da população que vive distante do litoral. É justificável o movimento intelectual do crítico que, seguindo a perspectiva tradicional, entende que a literatura deve dar a conhecer aos praieiros a realidade sertaneja, singularizar-se linguisticamente e propor modelos para as futuras relações de produção. É muito provável que, no ímpeto de espelhar realidade e literatura, a crítica estivesse prescrevendo o que a ficção deveria retratar e como deveria fazê-lo.

As questões nacionais, pela ótica dos críticos, deveriam estar problematizadas no romance brasileiro. A relação entre literatura e crítica é indissociável, mais particularmente na gênese da tradição literária em razão do conjunto axiomático que a intelectualidade insistiu em internalizar na prosa. Logo a seguir, dos trechos de vários romances contemporâneos, perceberemos que o sertanejo desempenha um papel fundamental para solver a demanda nativista que se desdobra ainda hoje.

Finalmente, à guisa de conclusão no panorama humano do sertanejo, investigaremos com mais vagar o conflito que é estabelecido entre a intransigente defesa das tradições do campo frente às transformações socioeconômicas brasileiras. Quais as dubiedades do

progresso? Como a urbanização foi percebida? De que forma o deslocamento humano está narrado? Quais as nuances entre as personagens oriundas do sertão e os cidadãos? Haverá uma perspectiva de reconciliação com o arquetípico conflito entre cidade e campo? Essas são questões debatidas a seguir.

2.1 *Homo sertanejus*

O interiorano, sertanejo, caipira ou pantaneiro, constitui uma espécie à parte? Formou-se, no Brasil, um atavismo racial decorrente do prolongado isolamento geográfico? Essas e outras teorias eugênicas foram apresentadas por variados intelectuais, muito antes de Euclides da Cunha. Ao retroceder no tempo, o ideário euclidiano exposto em *Os sertões* pode ser relacionado às ideias de Nina Rodrigues e da Escola de Recife. A nota preliminar do livro revela o objetivo de Cunha (2019, p. 11):

Intentamos esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas no Brasil. O jagunço destemeroso, o tabaréu ingênuo e o caipira simplório serão em breve tipos relegados às tradições evanescentes, ou extintas. Primeiros efeitos de variados cruzamentos, destinavam-se talvez à formação dos princípios imediatos de uma grande raça. Faltou-lhes, porém, uma situação de parada ou equilíbrio, que lhes não permite mais a velocidade adquirida pela marcha dos povos neste século. Retardatários hoje, amanhã se extinguirão de todo.

Ao narrar a campanha republicana para destruir o arraial baiano fundado pelo beato Antônio Conselheiro, o enredo não era relevante, mas sim a catalogação e a caracterização dos tipos brasileiros observados no interior do país. A obra *Os sertões* foi recebida como romance e comporta de fato uma dose de ficção, ainda que Euclides tenha delineado claramente seus objetivos antropológicos. Tratava-se, pois, de estudar a questão racial brasileira.

Os polemistas e críticos abordaram a miscigenação, ora problema, ora vantagem, a variar de acordo com a perspectiva. Se o objetivo fosse a formação do conceito de brasilidade, o encontro de raças era tomado como um modelo bem-sucedido; se, ao contrário, a discussão tratasse de progresso, era imperativo o extermínio do modo de vida retardatário do interior, considerado um estiolamento da inteligência.

É bem conhecida a máxima de Euclides da Cunha (2019, p. 115), que cristalizou a imagem do homem das terras ignotas: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”. Todavia, é preciso cautela para reproduzir esse trecho sem a explicação que o escritor fará mais adiante. A força hercúlea do corpo humano, cujo fenótipo estaria adaptado ao sertão, é também uma marca de deformidade

genética do ponto de vista da capacidade cognitiva. O sertanejo seria, antes de tudo, intelectualmente incapaz.

O que Euclides da Cunha diz abertamente, a maioria dos romancistas elabora em termos de ficção, isto é, cria personagens masculinizadas, fisicamente fortes e moralmente austeras, preparadas para viver a miséria resultante da situação geográfica ou da estrutura social. Nenhuma delas, contudo, mostra-se apta a elucubrações sofisticadas, debates profundos, ambiguidades morais. Aliás, as personagens optam por viver à margem da sociedade, amparadas por uma narrativa que idealiza os ganhos da ciência da terra em detrimento ao conhecimento formal da escola que é, em geral, depreciado.

Em termos de estruturação das ideias, a miscigenação brasileira oscilou no tempo. De Alencar e Taunay, nasce um homem especial, fisicamente adaptado para as dificuldades do campo e moralmente embrutecido pela falta de convivência. Contudo, as personagens não apresentam maiores conflitos internos que não sejam o amoroso. Seus desafios resumem-se, basicamente, a conquistar a mulher amada e manter a compostura austera. A genética do sertanejo remete à terra, apresentando distantes traços indígenas como justificativa para o conjunto de habilidades que surpreendem o leitor.

Uma vez mais, o romance brasileiro encontra-se pautado pela crítica. Ao pressionar os escritores a fincarem o compasso no território brasileiro a fim de por ele circularem enredos e personagens, Sílvio Romero (1960a, p. 285-286) antecipa a visão sobre o sertanejo, posição diametralmente oposta à tipologia litorânea das grandes cidades:

Os moradores das terras baixas e quentes das praias e das matas são, em regra geral, anêmicos, apáticos, achacados em qualquer grau de desarranjos hepáticos. Esta influência mesológica, que leva ao desprendimento de pouca energia, é auxiliada pela quase geral fertilidade da terra, que produz com pouco trabalho e, nas zonas piscosas, peculiarmente no imenso vale amazônico, pelas facilidades de viver que mantêm o grosso da população num bem-estar aparente, inimigo do progresso, por não aguilhoar o esforço, a iniciativa, fontes de todo adiantamento. [...]. Diversa é a condição dos sertanejos do Norte, da famosa região das secas. Aí, a pobreza do solo, os rigores e incertezas do clima, variando entre a fartura nas sazões propícias das chuvas e a miséria nas quadras calamitosas, formaram um povo *sui-generis*. Fracos de aparência e de aspecto, são pertinazes, enérgicos, resignados, afeitos ao trabalho apreendido diretamente da áspera luta com a natureza. Não dissimulados nem fingidos; têm a rude sinceridade do sol de seus sertões, duro e severo como eles.

Romero caracteriza o brasileiro, categorizando-o por regiões. Imbricada a geografia com a personalidade humana, temos que os habitantes do litoral resultam em fraqueza e apatia. Já os tipos ligados às regiões piscosas e florestas, dada a facilidade climática, dispensam pouca energia para a consecução de suas atividades e, portanto, são tipos adoentados. Vivendo em

aparente prosperidade, não pretendem mudar o modo de vida estabilizado no atraso e opõem-se frontalmente ao progresso. Por fim, o sertanejo nortista (hoje compreendido como nordestino) é retratado como forte, porque precisa estar adaptado às vicissitudes da terra.

Na tipologia de Romero, não basta descrever a compleição física de cada brasileiro conforme a região em que foi colmatado. O resultado da influência geográfica projeta-se no íntimo do sertanejo, que é percebido como honesto, portador de uma rude sinceridade, introvertido e rigoroso. O texto do sergipano não se punha a analisar uma determinada obra do repertório literário nacional. Tratava-se, antes, de uma opinião sobre a formação do povo brasileiro, inserção comum nos juízos críticos durante a virada do século XX que, entretanto, reverberou diretamente na composição das personagens da ficção brasileira. Tais interseções entre a expectativa da crítica e a produção literária formam um sistema tautológico que, entre romances e resenhas, avalizam-se mutuamente. O romanesco é um espelhamento das opiniões da crítica e esta, por sua vez, canoniza as obras que explicitam e confirmam as teses precedentes.

José Veríssimo (1977, p. 152), por exemplo, denomina materialismo literário a obra de Taunay, porque “inaugura no Brasil o romance verdadeiro da vida brasileira em um de seus aspectos, o romance real, exato, copiado do natural, quase sem esforço da imaginação, e apenas recoberto da emoção humana que a mesma poesia das paisagens”. O valor substancial na narrativa de Taunay seria a mimese desvencilhada do anteparo subjetivo do autor, ou seja, o retrato.

Veríssimo é um dos muitos intelectuais da época que condenava a ficção, entendendo que o romance deveria abdicar do enredo ficcional para se dedicar às teses esposadas pela antropologia brasileira. O crítico buscava encontrar no romance sua própria opinião, avalizada pela narrativa que acompanhava a categorização dos aspectos da realidade nacional. No artigo ‘Taunay e a Inocência’, José Veríssimo (1977, p. 150) atesta a veridicidade da obra:

O romance ou antes o livro abre com uma descrição do ‘Sertão e do Sertanejo’, mas que nos deixa a impressão de uma fidelidade absoluta. Um engenheiro inteligente e de boa cultura literária que viajou aqueles sertões, pouco depois de ler *Inocência*, afirmou-me que o surpreender a exatidão, a verdade das representações de Taunay nesse livro. E esta mesma inspiração de realidade e sinceridade anima todo ele, dando às suas cenas e personagens, aos seus quadros e paisagens uma intensa vida. Nem são qualidades somenos estas, antes são daquelas mais próprias a realçarem e a fazerem viver a obra de arte que é, pelo seu próprio fundamento, na vida real, fundamentalmente realista.

O que reclama atenção na análise de Veríssimo é que o comentário sobre o romance não oferece ao leitor nenhuma informação sobre o enredo. O texto de Taunay trata de descrever o sertão e o sertanejo, isto é, percorrer o corpo geográfico e o corpo humano que se

derivou da natureza. A intensa vida a que o crítico se refere não está ligada ao problema da jovem sertaneja prometida pelo pai a um pretendente, mas apaixonada pelo outro. Não diz respeito à questão da autoridade paterna, nem foca o dilema interno do sertanejo que entra em conflito com seus costumes e convicções. A intensidade sublinhada por Veríssimo ressaí do realismo com o qual foi retratada a paisagem e a veridicidade do tipo sertanejo.

Os filhos do sertão não só merecem destaque na opinião pública brasileira no princípio do século XX, como também há a expectativa de neles encontrar uma nova fórmula humana, cuja ética estivesse perfeitamente adaptada à realidade de um país em formação. Influências externas que atravessavam os habitantes do litoral precisavam ser postas de lado para sufragar o sertanejo como representação popular arquetípica. Amoroso Lima preceitua essa convenção intelectual:

Há no filho do sertão um espírito mais intenso de brasilidade, de americanismo, em contraste com o espírito universal dos praieiros. Nada de mais útil a nós, filhos do litoral, do que umas viagens periódicas ao interior da nossa terra, para retemperar, nas fontes nativas, as forças de vida solicitadas por tantas correntes estranhas, de ideias e sentimentos, que batem pelo litoral afora. (ANDRADE *et al.*, 1957, p. 159).

O intelectual precisa visitar o sertão para se abrigar. Deve organizar expedições periódicas ao interior, a fim de encontrar o que falta ao litoral cosmopolita; numa palavra, autenticidade. Como esse conjunto normativo foi convertido para a ficção? De que forma as expectativas da crítica se realizam no texto ficcional do romance brasileiro?

O sertanejo encontra-se caracterizado externa e internamente para cunhar a imagem de força e liberdade. Ao narrar a vida do caboclo, o ficcionista se apresenta cúmplice de um modo de vida a segredar ao leitor uma visão exclusiva e realista do que é o território e de como são avaliadas as relações humanas diante das adversidades. É por isso que a literatura é integrada estrategicamente aos estudos da brasilidade, uma vez que o escritor simula a objetividade científica.

No romance *O sertanejo*, José de Alencar (1955, p. 109) alcunha o protagonista Arnaldo como “filho do deserto, livre e indômito”. Foi preciso armá-lo com um equipamento especial para sobreviver e daí surgiu a reiterada identidade do sertanejo brasileiro com o tipo nordestino da caatinga cearense:

Vestia o moço um traje completo de couro de veado curtido à feição de camurça. Compunha-se de véstia e gibão com lavores 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-las de feitio moderno, mas não têm valor e estimação das outras, cortadas pelo molde primitivo. (ALENCAR, 1955, p. 36).

Embora o sertanejo tenha sido o resultado da miscigenação, a origem nobre é fundamental na sua autoafirmação junto aos leitores do litoral do final do século XIX. Filho da terra, sim. Mas o pai simbólico do sertanejo é o nobre português, por menos verossímil que seja historicamente. A construção da imagem demandava a perícia indígena, de um lado, e o orgulho de uma distante aristocracia, de outro. O sertanejo nasce do mito bandeirante²¹, mesmo sendo inverossímil o tradicional velho de chapéu e barbas brancas, armado de arcabuz, trajado de couro e botas de cano alto, imagem que a intelectualidade paulistana inculcou no imaginário brasileiro. Ao longo do tempo e por força da miscigenação, a figura se transforma num tipo mais simples, mesmo que trajado de couro, do chapéu às botas. O feitio moderno do sertanejo alencariano herda a forma portuguesa, mas adquire a alma brasileira.

A imagem se comunica no tempo e chega à contemporaneidade. A jornada do novo capitão-general pelo interior brasileiro revive o ideal bandeirante, trajado como a famosa pintura na qual Benedito Calixto pintou Domingos Jorge Velho, em 1903. Eis a origem nobre do sertanejo, projetada nos fins do século XVIII pelo romancista Edival Lourenço, que lançou seu romance *Naqueles morros, depois da chuva*, em 2011:

Nunca é permitido deslembrar que um cavaleiro de prol precisa também de porte e trajes a caráter. Não podendo negligenciar jamais do chapéu de feltro ou de castor (que de embira ou taquara é distintivo de matungo). Chapéu esse que será sempre assistido por barbicacho, de preferência encimado por plumas coloridas que se assanham ao vento. Usar lenço de cor púrpura, nó fofo e cingir o pescoço, um gibão de couro bem talhado por sobre (ou sob, conforme o gosto) a cartucheira de torta-cruz, botas de cordovão com barbilhos cruzados na cumeeira do pé até junto do joelho, ou polainas sobre sapatos de bico fino, um par de esporins de prata com rosetas pontiagudas e tinideiras, um rebenque estalador, um largo coldre de sola em forma de correão, nem muito frouxo nem com muito acocho, como diz a sabedoria lapidar, mas que ampare com naturalidade uma garrucha municuada sem miséria de cartuchame, com os mecanismos do contrafecho escorreitos de tão bem untados, com assentos firmes sobre coronha de madeira de nó que

²¹ A produção de Cassiano Ricardo é fundamental para compreender o mito bandeirante. Sobre o tema, comenta Katia Maria Abud (2019, 178-179): “Ele não hesitou, porém, em mitificar de outra forma a imagem da bandeirista. Os valores que destacou não foram os mesmos de outra mitificação como, por a de 1932, por exemplo, mas enfatizou aqueles que serviriam para pensar a bandeira nos moldes da gênese de Estado Novo. O que Ricardo procurou no conhecimento histórico produzido para o momento presente: a concentração de poderes nas mãos do chefe da bandeira; a expansão geográfica e a integração territorial que o movimento bandeirista proporcionara, formando o contorno físico do Estado Nacional e tendo a miscigenação, como instrumento de democratização. O mesmo símbolo de luta pela autonomia do estado e pela hegemonia daqueles mais ricos se transformou no símbolo de um governo que lhe era oposto. Cassiano Ricardo não negou as realizações das bandeiras, apontadas pelos historiadores da elite paulista, porém deu-lhes outro significado, concentrando nelas qualidades do presente, para o qual procurou justificativa histórica no plano político, explicando a ‘tendência popular para um governo forte’ e as relações entre o governo do Estado Novo e a Nação. A bandeira [...] deixou de ser um símbolo paulista por excelência, para se transformar numa representação nacional. Enquanto os paulistas exaltavam nos bandeirantes os traços que os caracterizavam enquanto membros de um estado, de um povo, até de uma ‘raça paulista’, Cassiano Ricardo destacou as características que poderiam ser apropriadas para se esboçar a nacionalidade brasileira, não mais apenas paulista”.

estampe arabescos de prata, além de um elegante espadim, afivelado logo no baixo das ilhargas. E que as feições apresentem traços duros de personalidade, sintomas de atitude que induzam qualquer um a concluir, sem margens a contestações, que tal garrucha não é só para compor a figura, mas se preciso for, não haverá hesitação no puxar o seu pinguel, com mira bem afiada. (LOURENÇO, 2011, p. 187-188).

Arisco para a vida social, a vida do sertanejo se desenrola na solidão dos vastos campos em que goza de liberdade. Mesmo que tenha acusado Alencar de inverossimilhança, no romance *O Cabeleira*, Franklin Távora promove um combate entre dois tipos mitológicos. Armados de faca, sem testemunhas, encontram-se em pleno sertão. Lá, “travou-se entre eles um combate de gigantes que durou alguns minutos. A esse combate surdo, medonho, dava lúgubre realce o deserto com sua profunda solidão” (TÁVORA, 2002, p. 16).

No romance brasileiro, personalidades de baixa complexidade estão coordenadas com o plano da obra, cujo protagonismo real pertence à terra. O sertanejo é apresentado quase mudo pelo narrador de terceira pessoa, pouco afeito ao contato humano. Mais amigo da fauna do que da sociedade humana, a existência do paradigma de brasilidade justifica-se para atender à descritividade das grandezas do Brasil: “O legítimo sertanejo, explorador dos desertos, não tem em geral família. Enquanto moço, o seu fim único é devassar terras, pisar campos onde ninguém antes pusera pé, vadear rios desconhecidos, despontar cabeceiras e furar matas que descobridor algum até então haja varado” (TAUNAY, 1994, p. 30).

Restos da imagem do desbravador bandeirante são comungados por Alencar e Taunay. No entanto, uma nova identidade será obtida por meio do figurino tipicamente nacional. O corpo do sertanejo, magro e forte, apresenta uma segunda pele com o couro que ostenta e que o caracteriza na literatura brasileira a partir de então:

No fim da rua, aparecia, com efeito, um homem montado em feroso cavalo que sofrea com firmeza e mão adestrada. Era a personificação do capataz de tropa. Cabelos compridos e emaranhados, ar selvático e sobranceiro, tez queimada e vigorosa musculatura constituíam um tipo que atraía de pronto a atenção. Metidos os pés numa espécie de polainas de couro cru de veado, grandes chinelas de ferro, lenço vermelho atado ao pescoço, garruchas nos coldres da sela e chicote de cabo de osso em punho, tudo indicava o tropeiro no exercício de sua lida. (TAUNAY, 1994, p. 150).

O ar selvático de uma personagem de cabelos longos presta-se à evocação do animismo, intrínseco ao habitante do interior. O sertanejo é o produto da terra e, por isso, ganha feições híbridas de semideuses. Se Alencar os descreve como centauros, para José Américo de Almeida (2004, p. 8), os sertanejos são “vaqueiros másculos, como titãs alquebrados, em petição de miséria”. As imagens convergem para forças da natureza,

impulsivas e irracionais. O brasileiro, depois de sofrer um processo de hibridação e de adaptação, é guindado à categoria de gigante ou titã.

Essa espécie de armadura sertaneja que adere à pele e gera identidade protege o protagonista de *Vidas secas*. O figurino de Fabiano, pequeno arrendatário rural que se vê na contingência de se evadir da seca e da fome, compõe um tipo: “Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo. As rosetas das esporas dele tilintavam no pátio; as abas do chapéu, jogado para trás, preso debaixo do queixo pela correia, aumentava-lhe o rosto queimado, faziam-lhe um círculo enorme em torno da cabeça” (RAMOS, 2008, p. 47).

O narrador onisciente de Graciliano Ramos, solidarizando-se com a dura realidade de pauperismo do nordestino, penetra na mentalidade sertaneja de Fabiano, que mais se identifica com um ser híbrido do que com um homem.

— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a murmurando:

— Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. (RAMOS, 2008, p. 18-19).

A humanização é um objetivo distante para o patamar em que Fabiano se encontra. Reside aí uma dupla perspectiva: o protagonista não se vê incluído em uma categoria que não pode alcançar pela condição socioeconômica e, ao contrário de se lamentar por essa vedação, orgulha-se do *status* de bicho. Dos animais da zona agreste, retira a inspiração. É cabra, mesmo pertencendo à raça branca. Mas é cabra porque é, além de pobre, um sertanejo completamente adaptado à terra.

O complexo de inferioridade atinge em cheio a alma sertaneja. Sua crise de identidade é tripla: é pobre, ignorante e, na maioria dos casos, mestiço: “Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior” (RAMOS, 2008, p. 76). *Vidas secas* comunica-se perfeitamente com a tradição literária brasileira, em que é necessário valorizar a brasilidade a despeito de todos os problemas apresentados pelas narrativas.

Quanto mais é explicitamente rebaixado pelo narrador ou por si mesmo, o sertanejo recebe a solidariedade do público, urbanizado, instruído e distante do inferno no qual

padecem as personagens. A expiação brasileira se dá com a jornada do matuto, do capiau, do tabaréu, que percorre, da perda à vitória, todas as etapas de seu destino.

E qual será o destino do sertanejo? A liberdade. Na escala de valores do romance ambientado no sertão brasileiro, a liberdade encontra-se no topo do pódio. Ser economicamente despossuído, politicamente insubmisso e socialmente arredo compõem a personalidade do genuíno sertanejo, objeto de admiração. Rodrigo Cambará, personagem de Érico Veríssimo (2004, p. 266), “representava à maravilha a mentalidade do homem do campo, da guerra e do cavalo, que não teme Deus nem o diabo. Aqueles aventureiros habituavam-se a nunca ir à igreja nem a respeitar sacerdotes”. Essa é a opinião do vigário de *O continente*, que avalia o exótico gaúcho da fronteira com o mesmo olhar da civilização litorânea.

A identidade brasileira se dá pela alteridade. A fim de promover a verdadeira emancipação intelectual e estilística do padrão metropolitano europeu, o tipo consagrado por José de Alencar em *O sertanejo* levava o leitor a rastrear a mata brasileira:

O homem da cidade não compreende esse hábito silvestre. Para ele a mata é uma continuação de árvores, mais ou menos espessa, assim como as árvores não passam de uma multidão de folhas verdes. [...]. Para o sertanejo a floresta é um mundo, e cada árvore um amigo ou um conhecido a quem saúda, passando. A seu olhar perspicaz as clareiras, as brenhas, as coroas de mato, distinguem-se melhor do que as praças e ruas com seus letreiros e números. [...]. E lia nesse diário aberto da natureza a crônica da floresta. Uma folha, um rastro, um galho partido, um desvio da ramagem, eram a seus olhos vaqueanos os capítulos de uma história ou as efemérides do deserto. (ALENCAR, 1955, p. 94).

O “homem da cidade” é física e moralmente incapaz de sobreviver no mundo sertanejo, que é tão inóspito como livre. Os sertanejos, vaqueiros, jagunços, gaúchos e pantaneiros estão habilitados para legar a herança brasileira às próximas gerações. A civilização do litoral está fadada ao desaparecimento, caso não se integre com a civilização sertaneja, que detém a força anímica capaz de legar um novo tipo viável. Esse é o conjunto de mensagens que são reiteradas no romance brasileiro.

No balanço dos axiomas, é preferível a metáfora da liberdade expressada no sertão injusto, inculto e miserável do que a suposta escravidão dos litorâneos à artificialidade das cidades. Nelas, não se encontra a autenticidade pretendida pela intelectualidade brasileira. Na saga de Érico Veríssimo (2004, p. 124), a personagem Maneco resume o sentimento que exsurge do sertão: “— É por isso que eu prefiro viver nos meus campos. Aqui faço o que quero, ninguém me manda. Sou senhor do meu nariz”.

Quem chega à cidade torna-se descredenciado pelo desapego à terra. No romance inacabado de Mário de Andrade (2015, p. 68), a personagem nordestina que se desloca e é

fascinada pela primeira visão da cidade grande, perde suas referências e passa a ser tratada de forma diversa: “O aventureiro é um ser covarde, sem energia legítima. Carrega toda a sensualidade, todo o egoísmo da preguiça”. *Café* estava planejado para ser um romance em que a formação de São Paulo aparece retratada a partir do encontro de vários aventureiros: “Essa violenta preguiça de ser humano, de pensar mais profundo, de trabalhar continuado. Nasce a aventura. Somos nós. Que dele a nobre persistência no dia a dia que prepara a grandeza através de gerações e gerações? Um dia o neto dos bisnetos será raçado e tradicional” (ANDRADE, 2015, p. 68).

Algum dia, com a miscigenação, os descendentes de Chico Antônio, um migrante nordestino, desenraizado da terra, serão “raçados”, isto é, terão uma destacada posição social que não lembrará em nada a origem indolente do ascendente pobre. O afastamento geracional pretendido por Mário de Andrade comunga da mesma lógica de João Ubaldo Ribeiro. Contudo, este se vale da ironia em diálogos onde a normalização da hipocrisia e do falseamento histórico é notória. No caso do autor de *Macunaíma*, temos longas pausas narrativas, usadas para explicitar um conjunto de opiniões de ordem sociológica.

Viver nas cidades do litoral sem promover a contínua excursão estética de Sílvio Romero é o mesmo que se desligar do programa de brasilidade. Talvez por isso surja o sentimento de culpa que assombra todo sertanejo que se evade do campo. A inconciliável alteridade é bem retratada no romance *O quinze*, de Rachel de Queiroz. De um lado, o sertanejo Vicente representa a estabilidade, a credibilidade e a moralidade, valores ligados ao campo que amealham a solidariedade do leitor; de outro, Paulo é o cidadão psicologicamente irritadiço, fisicamente fraco, despreparado para a lida no campo, incapaz de aguentar as hostilidades naturais do sertão:

Todo o dia a cavalo, trabalhando, alegre e dedicado, Vicente sempre fora assim, amigo do mato, do sertão, de tudo o que era inculto e rude. [...]. Paulo, ainda acadêmico, noivara com uma mocinha de Fortaleza, que os velhos só conheceram depois do casamento, casara e vivia lá para o Cariri, forçadamente egoísta, unicamente dedicado à mulher e à sogra, achando a vida do sertão ‘uma ignomínia’, ‘um degredo’, e tendo como única ambição um emprego público na capital. (QUEIROZ, 2010, p. 22).

No romance contemporâneo, nota-se o legado da tradição literária brasileira que atravessa sucessivas gerações de escritores, um encadeamento temático contínuo cujos elos estéticos comunicam-se simetricamente. Por que as narrativas ambientadas no mundo rural dos últimos cinquenta anos não retratam o resultado das transformações da produção

brasileira? Não haverá conflito suficiente para estruturar o romance no tempo presente? Onde estão os dramas da nova composição sociopolítica nacional?

Tudo indica que uma visão atual sobre o processo produtivo brasileiro não iria se encaixar no conjunto imagético que se comunica com as expectativas da crítica e do público leitor. Desde o último quarto do século XX, a narrativa brasileira demarca seu território no passado do campo, nas relações de subordinação escravagista ou, no mínimo, no mandonismo do antigo latifúndio. Por mais que a idealização romântica seja combatida pelo engajamento social do romanesco contemporâneo, é no passado que os enredos são localizados, com idênticos cenários e, não raras vezes, percepções deliberadamente reprisadas.

Cuida-se não apenas de um revisionismo histórico cuja necessidade é expurgar versões oficiais oriundas de governos autoritários, como foi o caso do Brasil. Outra hipótese é desconstruir os mitos fundadores idealizados pelo Romantismo, que se sustentava, por exemplo, na miscigenação pacífica e na grandiloquência heroica dos desbravadores da terra. Finalmente, foi possível promover um encontro de contas com os segmentos sociais até então apagados da narrativa brasileira e, ainda, fazer emergir daí os novos narradores que contarão uma nova história, cuja versão fragmentária e conflituosa é diametralmente oposta às hegemônicas.

Os romances contemporâneos, de fato, valem-se da ironia para desconstruir diversas perspectivas oficiais e satirizar a classe dominante brasileira. É o caso do “Dr. Eulálio Henrique Martins Braga Ferraz, descendente do legendário banqueiro Bonifácio Odulfo Nobre dos Reis Ferreira-Dutton, por via da união de sua filha Isabel Regina com José Eulário Venceslau de Almeida Braga Ferraz, de poderosa família paulista” (RIBEIRO, 1984, p. 639). A personagem do romance *Viva o povo brasileiro* é o resultado de uma trajetória histórica de equívocos e apagamentos.

João Ubaldo Ribeiro estabelece uma historiografia paralela, buscando revisar continuamente a versão oficial. Utilizando-se de insólitos diálogos, coloca em xeque o jogo de espelhamento, que não encontra simetria entre a cultura europeia e a realidade brasileira. Amleto Ferreira, mestiço letrado, apropria-se de títulos e da fortuna alheia e, ainda assim, questiona o seu entorno:

Mas, vejamos bem, que será aquilo que chamamos de povo? Seguramente não é essa massa rude, de iletrados, enfermícios, encarquilhados, impaludados, mestiços e negros. A isso não se pode chamar um povo, não era isso o que mostraríamos a um estrangeiro como exemplo do nosso povo. O nosso povo é um de nós, ou seja, um como os próprios europeus. As classes trabalhadoras não podem passar disso, não serão jamais povo. Povo é raça, é cultura, é civilização, é afirmação, é nacionalidade, não é o rebotallo dessa mesma nacionalidade. (RIBEIRO, 1984, p. 245).

Essa mesma discussão está presente em todo o tecido temporal articulado em *Viva o povo brasileiro*. As personagens da elite brasileira, formadas a partir da violência sexual, esforçam-se por apagar os rastros do que consideram mácula. O povo brasileiro, composto pela trama familiar que atravessa dois séculos, protagoniza o romance e se impõe questionamentos como, por exemplo, a insubmissa Maria da Fé para um dos descendentes da personagem inicial, Patrício Macário:

- O que é Pátria?
- Não vou explicar um conceito sublima a uma mulher do povo, um poço de ignorância arrogante, uma bandida vulgar. A Pátria sou eu!
- A Pátria é você ù disse ela, rindo. — E o povo é você?
- Não falava em povo, falava em Pátria! (RIBEIRO, 1984, p. 403).

Ubaldo Ribeiro esforça-se para revisar, repensar, reinterpretar e, portanto, reescrever. Projeta nas personagens o questionamento que a sociedade brasileira se faz, sobretudo no período pós-1985, fim da ditadura militar que tomou o poder por duas décadas. Ao impelir as personagens ao embate dialógico, o autor repete a versão oficial da historiografia para desconstruí-la com humor.

A voz da personagem popular representa boa parte do povo brasileiro. Não há espaço para dilemas individuais. *Viva o povo brasileiro* trata do drama coletivo, em que cada acontecimento é uma revisão histórica e cada personagem constitui uma oportunidade para antagonizar narrativas oficiais com a versão popular, até então desconhecida. O intelectual Bonifácio Odulfo, outro descendente da miscigenação mascarada pela posição social, incorpora o desajuste cultural brasileiro:

Como falar de civilização a quem jamais esteve na Europa e julgava que, pelas pálidas imagens oferecidas nos livros, sabia de alguma coisa? Impossível, chegava até a desesperar um pouco. Afinal, era mais ou menos como ser estrangeiro no próprio país. E também não era europeu, não tinha, de certa forma, uma nacionalidade, no sentido espiritual. Seria esse o destino dos homens de elite? Que solidão causam o gênio, a sensibilidade, o conhecimento, chega a ser melancólico. (RIBEIRO, 1984, p. 540).

O Brasil é, como sempre, o protagonista do romance brasileiro. Mas se trata de outra personagem ou, pelo menos, um país narrado em perspectiva diversa. O foco continua na terra, contudo elementos telúricos descritos, catalogados e explicados na narrativa abrem espaço para discussões de caráter social. Povo, pátria, raça e classe: são temas visitados e revisitados no romanesco brasileiro, vistos sob variados ângulos, escrutinados com mordacidade por João Ubaldo Ribeiro, um dos romancistas que se destaca dos demais pelo intenso uso da ironia.

De qualquer modo, o romance contemporâneo continua a ser usado para compreender a identidade nacional. A prosa não rompe com a tradição. Muito ao contrário: as narrativas atualizam imagens passadas, confirmando a tese do determinismo biológico coordenado com a geografia. “Gente da roça: o que somos, o que fomos, o que sempre seremos”, define o narrador de Antônio Torres (1997, p. 97), no romance *Essa terra*. E completa o panorama antropológico do sertanejo:

Somos gente bruta. Desconhecemos o afeto. Aquilo que nos oferecem em pequeno, depois recusam. Acho que é a falta de costume. Vestes calças compridas? Então és homem. E se és um homem, todos os teus gestos têm que ser brutais. Brutalidade. Força. Caráter. Coisas dos homens, como a Santíssima Trindade. (TORRES, 1997, p. 100).

O narrador do romance *Os desvalidos*, de Francisco Dantas, lamenta-se pelo esquecimento do antigo sertanejo, representado por Felipe, talentoso vaqueiro que amansava cavalos e fazia as selas para outros cavaleiros do agreste nordestino. Quem é responsabilizado por isso é o progresso da cidade:

A este povinho de curta memória, não acode mais o encanto do antigo montador, capaz de vencer qualquer torneio, nem a maneira bizarra que selou a sua partida, ou sequer o ano certo em que se fora. As moças que suspiravam, perdidas por sua graça, já envelheceram; e os cavalos de qualidade, por ele bem traquejados, há muito levaram a breca, raspados pelo bafejo do tempo, catimbozeiro em artes de dar sumiço. Toda a cidade o sepultou. (DANTAS, 1993, p. 216).

O tom nostálgico dá-se todas as vezes em que o sertão é atingido em sua integridade. Se a terra, distante, inóspita e desafiadora sofre ocupação ou manejo, o narrador apela para a dinâmica da memória. Se o sertanejo desaparece, o tipo humano que o substitui é retratado como fraco, atormentado e depressivo. É que o leitor, à míngua do olhar do nativo, não conhecerá seu próprio país. Daí a necessidade de conservá-lo na narrativa como um guia confiável. No romance *Café*, Mário de Andrade (2015, p. 68) problematiza novamente essa tensão:

Não é possível a gente imaginar diferença mais chocante que entre o Nordeste e São Paulo, nisso. Lá uma vida adaptada, tradicional, fixa, uma cultura baseada no indivíduo e na região. Aqui uma civilização falseadora, empréstimo d'além-mar, a vida instável, cujo brilho falso não conseguia disfarçar a sua fatal transitoriedade. Lá o homem estava na posse de todas as suas possibilidades de ser.

Quem será capaz de narrar o Brasil verdadeiro? Quem pode encarnar a segurança e a autenticidade? Quem nos conduzirá a um futuro grandioso? Essas perguntas foram realizadas por José de Alencar. No prefácio de *Sonhos d'ouro*, o escritor cearense anota que: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual

pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspira?” (ALENCAR, 1981, p. 6).

Sem o sertanejo, desaparece a tradição literária georreferencial e, com ela, a perseguida noção de identidade nacional. O homem deslocado para as grandes cidades padece de insegurança, de influências externas, da descaracterização cultural contra a qual não tem defesa. Ninguém, além do sertanejo, está apto para ensinar ao leitor o que é o Brasil de verdade. Por isso, o narrador deve retornar à terra, projetado para o passado. Se ambientado no presente, ativa a memória para causar identidade. Menalton Braff (2020, p. 55) concebe a cena nostálgica: “O meio da tarde andava por perto quando Nicanor teve aquela sensação agradável: aqui eu conheço cada pedra e cada árvore, além de conhecer cada um dos habitantes da beira da estrada”. A personagem Florinda resiste em permanecer na terra porque:

— Este morro é meu e eu sou deste morro. Quero que meu corpo seja enterrado ali debaixo do angico perto do carreiro. [...]. Aqui, meu filho, conheço todos os sinais, sei conversar com as plantas e os bichos. Meu corpo já tem raízes, e estão fincadas aqui. (BRAFF, 2020, p. 279).

Portanto, a função romanesca do sertanejo é narrar o Brasil. Na ficção contemporânea, o tempo narrativo continua evocando uma “terra selvagem, onde tudo já estava condenado desde o princípio. Sol selvagem. Chuva selvagem. O sol queima o nosso juízo e a chuva arranca as cercas, deixando apenas o arame farpado, para que os homens tenham de novo todo o trabalho de fazer outra cerca, no mesmo arame farpado”, como é o caso de *Essa terra*, de Antônio Torres (1997, p. 83).

Não importa a defasagem cronológica no romance atual. Na verdade, o déficit cronológico é proposital, a fim de despertar nostalgia. Torres (2013, p. 46), no romance *Pelo fundo da agulha*, dramatiza o retorno ao campo do filho da terra:

Era um povoado sem nome no mapa-múndi nas noites daquele tempo.
E que assim se divulgava: sertão.
Um lugar muito longe do futuro.
E agora bem perto do coração.

A estratégia de Antônio Torres em destacar cada frase, todas coordenando-se em torno do conceito de sertão, tem o propósito de aumentar o efeito das sentenças estruturadas em parágrafos abreviados. Se o sertão está longe do futuro, mas perto do coração, o único lugar em que sobrevive é na memória. Dessa forma, o leitor é conduzido a não só visualizar a terra de modo afetivo, mas mirar no passado um paraíso perdido. O sertão é um conjunto imagético tão poderoso que transforma as pessoas. Dá-se um processo de abasileiramento ou de

sertanização. Mesmo as personagens oriundas de lugares distantes amoldam-se à rusticidade sertaneja. Esquecem-se dos modos civilizados e se zoomorfizam rapidamente para sobreviver.

Aparentemente, a construção do romance contemporâneo apresenta-se multifacetada, polifônica, plural em todos os aspectos, seja no tema, seja na estética. Com o fluxo editorial brasileiro, realmente a produção abriu possibilidades para novas perspectivas narrativas. Contudo, será que não há um denominador comum que se comunique continuamente? A ambientação, o enredo, as estratégias romanescas, as personagens, todo o conjunto do espaço-tempo sertanejo nos indica o fluxo contínuo de imagens compartilhadas.

Em seus *Estudos literários*, ao analisar José Américo de Almeida, o crítico Manoel Cavalcanti Proença (1974, p. 598) indica claramente a origem da reiteração estratégica brasileira:

Porque o vento do sertão é a liberdade, o homem sertanejo é o valente, o honrado, o melhor. Há um mito do sertão. Antigo. Está em José de Alencar, em Franklin Távora. Está nos documentos velhos, nos romances populares, cantados em quadra ou sextilha. [...]. Neste romance de José Américo, há uma alegoria comparando o sertão ao paraíso terreal. Será uma hipérbole sentimento, não maior, entretanto, do que a nostalgia que o brasileiro urbano sente desse distante sertão desconhecido. Talvez pela necessidade de crer que há um lugar nestes Brasis, onde os homens são fortes e leais, e onde sopra o vento da liberdade. Chamá-riamos a esse sentimento, coletivo, o 'mito do sertão'.

Se o sertão representa a liberdade, modela-se o sertanejo como paradigma político para o povo que almeja identidade e emancipação. As hipérboles da narrativa, a descritividade e o caráter moralizante são tributos desprezíveis que o romance brasileiro paga para construir esse mito sertanejo. O que se pretende é uma base fundacional, engajada com o projeto de reforma sociopolítica, não um enredo descoordenado desse funcionalismo. Cavalcanti Proença percebe o dever-ser intelectual que foi a fôrma para cunhar a estrutura romanescas nacional.

O sertanejo é o filho da terra (Afonso Arinos), predestinado desde antes de encarnar (João Ubaldo Ribeiro), pactuado com a região (Itamar Vieira Júnior), orgulhando-se da terra que domina (José Américo de Almeida, Lins do Rego, Jorge Amado, Bernardo Élis), lutando por ela (Franklin Távora, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa). Dessa batalha pela sobrevivência, a fuga é o reconhecimento de derrota (Rodolfo Teófilo, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz), cuja pena será o regresso (Antônio Torres, Edival Lourenço, Correia de Brito) e a perda da identidade. O paraíso nunca mais existirá porque ficou no passado, impossível de ser recuperado.

Essa fórmula proposta por José de Alencar com adesão da crítica brasileira promove, do ponto de vista literário, anacronismos internos e externos. Em termos linguísticos, o descompasso entre os narradores e a identidade que se pretendia com o sertanejo foi a objeção

central de Franklin Távora à obra de Alencar. Contudo, a mesma crítica pode se estender a outros escritores que idealizam personagens letradas para continuar reivindicando a voz narrativa, mesmo com erudição pouco crível na realidade retratada. Não raras vezes, o narrador em terceira pessoa reproduz antigos axiomas sobre o povo brasileiro ou o narrador em primeira pessoa exibe um arsenal vocabular absolutamente incompatível com a sua própria conjuntura.

A questão linguística regionalista e sua incorporação pouco orgânica na narrativa intelectualizada do romancista brasileiro é comentada por Nelson Werneck Sodré (1960, p. 374) em *História da Literatura Brasileira*:

Outra limitação do regionalismo foi aquela que se esforçou por distinguir a personagem pelo seu modo de falar. Isso mais ainda amesquinhou o papel do homem, e correspondia a uma generalizada incompreensão, a que o naturalismo, no seu apego ao convencional e ao superficial, deu um grande impulso: a de que a criatura fica representada com maior fidelidade quando lhe reproduzimos certas exteriorizações, entre as quais, logo se destacou, no campo da arte literária, a maneira de falar. O regionalismo admitia não só que era mais fiel à realidade permitindo que as personagens falassem, na ficção, como falavam na vida, mas, o que era extremado, que houvesse cor local, e que a cor local encontrasse plena representação, na linguagem peculiar a determinadas zonas. Era isso levar a busca do pitoresco a um limite descomedido.

Vários romancistas do século XX irritaram-se com o clichê imposto à região nordeste e aos seus conterrâneos. Acusavam os intelectuais litorâneos de desconhecer o Brasil e se acomodarem às imagens cristalizadas oriundas de idealizações românticas. No texto literário, o cidadão é um alienígena perigoso, cuja personalidade dúbia exerce fascínio e corrupção. Entretanto, mesmo se rebelando contra as imagens do sertanejo bruto, do matuto preguiçoso, do capiau bestificado, conceberam sertanejos cuja notória incapacidade de vocalizar seus pensamentos e emoções estão caracterizados nos mesmos moldes.

Além do anacronismo linguístico, inerente à construção de personagens desprovidas de ensino formal ou resistentes a ele, há o problema da nostalgia de uma terra descrita como infernal, vingativa, madrasta. Em *A bagaceira*, a terra é descrita da seguinte forma: “O sertão é para nós como um homem malvado pra mulher: quanto mais maltrata, mais se quer bem. Aperreia, bota pra fora e, na primeira fuga, se volta em cima dos pés” (ALMEIDA, 2004, p. 30). Já no romance *Os desvalidos*, de Francisco Dantas (1993, p. 162): “Do sertão, tem o sol e a míngua, mas não a seiva; do brejo, a mesma areia e o saibro rugoso, mas não a chuva. Natureza madrasta! Sem se falar na lagarta e na formiga. Uma praga! Qual o cristão que aguenta viver em paz numa zona desta, sem saber o dia de amanhã?”.

A culpa pela evasão será penalizada com o eterno tormento de identidade. O sertanejo que se desenraíza, mesmo a contragosto, será punido com um eterno exílio emocional. Incapaz de se adaptar, sente-se um estrangeiro fora da terra e, ao regressar, vaga perdido por não encontrar o que deixou. O complexo nostálgico é analisado por Luiz Roncari (2004, p. 73), que se debruçou sobre o sertão de Guimarães Rosa:

A nostalgia não era só a do fim dos bandos jagunços em si, mas também a de uma ordem jagunça, quando todos se compreendiam dentro dela e das suas regras, daí o aparente absurdo ou paradoxo: ‘cidadão do sertão’. Um termo contraria o outro, pois um remete à ordem e o outro à desordem, um à igualdade e o outro à desigualdade, um às relações horizontais e o outro às verticais, um ao espaço civil e às relações urbanas e o outro ao espaço guerreiro e às relações agressivas. E o absurdo continuava na frase seguinte, quando ele associava a política. ‘Tudo é política’, com a ordem dos grandes chefes, ‘potentes chefias’, ‘fazendeiro graúdo se reina mandador’, sendo que ‘cada lugar é só um grande senhor’, o que reduzia a nada tanto a cidadania quanto a vida política. O império aí era o da violência e das relações guerreiras. A sua nostalgia, portanto, era a de um tempo em que os poderes dos senhores locais não tinham sido ainda questionados nem compartilhados com os poderes oficiais, particularmente com os dos presidentes dos Estados, e limitados pelas mudanças da legislação eleitoral da República Velha. Era a nostalgia idealizante do patriarcalismo do tempo do Império, quando o poder privado não sofria as restrições republicanas.

A nostalgia do intelectual brasileiro é anacrônica. Começou a ser retratada por José de Alencar, que transplantou para o sertão imagens feudais cuja vassalagem do sertanejo era medida de grandeza moral. Essas relações de dominação e submissão estão presentes tanto nos proprietários quanto nos jagunços, reproduzindo-se inclusive por Maria Moura, de Rachel de Queiroz, uma mulher que precisa se masculinizar para impor ao bando que comanda os mesmos padrões de suserania à moda brasileira. Em *Os sertões*, esse anacronismo é percebido por Euclides da Cunha que, a todo momento, lamenta a intervenção violenta das tropas republicanas no Arraial de Canudos. No entanto, justifica a dizimação por força do progresso, que deveria exterminar atavismos raciais que impediriam o país de se desenvolver.

Em *A bagaceira*, por exemplo, o povo fica feliz e triste ao mesmo tempo. Feliz com as condições materiais modificadas para melhor e triste pela descaracterização que o movimento proporciona no conjunto imagético da região:

Quando o Mazargão começou a ser feliz, passou a ser triste. A alegria civilizava-se. Já não era o povo risão dos sambas bárbaros. Tinham sido abolidos os cocos. E as valsas arrastavam-se, lerdamente, como danças de elefantíases. Lúcio notava que havia gerado a felicidade, mas suprimira a alegria. Observava a nova psicologia da ralé redimida. Impaciências vagas. A inspiração dos brios humanos convertia-se na indisciplina do trabalho. A personalidade restaurada era um assomo de rebeldia. [...]. Os que aprendiam

a ler na escola rural achavam indigna a labuta agrícola e derivavam para o urbanismo estéril. (ALMEIDA, 2004, p. 139).

No romance *O quinze*, o narrador também se pergunta: “Ele custou a responder. Qualquer coisa lhe travava a garganta, penosamente. Seria possível que fossem saudades daquela miséria, daquele horror?” (QUEIROZ, 2010, p. 117). Em *Vidas secas*, dá-se a mesma questão: “A verdade é que não queria se afastar da fazenda. A viagem parecia-lhe sem jeito, nem acreditava nela. Preparava-se lentamente, adiara-a, tornara a prepará-la, e só se resolvera a partir quando estava definitivamente perdido. Podia continuar a viver num cemitério?” (RAMOS, 2008, p. 118).

O costume da desgraça, o hábito da miséria e o convívio com o pauperismo são naturalizados em José Lins do Rego. Em *Menino de engenho*, o narrador explica a contradição, integrando a visão do jovem herdeiro das terras ao cotidiano dos retirantes: “O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. Nunca, menino, tive pena deles. Achava muito natural que vivessem dormindo em chiqueiros, comendo um nada, trabalhando como burros de carga” (REGO, 2001, p. 116).

A maior tensão da prosa brasileira está calcada no conflito entre a liberdade do sertão e o atraso que ele representa. As personagens amam e odeiam sua própria terra. Amam-na porque a ela se ligam umbilicalmente, retirando dali sua própria identidade; odeiam-na porque se sentem escravizadas pelo atraso. Quem se propõe à mudança é retratado como inimigo. Além da culpa que persegue os traidores, instituem-se tribunais. Julgamento sertanejo é o cotejo da fidelidade à terra e à liberdade que ela representa. Em seu livro *O Brasil de Rosa*, Luiz Roncari (2004, p. 264-265) analisa:

O processo do tribunal surgiu, por um lado, como a oportunidade de representar ao leitor, diretamente, as duas questões mais gerais e decisivas em discussão no romance: primeiro, a da formação do herói, como pode alguém se formar num universo social estratificado e sem padrões civilizatórios minimamente fixados, o que o levaria a um formar-se e deformar-se constante, num nunca se acabar; e, segundo, a da estruturação do lugar, as possibilidades e dificuldades de incorporação (Alceu Amoroso Lima diria assimilação) das instituições modernas e civilizadas num mundo rústico. Por outro lado, o tribunal focaliza um momento ímpar, poderíamos dizer, de alta política, que é o da tentativa encabeçada por Joca Ramiro de instaurar outra ordem no sertão, que fugisse ao conflito entre as forças locais e as legais ou, em outros termos, as do poder privado e as do poder público. O que o julgamento parecia fundar era uma instituição que incorporava o costume em vez de simplesmente combatê-lo para erradicá-lo e substituí-lo por uma ordem artificial vinda de fora. Isto é o que tentava Zé Bebelo e usava para isso os mesmos meios violentos dos jagunços. Entretanto, como resultado da experiência do julgamento, tudo parecia revirar e o sertão tornava-se ainda mais sertão. De alguma forma, o Brasil era ali também

alegorizado, como um enorme espaço periférico, dominado por relações ásperas e arcaicas, experimentando as possibilidades de civilização.

“O sertão tornava-se mais sertão” – a síntese de Roncari pode ser repensada sob várias perspectivas. Inicialmente, o sertão transcende qualquer localização geográfica, porque representa a identidade brasileira em construção. O sertanejo é, portanto, a promessa de uma nova civilização que se realiza por meio da liberdade que o isolamento proporciona. Por que o sertão se torna mais sertão? Durante a batalha pela autenticidade, a imagem se repete indefinidamente no romance brasileiro, compondo um quadro autorreferente, com raras inserções externas.

Desde logo, é possível cogitar um problema para a circularidade estimulada pela crítica. Em que medida o romance contemporâneo dialoga com os anacronismos da tradição? Nas obras selecionadas para este estudo, o que podemos perceber não é propriamente o enfrentamento estético, mas a continuidade das imagens do passado e das estratégias narrativas. O enredo sertanejo de emulação e exotismo panorâmico, povoado por personagens dispostas à luta e ao autossacrifício, pode ter sofrido discreta alteração de perspectiva e aberto oportunidade para o revisionismo histórico. No entanto, pouco foi alterado em suas estruturas básicas.

O que ainda se discute no romance contemporâneo é a identidade brasileira. Antes da pátria, está o povo e, antes do povo, está a raça. Trata-se de uma equação reestruturada de tempos em tempos, proposta por ocasião da emancipação política no século XIX e que, ainda hoje, não encontrou solução e talvez nunca encontre. Pode ser justamente este o problema: a dificuldade de superar a fixação temática no romance nacional, sobretudo quando ambientado no interior do país. O determinismo biológico, o fatalismo geográfico e o conflito racial são temas onipresentes.

2.2 *Homo romanescus*

Para que os romancistas cumprissem o objetivo de palmilhar a terra a fim de definir uma identidade brasileira, as personagens sujeitaram-se a determinadas fórmulas. Em geral, abriram mão de conflitos internos, quase todos preteridos pela interação com o meio ambiente ou lutas coletivas entre desbravadores e indígenas, entre jagunços, entre proprietários e trabalhadores. No curso da prosa brasileira, os eventuais dilemas que consomem espaço estão fundamentalmente ligados à questão racial, seu aspecto exótico, trágico ou fascinante.

O leitor é informado da demografia local por meio das costumeiras pausas narrativas, lacunas explicativas com o fito de contextualizar as personagens com a ação subsequente. Já tivemos oportunidade de verificar que as pausas narrativas têm variadas funções, sendo a

primeira delas a descritividade paisagística. O vestuário, a culinária, as crenças e o cancionário popular completam o panorama brasileiro, invocado em personagens que se apresentam como paradigmas e, portanto, insuscetíveis da complexidade de ambivalências morais.

Boa parte dos romances oferece o confronto civilizatório ao eventual leitor que precisa se informar sobre a realidade brasileira, partindo do pressuposto que os habitantes do interior do país ainda não atingiram o desejável grau de evolução intelectual, mesmo que sejam tipos plenamente adaptados ao meio ambiente em que vivem. Dada a rusticidade intelectual, muitas personagens são consideradas incapazes de entender nuances trazidas pelo visitante, turista, alienígena que se apresenta como contraponto sofisticado a esse mundo simplório.

O progresso está na ciência. Mas o sertão resiste em sua bruta autenticidade e o sertanejo renega qualquer mudança. Os intelectuais presentes no romance brasileiro são tomados com desconfiança. Além de intrusos num território que não lhes pertence, os intelectuais são afetados, prolixos, arrogantes e dificilmente compreendem a autoimolação do habitante do campo. Ciência, modernidade e progresso são os inimigos da brasilidade.

O complexo embate entre duas imagens campo/cidade encontra-se agudizado na narrativa brasileira. Ao comentar a obra de Graciliano Ramos, Otto Maria Carpeaux (1993, p. 238) oferece uma pista sobre o antagonismo frequente e as respectivas consequências para a composição das personagens:

Todos os romances de Graciliano Ramos – e este é o sentido do seu experimentar – são tentativas de destruição: tentativas de ‘acabar com a minha memória’, tentativas de dissolver as recordações pelos ‘estranhos hiatos’ dum sonho angustiado. Trata-se de saber que mundo de recordações se dissolve assim. A resposta é bastante difícil. Surge o clichê de que Graciliano teria sido, na mocidade, um frustrado ‘sertanejo culto’: e sugere aos críticos a ideia de que o romancista está furioso contra o ambiente selvagem do seu passado. Mas não é assim. Não é o sertão o culpado; *Vidas secas* é o seu romance relativamente mais sereno, relativamente mais otimista. O culpado é – superficialmente visto numa primeira aproximação – a cidade. [...]. Porque o seu criador quer mais do que a terra, casa, dinheiro, mulher. Quer realmente voltar aos avós. Voltar à imobilidade, à estabilidade do mundo primitivo. E, para atingir este fim, deve antes destruir o mundo da agitação angustiosa, na qual está preso.

A origem de cada personagem é explicitada para timbrá-lo de antemão. Trata-se de uma facilitação para que o leitor identifique rapidamente o tipo disponibilizado: o caboclo, o gaúcho, o pantaneiro, o mulato, o mameluco, o capiau paulista, mineiro ou goiano, o carreteiro cuiabano, o jagunço pernambucano. A cristalização de uma imagem funcional permite a migração autoral das mesmas personagens para diversos romances, porque, na verdade, representam um ideário nativista facilmente acessado pelo leitor.

Espera-se que cada tipo descrito se comporte de forma representativa, comumente idealizando ações destemidas e dialetos particulares. O sertanejo é sempre referenciado como produto indígena, uma raça intermediária oriunda da fusão bandeirante dos séculos passados. Seu comportamento está ligado intimamente à lida rural, não sujeito à reflexão intelectual da qual se recusa de imediato. Quando não há correspondência entre os paradigmas já delineados em romances anteriores em termos de compleição física, raça ou gênero, o enredo se encarrega de episódios que conformam as personagens às expectativas.

É o caso de *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz. O giro conceitual que experimenta a moça de família sertaneja, que ficou “presa dentro das quatro paredes de casa” (QUEIROZ, 1992, p. 62), para a líder de um bando de saqueadores, transforma seu vestuário e “pra isso mesmo estou usando estas calças de homem” (QUEIROZ, 1992, p. 84). O objetivo de Maria Moura é o mesmo das outras personagens masculinas de romances anteriores: a conquista da terra. Para alcançá-lo, é esperado que se revista de apetrechos típicos: “Calcei as botas de couro, enfiei a garrucha no cós da calça junto com o punhal” (QUEIROZ, 1992, p. 401). Noutras palavras, todos podem conquistar o sertão, desde que munidos do arsenal apropriado.

No contemporâneo, persiste a referência indígena como elemento humano fundacional da brasilidade. São poucos os casos em que a genealogia das personagens é afrodescendente como, por exemplo, em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. O autor faz da questão racial a matéria-prima do romance que se desenrola pela encarnação de almas em variados tipos brasileiros que se misturam continuamente. Ainda que seja uma perspectiva excepcional em comparação à maioria das narrativas brasileiras, a temática não deixa de pretender mapear a formação do povo.

As mulheres interioranas são retratadas com curiosidade em razão da pele clara, cabelos loiros e olhos azuis, desde o Romantismo²². Até mesmo alguns trabalhadores estão descritos como ruivos, como é o caso de Fabiano, de *Vidas secas*, resultado da composição genética ocasional de holandeses, franceses e ingleses. A raça é compreendida, no mais das

²² O inverso do modelo europeu completa a perspectiva brasileira sobre a mestiçagem e o tipo singular por ela produzido. Ao abordar o tema no romance *A bagaceira*, José Américo de Almeida (2004, p. 53) descreve a beleza cabocla da mulher nordestina como exótica: “Tinha uma concepção da beleza feminina, dessa natureza privilegiada, emancipado dos modelos de outras raças. Idealizava um conjunto estético como quem compõe um florilégio. Fixava essa visão pensando em muitas mulheres. E impressionava-se perante corpos que mereciam outras caras e vice-versa. Soledade não correspondia pela harmonia dos caracteres às exigências do seu sentimento do tipo humano. Mas, não sabia por que, achava-lhe um sainete novo na feminilidade indefinível. As linhas físicas não seriam tão puras. Mas o todo picante tinha um sabor esquisito que se requintava em certa desproporção dos contornos e, notadamente, no acento petulante dos olhos originais. Seu instinto de perfeição comprazia-se no exame dessas formas florescentes, desse exemplar de virgem matuta que não tinha termo de comparação com a beleza citadina – a arte de parecer bela. Uma exposição de corpos elegantes e de caras bonitas que se apreciam tanto entre si como se tivessem sido feitos do mesmo modelo”.

vezes, como posição social do que propriamente origem, o que faz a percepção das personagens oscilar entre o branco-fidalgo-rico e o preto-plebe-pobre. Vejamos o paradigma alencariano de *O sertanejo*:

Da mesma idade que a filha do capitão-mor, e também formosa, tinha essa moça o tipo inteiramente diverso. Era loura, de olhos azuis, e corada como uma filha das névoas boreais. Foi ela talvez um dos primeiros frutos dessa anomalia climatológica do sertão de Quixeramobim onde, sob as mesmas condições atmosféricas, se observa com frequência e especialmente nas moças, aquela notável aberração do tipo cearense, em tudo mais conforme à influência tropical. (ALENCAR, 1955, p. 139).

O tipo da mulher alencariana, branco de uma “filha das névoas boreais”, é o mesmo que o presente em Rodolfo Teófilo. Contrastando com a tragédia climática nordestina, a personagem:

Tinha um ar nobre que se percebia logo à primeira vista. Os olhos grandes e de um azul-celeste tinham a suavidade das almas puras e castíssimas, e davam uma expressão de vontade à fisionomia expandida em um rosto do mais correto oval, emoldurado por uma sanefa de cabelos louros. O nariz era aquilino. A boca formada por lábios rosados, conservava a castidade dos primeiros anos, e nunca fora maculada pela malícia ou desdém. O clima equatorial com seu sol de fogo criara aquela flor loura, branca e de olhos azuis. (TEÓFILO, 2011, p. 30).

Mesmo os brancos sofrem no romance brasileiro. Em sucessivos romances, a raça não significa riqueza garantida. Mesmo a “flor loura, branca e de olhos azuis” pode passar fome. É assim que o problema se dissolve. Talvez seja esse tipo o menos adaptado para sobreviver ao ambiente brasileiro, inclusive. Essa lógica é uma forma de escamotear qualquer privilégio de cor, uma vez que o romanescos desconsidera que as diferenças sociais estão atreladas à questão racial.

A definição racial está condicionada à posição social, um dos muitos sofismas sobre o racismo que ainda reverberam atualmente. Ao coordenar raça e capital, generaliza-se a percepção de que há fluidez tanto de uma como de outra característica, isto é, a cor da pele varia de acordo com a posição social e vice-versa. Assim sendo, omite-se o rebaixamento social em razão da raça. Na narrativa brasileira, o negro só é negro porque é pobre, levando a questão racial à flutuação conceitual.

João Ubaldo Ribeiro (1984, p. 653) ironiza essa imagem no final do romance *Viva o povo brasileiro*. Enriquecido por conta das reiteradas desonestidades de seus ascendentes, o banqueiro que descende de uma família de mestiços “puxou o álbum para perto, contemplou longamente o retrato do trisavô. Realmente, estirpe era estirpe, bom sangue era bom sangue, o destino da família tinha que ser aquele, um destino de grandeza, de elite”. Noutras palavras, o branqueamento alcançado ao longo das gerações se dá, na verdade, pelo aburguesamento da família.

Idêntico desfecho está presente no romance *Naqueles morros, depois da chuva*. Se Ubaldo narra a trajetória do povo que gera uma elite falseada, Lourenço se concentra na origem desse falseamento. A personagem Amleto Ferreira luta para esconder a mãe negra em *Viva o povo brasileiro*, enquanto o narrador-escrivão de *Naqueles morros, depois da chuva* revela que a prole afidalgada do sertão brasileiro é resultado de relações sexuais entre as mulheres brancas e os negros escravizados:

Contudo, o mais cruel de todos os relatos é o que dá conta de que seu pai não é o dito e propalado, o que se afirmava sempre ser de afetos e ofícios. Aquele um fora desde a mais tenra idade homem estéril, todo ele oco de proveitos, por consequência de caxumba problemática e recolhida, antes mesmo de ter conquistado a propícia macheza para a geração de descendência. E para a nobre estirpe dos Assis de Mascarenhas, a dos tidos e havidos como os honoráveis Marqueses de Fronteira de subida honra, não estancasse o fluxo do tempo, nem sofresse solução de continuidade e pudesse mergulhar em precipício, ela, ela mesma, a santa mãezinha, com autorizo secreto, ainda que contrariado e carrancudo do marido, em tempos remotos recorrera aos préstimos procriatórios de um fâmulos serviçal da casa. (LOURENÇO, 2011, p. 234).

O movimento de desvinculação da condição racial das personagens foi projetado em *O sertanejo*, de José de Alencar. Ao tratar do proprietário das terras, o narrador resume: “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, 1955, p. 57). O “sangue limpo” de Campelo significava a origem étnica branca e europeia, não importando em título nobiliárquico.

Quem era o sertanejo de Alencar? Uma bem-sucedida experiência racial, apto a sobreviver no interior. Na personagem, projetavam-se os rótulos:

Luiz Onofre era um produto desse recruzamento de raças a que deu o nome coriboca. Assim como a sua tez representava a fusão das três cores, a alva, a vermelha e a negra, da mesma sorte o seu caráter compunha-se dos três elementos correspondentes àquelas variedades. Tinha a avidez do branco, a astúcia do índio e a submissão do negro. (ALENCAR, 1955, p. 271).

A fusão romântica das raças não contempla o conflito. A flutuação racial em decorrência da situação social das personagens aumenta no leitor a perspectiva de conflito de classes e não de raças. Os defeitos de cada sangue são equilibrados pela capacidade de sobreviver à natureza, pela moral inabalável, pela destreza com as coisas da terra.

Roberto Schwarz (1999, p. 40) denominou o ímpeto nacionalista da virada do século XX de “jacobinismo brasileiro”. No livro *Sequências brasileiras: ensaios*, o crítico acrescenta que a questão racial foi devidamente dissolvida nos demais conflitos sociais retratados nas narrativas:

As teorias naturalistas, por exemplo, mostram um regime de funcionamento também *sui generis*, esclarecedor para a história intelectual do país. Elas são ideológicas ao encobrir as necessidades do capital com categorias raciais, ou quando justificam ‘cientificamente’ a situação inferior de negros e mulatos, mas ainda assim têm o mérito, para o Brasil, de trazer a nossa recalcada questão racial ao primeiro plano de discussão, além de integrarem uma situação teórico-moral complicada. (SCHWUARZ, 1999, p. 42).

Em substancial parcela da narrativa nacional, como o brasileiro é formado pela indissociável junção de elementos indígenas, africanos e portugueses, o complexo não se encontra disponível para aprofundamento. A tensão do enredo passa ao largo das violências sexuais originárias da fusão brasileira para privilegiar o conflito latifundiário x arrendatário. Dessa forma, a tônica que perdura é a naturalização da miscigenação progressiva, inevitável e pacífica. No sentido da relativização da questão racial, Amoroso Lima afirma:

No Brasil, não valem, nem a classe social, nem a fortuna, nem a posição, nem os títulos. Aqui o que vale é a pessoa. É o modo como somos individualmente, como apertamos a mão, como sorrimos, como vivemos, como falamos ou escrevemos. O prestígio aqui é de cada um pessoalmente. O prestígio literário também é puramente individual. Não valem, nem teorias, nem escolas, nem situações. Vale o agrado maior ou menor da obra. Vale a impressão produzida. Vale a simpatia ou a antipatia do autor. (ANDRADE *et al.*, 1957, p. 103).

Há inúmeras cenas de preconceito racial no romanesco brasileiro, motivadas inclusive pela eugenia da intelectualidade dos séculos XIX e XX. A imagem do caipira de Monteiro Lobato, uma raça indolente e predatória, não é uma exclusividade lobatiana. No entanto, os conflitos do enredo concentram-se na estratificação social. Às dificuldades do sertanejo com a terra indômita, somam-se a exploração do trabalho e o desapossamento do homem do campo.

O atavismo sertanejo descrito por Euclides da Cunha em *Os sertões* será vencido. Esse prognóstico influenciou gerações de intelectuais brasileiros e servirá de tema para o romance *Canaã*, de Graça Aranha. Muito embora seja apresentado um embate conceitual sobre o futuro do povo brasileiro, mais ou menos otimista em razão da miscigenação, a discussão encontra-se na voz de dois estrangeiros, posição que a intelectualidade costumeiramente ocupou. O distanciado olhar para o fenômeno brasileiro dissolve o conflito racial cotidiano e onipresente, alterando o foco temático para o problema da concentração de renda. Os romances sociais encontram grande repercussão no público leitor.

De qualquer forma, no presente tópico, veremos quais as características das personagens ligadas ao sertão, geradoras do “brasileiro genuíno”. A autenticidade dos tipos criados no romance foi cancelada por diversas áreas do conhecimento. O sertanejo é concebido na História e se internaliza no romance com José de Alencar, Alfredo Taunay e Franklin Távora. A

maioria das características do sertanejo já se encontra elaborada a partir dos estudos extraliterários, especialmente ligados à História, fonte preferencial para a sua estruturação.

É inerente à brasilidade, na opinião de Capistrano de Abreu, a capacidade de observação da natureza. Povos oriundo de indígenas enxergam sua geografia de forma singular, porque “tinham os sentidos mais apurados, e intensidade de observação da natureza inconcebível para o homem civilizado” (ABREU, 1998, p. 22). Daí ser imprescindível explorar o talento natural legado desde os tempos coloniais. Os primeiros colonos são classificados pelo historiador como: “degradados, desertores, náufragos, subordinam-se a dois tipos extremos: uns sucumbiram ao meio, ao ponto de furar os lábios e orelhas, matar os prisioneiros segundo os ritos, e cevar-se em sua carne; outros insurgiram-se contra ele e impuseram a sua vontade” (ABREU, 1998, p. 40).

Havia duas possibilidades para os colonos portugueses: ou sucumbiam diante da potente e inóspita natureza brasileira ou a dominavam. A integração fazia parte da sobrevivência. Se as novas gerações não são capazes de dominar o meio ambiente, serão inexoravelmente extintas pelos perigos impostos por florestas, cerrados, pantanais e caatingas. A história do homem brasileiro se confunde com a conquista da terra, desde os primeiros intelectuais que se puseram a pensar o país. Transcorridos os três primeiros séculos do período Colonial, Capistrano (1998, p. 221) faz um balanço étnico:

Cinco grupos etnográficos, ligados pela comunidade ativa da língua e passiva da religião, moldados pelas condições ambientes de cinco regiões diversas, tendo pelas riquezas naturais da terra um entusiasmo estrepitoso, sentindo pelo português aversão ou desprezo, não se prezando, porém, uns aos outros de modo particular – eis em suma ao que se reduziu a obra de três séculos.

Os brasileiros são moldados pelas condições ambientais. Em resumo, não se trata de um povo homogêneo, mas de tipos isolados cujas referências comuns são a língua e a religião. Era de se esperar que cada região retratasse personagens muito diferentes em ambientes igualmente diversos. A missão da literatura seria coordenar esses elementos díspares para cunhar uma palavra em comum – sertanejo.

Se Capistrano de Abreu retrocede à fase inicial da colonização brasileira, caracterizada como luta contra a natureza, no livro *História da literatura brasileira*, Sílvio Romero (1960a, p. 54) já dá por certa a integração nacional em uma raça intermediária: “Todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias”. Nossa forma de entender a realidade e, portanto, de narrar é essencialmente uma mescla de estilos europeu e nativo. Europeu na estética e brasileiro na temática.

Da Europa, contudo, os escritores deveriam afastar os cenários de seus romances, contos e poemas. O desejo de rompimento e de singularização foi massificado à exaustão. A intelectualidade brasileira almejava na literatura o surgimento de personagens que descrevessem a terra e vocalizassem esse “pensamento mestiço”, estimulando a competição entre os escritores para consagrar quem, dentre todos, seria o mais brasileiro²³. Influências externas não seriam bem recebidas.

Araripe Júnior foi um dos que prescreveu o nascimento do sertanejo. Lamentava-se pela penetração da literatura francesa e inglesa junto à juventude do litoral brasileiro. Para o crítico, a gula da intelectualidade pelo estilo europeu desprezava um rico acervo temático tipicamente brasileiro:

Infelizmente, porém, a mocidade de agora parece hesitar... Abandona tudo quanto é nosso, propriamente nosso, parece até ignorar a existência das suas ricas fontes, e nem mesmo liga valor à história brasílica na parte em que ela é uma verdadeira epopeia. Que atenção lhe pode merecer a luta do colono com a excêntrica índole do indígena, da civilização com a selvageria, se o seu espírito, desapegado das coisas pátrias, só se nutre do que é europeu e só europeu! (MEC, 1960, p. 34).

Para Araripe Júnior, a luta entre colonos e natureza e o conflito entre as raças que se misturaram no processo de interiorização colonial renderiam uma epopeia. Esse é mais um anacronismo da crítica, que reclamava da influência estética estrangeira, mas sugeria aos jovens escritores o estilo clássico para tratar a história do desbravamento sertanejo. Por décadas, manteve-se a tônica que lamentava a influência europeia a fim de encontrar um enredo verossímil no cenário interiorano, a veracidade na linguagem e nas ações das personagens.

Foi Gilberto Freyre, na segunda década do século XX, recém-chegado dos estudos de Sociologia nos Estados Unidos, quem reformulou o programa nacionalista, sem o tom apelativo e patriótico. Freyre optou por indicar outro tipo de prescrição intelectual, que ficará como legado ao romance contemporâneo: a inclusão do microcosmo sertanejo, fragmentos populares que soem coerentes no conjunto panorâmico para o qual o leitor já estava acostumado. Não se tratava mais de compor epopeias, mas de recolher detalhes do cotidiano regional brasileiro a fim de compor um quadro menos pretensioso e mais realista, porque “o Brasil é isto: combinação, fusão, mistura. E o nordeste, talvez a principal bacia em que se vêm

²³ Uma nota curiosa acerca da sobreposição do substantivo sobre o adjetivo aparece em *A bagaceira*, de José Américo de Almeida (2004, p. 125): “O pudor de energia selvagem só se renderia pela volúpia da submissão. Só cederia à investida bestial, à posse, às carreiras, dos instintos animais. Não fora nada de ninfas nem de faunos; mas um primitivismo pudico – o Brasil brasileiro com mulheres nuas no mato...”. Esse “Brasil brasileiro”, citado por Américo de Almeida, era avesso aos mitos europeus, mas moldado para o primitivismo sensual. Era o resultado da miscigenação na ótica da maioria dos escritores do século XX.

processando essas combinações, essa fusão, essa mistura de sangue e valores que ainda fervem” (FREYRE, 1996, p. 72).

Para o autor do *Manifesto regionalista brasileiro*, a composição racial do tipo brasileiro dava-se no interior das famílias, apontando para as relações sexuais inter-raciais. Era preciso reinterpretar a versão oficial, reposicionando a miscigenação como um encontro de matiz cultural. Freyre afirma que a raça não é o foco central da preocupação brasileira e sim as relações que advieram da miscigenação. No artigo que anuncia a modernidade, intitulado ‘O movimento regionalista, tradicionalista e, a seu modo, modernista do Recife’, o intelectual pondera:

Romperam também os recifenses – insta-se neste ponto – com convenções – sobretudo, repita-se, as seguidas por Nina Rodrigues – ao considerar o negro africano sob perspectiva inteiramente diversa da patológica, destacando-se superioridade dele, sob vários aspectos, culturais, sobre o europeu e sobre o ameríndio. [...]. Entretanto, não foi apenas reconsiderando ‘as três raças’ na formação brasileira, mas atribuindo, numa aplicação sistemática da então nova teoria de Franz Boas ao caso brasileiro, importância muito maior à cultura do que à raça e rompendo com o ‘arianismo’ do aliás notável sociólogo Oliveira Viana, que os renovadores recifenses surgidos na década de 20 verdadeiramente revolucionaram a filosofia e a metodologia em estudos antropológicos e históricos de sociedades extraeuropeias, especialmente das eurotropicais, como destacaria o Professor Roger Bastide. E mais: dando maior relevo à história íntima que a pública e ao passado antropológico ao lado do histórico e, no caso brasileiro, fazendo da Família Patriarcal, e não do Estado, ou da Igreja, ou do Indivíduo, o centro desse reestudo e dessa reinterpretação do nosso passado sociocultural. (FREYRE, 1996, p. 245).

O tipo mestiço é forte, bruto, adaptado, mas não o ideal para a intelectualidade brasileira. Falta ao admirado sertanejo a civilidade necessária para trabalhar em favor do progresso nacional. Eis aí a segunda antinomia na projeção humana sobre as personagens romanescas. Ao mesmo tempo em que recusa as influências europeias e reafirma as vantagens do sertanejo enquanto narrador, ele será um incontornável empecilho ao futuro da região.

A solução dessa antinomia é considerar o mestiço como uma fase da jornada civilizatória. Antes do relato de Euclides da Cunha, Manoel Benício narrou a campanha republicana ao interior da Bahia. O ex-correspondente do *Jornal do Commercio* lançou, em 1899, o romance *Rei dos jagunços*, onde aborda a questão racial presente no sertão brasileiro:

A turba amante de expedições longínquas e perigosas, inspirada pela rudesia e curiosidade; mestiça, maltrapilha, infatigável e crente, lá veio, descendo do Ceará e engrossando o préstito de Antônio Conselheiro, desde que elle abalou de Canindé. Toda aquela molle sertaneja que, dia a dia, avolumava-se, a viver, a dormir numa promiscuidade suína era um composto heterogêneo das diversas castas cruzadas do Brazil. Junto à jovem tapuia domesticada e vagabunda, o caboré feroz, de faca à cinta e bacamarte no hombro, tresandava o fortun aere da pele mal cuidada. O preto crioulo, o africano quarentão, o curiboca bronzeado, o mameluco, o mulato, o branco,

enfim toda a casta de cabra descendente de raças puras e raças cruzadas e mestiças, confundia-se ali sem hierarquia moral. (BENÍCIO, 1997, p. 66).

De fato, Benício (1997, p. 200) classificou o mestiço como uma espécie de “moléstia social que grassa no centro do Brasil, porque a testada já está conquistada por outras gentes e outras ideais”. Ainda que o tipo físico estivesse equipado para as agruras do sertão brasileiro, a mestiçagem era apenas uma etapa na escala civilizatória brasileira. Nessa mesma linha, Euclides da Cunha (2019, p. 110) converge: “A mestiçagem extremada é um retrocesso. [...]. De sorte que o mestiço – traço de união entre as raças, breve existência individual em que se comprimem esforços seculares – é quase sempre um desequilibrado”.

O sertanejo é o paradigma brasileiro, mas não deixa de ser um tipo transitório. Sua função é específica: dominar a terra, domar seus ímpetos, submeter sua aspereza. Em *Contrastes e confrontos*, Euclides da Cunha (1994, p. 53) explica:

As gentes que a povoam talham-se-lhe pela braveza. Não a cultivam, aformoseando-a; domam-na. O cearense, o paraibano, os sertanejos nortistas, em geral, ali estacionam, cumprindo, sem o saberem, uma das maiores empresas destes tempos. Estão amansando o deserto. E as suas almas simples, a um tempo, ingênuas e heroicas, disciplinadas pelos reveses, garantem-lhes, mais que os organismos robustos, o triunfo na campanha formidável.

Amansar o deserto: essa é a função do protagonismo do sertanejo. Nenhuma outra raça será capaz de superar esse desafio que não esses “titânicos caboclos” (CUNHA, 1994, p. 62). O que fazem no interior do Brasil? Preparam-na para o futuro, um tempo mais civilizado cuja natureza já se encontrará sob domínio. Até o século XX, Euclides da Cunha não percebe uma fórmula pronta. Em *Os sertões*, no entanto, prevê como inevitável o progresso:

Não temos unidade de raça.
 Não a teremos, talvez, nunca.
 Predestinamo-nos à formação de uma raça histórica em futuro remoto, se o permitir o dilatado tempo de vida nacional autônoma. Invertemos, sob esse aspecto, a ordem natural dos fatos. A nossa evolução biológica reclama a garantia da evolução social.
 Estamos condenados à civilização.
 Ou progredimos, ou desaparecemos.
 A afirmativa é segura. (CUNHA, 2019, p. 79).

O caráter transitório do tipo sertanejo, compreendido como uma etapa civilizatória, também está presente em *Canaã*, de Graça Aranha. O início do romance demarca a tensão que conduzirá o enredo, estruturado com base em diálogos que representam posições contrárias sobre a mestiçagem:

Era uma terra nova, pronta a abrigar a avalanche que vinha das regiões frias do outro hemisfério e lhe descia aos seios quentes e fartos; e ali havia de

germinar o futuro povo que cobriria um dia todo o solo, e a cachoeira não dividiria mais dois mundos, duas histórias, duas raças que se combatem, uma com a pérfida lascívia, outra com a temerosa energia, até se confundirem num mesmo grande fecundante amor... (ARANHA, 1969, p. 28).

É no futuro que o romancista aposta como perspectiva brasileira. O povo brasileiro é singular, mas contém elementos genéticos contrários ao progresso. No romance *A bagaceira*, a personagem Lúcio “sentiu que lhe refluíam todas as taras atávicas, os impulsos da raça vingadora, o sentimento de família dos seus antepassados sertanejos” (ALMEIDA, 2004, p. 115). A personagem contém defeitos inerentes à raça dos sertanejos. O tipo mestiço “não era a negralhada das senzalas, mas o recruzamento arbitrário, as escórias da mestiçagem, como uma balbúrdia de pigmentos” (ALMEIDA, 2004, p. 57).

Mesmo que o sertanejo seja um guia seguro da narrativa brasileira, ainda que o sertanejo alcance o domínio da natureza e apresente ao leitor um exaustivo rol de curiosidades, ele não deixa de ser também um obstáculo ao futuro do Brasil. Longe dos costumeiros encômios, em *Urupês*, Monteiro Lobato alinha-se à visão de Euclides da Cunha e de Manoel Benício para propor uma severa crítica à personagem que retrata como uma praga. Na crônica ‘Velha praga’, Lobato (2009b, p. 161) denuncia que:

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Escorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se.

Entrementes, o sertanejo vive de sua perícia sobre o sertão e, por isso, não acumula nada. Não quer explorar a natureza, transformar o cenário, interferir no modo produtivo. O desprezo à propriedade, à vida preguiçosa, avessa ao empenho, à rotina, à produção capitalista, é internalizada no romance de Graça Aranha (1969, p. 11):

Milkau notou, além disso, no grande desleixo da casa abandonada, restos de maquinismos espalhados pelo chão, tubos, caldeiras, rodas dentadas, atestando ter havido ali uma instalação melhor, que o homem, caindo de prostração em prostração, perdendo todo o polido de uma civilização artificial, abandonara agora em sua decadência, para se servir dos aparelhos primitivos que se harmonizavam com a feição embrutecida do seu espírito.

O enredo de *Canaã*, de Graça Aranha, converte-se em longos diálogos que opõem visões diferentes sobre o processo de mestiçagem brasileira. Como dissemos anteriormente, o ponto de vista é o do estrangeiro, porque ambos os interlocutores são imigrantes alemães. Enquanto Milkau é partidário do caráter transitório do mestiço brasileiro, etapa intermediária

e necessária à evolução racial brasileira, Lentz reproduz a opinião de que a contaminação de uma raça pela outra proporciona o recrudescimento civilizatório.

O romance de Aranha foi publicado pela primeira vez em 1902, exatamente no mesmo ano de *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Ambos se punham à reflexão sobre a questão racial no Brasil. Não por coincidência, ofereciam visões ambivalentes acerca do sertanejo, ora adjetivado como forte, gigante, colosso, ora como feio, deformado, limitado. Enquanto Euclides fazia da reportagem um estudo etnográfico, Aranha usava o diálogo com o mesmo objetivo. A fronteira narrativa comprimia-se, dando lugar ao heterodiscurso cada vez mais frequente.

Os variados tipos de narrativa convergiam a fim de perquirir a identidade brasileira nos primeiros anos do século XX. A república brasileira foi, no imaginário da intelectualidade da época, a mola propulsora para acelerar o processo de integração nacional com o nascente federalismo e, por isso, a força política necessária para completar a missão civilizatória brasileira. Por outro lado, a chegada de italianos no pujante estado de São Paulo aprofundou ainda mais a discussão sobre que tipo brasileiro seria sufragado. O sertanejo passou a ser questionado.

Os escritores ficaram divididos entre a tradicional idealização do sertanejo como o novo paradigma de adaptação e a ideologia eugênica europeia que tentava demonstrar cientificamente uma suposta inferioridade racial negra e indígena, assim como a inconveniência da mestiçagem brasileira. É por isso que devemos recepcionar com cautela a máxima euclidiana “o sertanejo é antes de tudo um forte” porque, no entender do autor, a força é um dos poucos atributos que o caboclo brasileiro pode oferecer.

No romance, estão em luta duas mentalidades com suas respectivas representações romanescas. No livro *Um sertão chamado Brasil*, Nísia Trindade Lima (2013, p. 55) anota que “a ideia de um país moderno no litoral, em contraposição a um país refratário à modernização, no interior, quase sempre conviveu com concepção oposta, que acentuava a autenticidade do sertão em contraste com o parasitismo e a superficialidade litorâneos”. Mais adiante, Lima (2013, p. 108) assevera:

O dualismo sertão/litoral apresenta duas faces. Numa delas, o polo negativo é representado pelo sertão – identificado com a resistência ao moderno e à civilização. Na outra, o sinal se inverte: o litoral é apresentado como sinônimo de inautenticidade, enquanto antítese da nação. Em muitos autores, entre os quais a posição de Euclides da Cunha é exemplar, a ambivalência consiste na principal característica da representação que constroem sobre o país e seus contrastes.

Qual o melhor caminho a seguir? Optar pelo sertão forte, mas isolado e miserável, ou pelo litoral fraco, mas cosmopolita e próspero? Tudo indica que a dúvida ainda não se

dissolveu. Pelo menos, a discussão se mantém atualizada nos romances contemporâneos. O tema identitário ainda merece o esforço narrativo dos romancistas brasileiros. Não utilizam mais a pausa narrativa para longas digressões, fazendo do texto uma palestra científica, como o fez Euclides da Cunha; tampouco antagonizam pontos de vista, como procedeu Graça Aranha. Servem-se, todavia, de outras estratégias narrativas para reformular temas ligados à identidade nacional, clivada mais pela ironia do que pelo conflito agudizado, tal qual João Ubaldo Ribeiro em *Viva o povo brasileiro*.

Em geral, os romances retrocedem no tempo para reavaliar como a visão inicial do século XX afeta a mentalidade atual, causando no leitor estranhamento com o acervo ideológico passado. Ao apresentar as teorias em voga há 100 anos, é possível dar a elas tratamento arqueológico, isto é, classificar a ideologia eugênica como artigo de museu, tese distanciada do uso contemporâneo. Com esse método de inventariar ideias, a força da polêmica arrefece, não há o que se colocar em questão.

Foi assim que Bernardo Carvalho procedeu no romance *Nove noites*, lançado em 2002, portanto um século depois dos livros de Euclides e de Graça Aranha. O trabalho jornalístico sobre os estudos antropológicos de um norte-americano sumido nas florestas brasileiras é o enredo ideal para passar em revista esse antigo ideário igualmente desaparecido. O narrador recupera parte da história verdadeira de Buell Halvor Quain, colega de Claude Lévi-Strauss, que também esteve no Brasil e escreveu suas impressões em *Tristes trópicos*.

Nove noites está estruturado sobre três eixos: a trajetória do jornalista, que recupera a história, o percurso do antropólogo, e um diálogo intertemporal com base em cartas que são apresentadas ao longo do romance. A linguagem objetiva pretende imprimir o tom jornalístico para emprestar mais verossimilhança no preenchimento das lacunas da história real do desaparecimento do pesquisador estadunidense. Utilizando-se de fotos verdadeiras, Carvalho atribui ao texto o valor de documento.

Outrossim, o romance usa a perspectiva temporal distanciada para revisar conceitos e confrontá-los com a atualidade. Carvalho explora fragmentos de cartas e diários para reviver o ideário eugênico, escrutinado pelo narrador contemporâneo que é jornalista. Aparentemente, não há emissão de juízo de valor, contudo a perspectiva passadista sobre esse conjunto ideológico faz com que a polêmica perca o caráter de argumento para se limitar ao artefato histórico.

Na mesma carta, encontrada entre seus pertences levados pelos Krahô para Carolina, Quain reclamava das dificuldades de trabalhar com os índios no Brasil: 'Acredito que isso possa ser atribuído à natureza indisciplinada e invertebrada da própria cultura brasileira. Meus índios estão habituados a lidar com o tipo degenerado de brasileiro rural que se estabeleceu nesta

vizinhança – é terra marginal e a escória do Brasil vive nela. Tanto os brasileiros como os índios que tenho visto são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam e nunca mantêm as suas promessas, uma vez que você lhes dá as costas. O clima é anárquico e nada agradável. A sociedade parece ter se esgarçado. Minha dificuldade aqui pode ser atribuída em grande parte à influência brasileira. O Brasil, por sua vez, sem dúvida, absorveu muitas das marcas mais desagradáveis das culturas indígenas com as quais teve contato inicialmente’. (CARVALHO, 2002, p. 120).

Depois de um século, novamente o romance brasileiro traz a perspectiva do estrangeiro sobre o Brasil. Em *Canaã*, eram dois alemães que discordavam entre si, conclamando o leitor a um posicionamento. Dessa vez, o convite se presta a escrutinar o pensamento antropológico sem, contudo, provocar um envolvimento direto. Não é o narrador quem está expondo suas teorias ou se confrontando com outra personagem. Ele apenas transmite ao leitor o sentimento de que o sertão brasileiro é um inferno. Desde a infância, via-se ameaçado no Xingu, uma terra inóspita, incivilizada, localizada “no meio do nada” (CARVALHO, 2002, p. 61).

De alguma forma, reitera que o sertão não é uma terra para estrangeiros. A punição para os que pretendem transformá-lo é a morte. Carvalho (2002, p. 61) fixa o marco temporal na infância do narrador, que reconhece a transformação da região:

Dizem que hoje tudo mudou e que a região está irreconhecível. A floresta tropical se transformou em campos de fazendas. A mata desapareceu, caiu e foi queimada, mas na época impunha-se como uma ameaça aterrorizante, a ponto de ser difícil para uma criança entender o que os homens podiam ter ido buscar naquele fim de mundo.

Uma vez mais, surge o anacronismo imagético na prosa brasileira. O sertão é o inferno do qual o narrador quer fugir. Não suporta os inconvenientes do clima, dos bichos, das pessoas. No entanto, o tom nostálgico impresso no texto causa a percepção de lamento pela transformação empreendida por garimpeiros, madeireiros e fazendeiros. A culpa que a personagem carrega é expiada pelo retorno à origem, a fim de investigar o desaparecimento do cientista estrangeiro e revisar suas próprias impressões sobre a terra em que crescerá. Trata-se do reencontro consigo mesmo, sempre atormentado pelo remorso.

Percebe-se que, ao longo do tempo, a trajetória romanesca dedicou um espaço substantivo para encontrar, definir, explicar a identidade brasileira. Tudo indica que a crítica literária ainda pressiona os autores a produzir com base no mesmo regime imagético. No livro *Introdução à literatura brasileira*, Afrânio Coutinho (1990, p. 284) defende que “em todos os setores da inteligência e da cultura, o conceito de brasilidade é a pedra de toque da criatividade. [...]. É um ponto pacífico esse de que o material artístico deve provir do meio

brasileiro”. O dever-ser da crítica permanece reverberando na produção literária, sensível às prescrições do meio em que será recebida. Coutinho (1990, p. 234) entende que o nacionalismo plasmado no texto literário é, na verdade, uma reivindicação do direito de fala:

Em síntese, o nacionalismo cultural brasileiro encontra expressão em diversas teses, defendidas intermitentemente através de nossa história: pensar o Brasil, interpretá-lo, procurar valores de nossa civilização e as qualidades regionais de nossa cultura, dar relevo às nossas coisas, pôr em destaque as nossas características raciais, sociais, culturais, reivindicar os direitos de uma fala que aqui se especializou no contato da rugosa realidade, eis alguns dos temas que constituem verdadeiras constantes de nossa história intelectual.

Finalmente, conclui que “quaisquer que sejam os coloridos com que porventura se distinga, a literatura brasileira do século XX é atravessada por uma corrente central – a preocupação com a brasilidade, sua busca, sua representação artística” (COUTINHO, 1990, p. 238). Ao perceber as constantes temáticas e a busca pelo espírito nacional, Coutinho não chega a qualificar esteticamente as obras. A constatação de que o romance se especializou na “rugosa realidade” cinge-se a apontar como qualidade a fixação narrativa em elementos típicos e na estruturação de personagens essencialmente brasileiras.

Nessa altura, o contraponto à emulação da fórmula nacionalista é realizado por Lúcia Miguel-Pereira (1973, p. 130) no livro *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*: “Enclausurando-se nos seus aspectos exteriores, evocando o meio só para explicar as reações das personagens, os naturalistas traíram os mais fecundos postulados da sua escola, e condenavam ao hibridismo a sua obra”. Noutras palavras, Miguel-Pereira chama a atenção para a submissão do texto literário ao engajamento ideológico que, sem a complexidade da mediação estética, produz contradições internas.

Em resumo, a personagem de boa parte da ficção brasileira, marcadamente ligada às funções que a intelectualidade pretendia projetar para a literatura, apresenta-se carente de conflitos complexos. Essa constatação afigura-se como desdobramento lógico do protagonismo da terra, porque reserva menos espaço para refletir os elementos humanos e seus dilemas existenciais. Se o sertanejo serve para apresentar o local, periciando-o detalhadamente ao leitor, não haverá oportunidade para que desenvolva sentimentos ambíguos ou contraditórios.

Durante o século XX, o que os intelectuais buscavam no romance era a verdade, não a ficção. Entretanto, havia problemas na obtenção dessa “verdade brasileira”. O primeiro deles está no descompasso linguístico: o narrador culto desconhece o arsenal vocabular da personagem que apresenta. Exceção à regra é Guimarães Rosa, que traz para o romance um diversificado repertório sertanejo, orgânico com a realidade dos tropeiros, sitiantes, jagunços

e comerciantes. Rosa é também exceção quanto à profundidade psicológica das personagens, quesito em que também pode ser contemplado Graciliano Ramos com *Angústia* e *São Bernardo*, e Rachel de Queiroz com *Memorial de Maria Moura*.

A realidade brasileira, no entanto, mudou. A relação tempo-espaço foi radicalmente alterada nos últimos 20 anos. Um conjunto mais amplo de temas e perspectivas autorais somou-se às possibilidades do romanesco contemporâneo. O termo “ignoto”, sempre dedicado ao sertão, foi relativizado com a popularização das novas tecnologias. Não só as mensurações de distância, mas as relativas ao tempo. A compressão sofrida na linguagem, nos diálogos, nas narrativas, as possibilidades gráficas de expressão, enfim, uma infinidade de possibilidades está disponível aos escritores do século XXI.

Contudo, a questão norteadora persiste no romance contemporâneo – por que, em meio às radicais mudanças na relação humana espaço-temporal, as antigas imagens evocativas do sertão e a personagem sertaneja ainda frequentam o romanesco nacional? Há três hipóteses que podem ser aventadas para responder: (1) ou o Brasil não alterou profundamente suas relações sociais e o público visualiza a atualidade no retrospecto histórico dos romances; ou (2) a recepção dos leitores está condicionada por uma modelagem semântico-imagética que condiciona o texto literário; ou, finalmente, (3) os romancistas resistem em formular cenários e personagens que incorporem a clivagem contemporânea, mantendo o romance sob a perspectiva ético-funcional. Talvez possam conviver, simultaneamente, as três hipóteses com maior ou menor incidência, conforme a narrativa.

Do farto rol de adjetivos usados por Antônio Torres para descrever o cenário em que se passa o romance *Nossa terra*, destacam-se: “um lugar esquecido nos confins do tempo” (TORRES, 1997, p. 15), “fim de mundo” (TORRES, 1997, p. 16; 64) e “cu-do-mundo” (TORRES, 1997, p. 99). O sertão retratado, mesmo que contemporâneo à narrativa, vincula-se às imagens do final do século XIX, sempre inacessível e hostil. As personagens monologam, deliram ou enlouquecem entre sentimentos conflitantes de amor e ódio pela terra, projetada como mãe.

Francisco Dantas, no romance *Os desvalidos*, publicado em 1993, retrocede às décadas iniciais do século XX para narrar as ações deletérias do cangaço e o medo onipresente na vida das personagens do campo que moram num lugar classificado como “natureza inabitável, sem se prestar a agasalho pra o vivente mais rudimentar” (DANTAS, 1993, p. 146). Mais adiante, o narrador descreve a miséria que enxerga no entorno: “Do sertão, tem o sol e a míngua, mas não a seiva; do brejo, a mesma areia e o saibro rugoso, mas não a chuva. Natureza madrasta! Sem se falar na lagarta e na formiga. Uma praga! Qual o cristão que aguenta viver em paz numa zona desta, sem saber o dia de amanhã?” (DANTAS, 1993, p. 162).

Os narradores de Milton Hatoum, no romance *Cinzas do norte*, mencionam a distância das propriedades rurais, classificadas como “matagal” (HATOUM, 2005, p. 21), porque “dava muito trabalho plantar a civilização na Vila Amazônia. Antes, todo mundo comia com as mãos e fazia as necessidades em qualquer lugar” (HATOUM, 2005, p. 70). Raimundo (Mundo), filho do torpe fazendeiro que tenciona modificar profundamente a região, retratado como violento, corrupto, desonesto, acaba enlouquecendo pelo conflito paterno, somado à fuga para a cidade grande:

Tirei dali uma página dobrada de um jornal carioca. No verso, uma propaganda; na frente, uma reportagem com a fotografia de um índio, de cocar, em pé na boca de um túnel de Copacabana; o rosto e o peito magros, e os olhos salientes, vidrados, dirigidos para o alto. Empunhava um remo e fora detido porque ameaçava motoristas e passageiros. Boca aberta, depois de um grito ou ofensa, ele segura o remo com as mãos algemadas. Um guerreiro esquálido, desgarrado no Rio de Janeiro. O índio revoltado se dizia filho da Lua e estava ali, nu, na boca do túnel, para festejar o ocaso do regime militar. (HATOUM, 2005, p. 263).

Raimundo reagiu às ações do pai contra a Amazônia, vingando-se a seu modo pela opressão que atingiu a si e aos povos originários. Invocou a imagem indígena porque se colocou como representante, pintou-se como um guerreiro e foi festejar em Copacabana o fim da ditadura militar, cujos governos incentivaram a colonização da região Norte.

O narrador de *Galileia*, ao identificar no campo uma “prisão” (BRITO, 2008, p. 122), aborda um aspecto patológico na família, uma nuance diferente da obra de Antônio Torres, embora o sentimento de culpa pela evasão sertaneja seja idêntico. “De onde vem o rancor, que contamina a família?” (BRITO, 2008, p. 93). Não se trata da frustração com o insucesso da vida na cidade, da qual Antônio Torres extrai a loucura das personagens. Na obra de Correia de Brito, são problematizados os abusos da endogamia, relações sexuais incestuosas que são reveladas no desfecho.

Com a mesma estratégia dos romances de Antônio Torres, o narrador de Correia de Brito põe em questão o fenômeno da migração, mal resolvido no íntimo do sertanejo: “Vago numa terra de ninguém, um espaço mal definido entre campo e cidade. Possuo referências do sertão, mas não sobreviveria muito tempo aqui. Criei-me na cidade, mas também não aprendi a ginga nem o sotaque urbanos. Aqui ou lá me sinto estrangeiro” (BRITO, 2008, p. 160). O campo é a origem de uma doença que se projeta nas personagens, afetando a sanidade dos que estão longe e retornam.

Edival Lourenço retrocede no tempo ainda mais. Em *Naqueles morros, depois da chuva*, a narrativa se passa na transição do século XVIII para o XIX. O narrador informa que

“corre em minhas veias o sangue sortido dos brancos, dos índios e dos pretos – alquimia que me faz deveras aclimatado e me deixa bem à vontade ao deus-dará destes retiros selvagens em que feras, índios e moléstias são os guardiões perpétuos das fronteiras. Onde Deus está muito alto e el-rei muito distante” (LOURENÇO, 2011, p. 19). Assim, a adaptação do sertanejo com base nas três raças o torna legítimo para narrar.

O sertão embrutece. É o tributo por viver na terra distante, numa situação de incomunicabilidade. Mesmo os habitantes das cidades, de origem aristocrática, sofrem profundas alterações quando passam a viver esse deslocamento espacial: “Parece que há uma maldição: com a distância, desaprendem a fina educação que devem ter recebido de berço ou com os preceptores, que costumam ter os filhos dos nobres, para que a nobreza não se perca no fluir das gerações” (LOURENÇO, 2011, p. 26). As sinonímias campo/indelicadeza, sertão/brutalidade, terra/sofrimento, funcionam melhor na narrativa contemporânea com o afastamento temporal.

A realidade passada do campo é o ambiente propício para o exercício explicativo de um país atrasado. Afirma uma das personagens de *Torto arado*: “Nunca havíamos saído da fazenda” (VIEIRA JÚNIOR, 2020, p. 19). Com o pai, “me embrenhava pela mata nos caminhos de ida e de volta, e aprendia sobre ervas e raízes” (VIEIRA JÚNIOR, 2020, p. 99). A fim de que não fossem desalojados da terra, “dizíamos que éramos índios. Porque sabíamos que, mesmo que não fosse respeitada, havia lei que proibia tirar terra de índio. E também porque eles se misturaram conosco, indo e voltando de seu canto, perdidos de suas aldeias” (VIEIRA JÚNIOR, 2020, p. 177).

Dessa forma, é preciso retroceder no tempo para narrar espaços característicos dos séculos XIX e XX. Menalton Braff (2020, p. 225) localiza seu romance no morro do Caipora, onde “só subia mesmo carroça. Não era estrada para pneu e motor”. A intimidade com a terra faz do sertanejo um perito inato. Em *Além do Rios dos Sinos*, “Nicanor teve aquela sensação agradável: aqui conheço cada pedra e cada árvore, além de conhecer cada um dos habitantes da beira da estrada” (BRAFF, 2020, p. 55). A personagem que tenta conquistar um inóspito e ignoto pedaço de terra porta a ciência do campo: “No alto do morro não se necessitava o nome de hora nenhuma. Conhecer o Sol, suas posições no céu, isso era suficiente” (BRAFF, 2020, p. 115).

Os protagonistas do romance contemporâneo comportam-se como avatares. Estão programados para reagir a determinados conflitos que gravitam em torno da terra. Se o sertanejo era um felizardo no romance alencariano, o sertanejo de Antônio Torres se retirou do campo e passou a ser infeliz, a sertaneja de Menalton Braff não abre mão do campo para

viver em penitência, o sertanejo de Ronaldo Correia de Brito vive arrependido, as sertanejas de Itamar Vieira Júnior revivem a opressão latifundiária. No entanto, as perspectivas da tradição e da contemporaneidade são mutuamente complementares e não adicionam um elemento novo à fórmula, porque a oposição é criada para confirmar a tradicional imagem do meio rural brasileiro como autenticador da brasilidade, origem e destino para alcançar a singularidade narrativa.

Em meio às ambivalências atuais que perpassam a questão ambiental frente à ampliação da fronteira agrícola, o sertanejo ainda representa um avatar racial e classista. Mesmo o garoto que se revolta contra o pai, no romance de Hatoum, pinta-se de indígena e veste o cocar para protestar em Copacabana. Os conflitos íntimos estão sempre relacionados à terra, onde o principal paradoxo é a culpa pela fuga da região de origem.

Loucura e suicídio, culpa e ressentimento são sentimentos gerados pela angústia do desenraizamento, da não adaptação. A interação dessas personagens ocorre sob prismas pouco nuançados porque precisam identificar o leitor com os grupos/locais que representam: bom e mau, solidário ou explorador, subordinado ou autoritário, preto ou branco. Em geral, as personagens representam um conjunto ético ideal, fator que impacta o leitor pela acessibilidade ao repertório passado.

O Riobaldo de Guimarães Rosa é uma *avis rara* porque, mesmo recorrendo ao semantismo disponível no romance brasileiro, estabelece um jogo psicológico com o leitor. Quem a personagem representa? Ninguém e todos. Não está sujeita ao determinismo biológico ou ao fatalismo social. Ao mesmo tempo, amolda-se ao vaqueiro, ao jagunço, ao sitiante, ao retirante e ao homem contemporâneo, que se perde na própria identidade. É um caso em que o aspecto universal da literatura (no sentido de transcendência espaço-temporal) foi alcançado em pleno sertão.

TERCEIRA PARTE

3 A LUTA

Oh, que estrada mais comprida!
 Oh, que légua tão tirana!
 Ai, se eu tivesse asa,
 inda hoje eu via Ana.
 Quando o Sol tostou as foia
 e bebeu o riachão,
 fui inté o juazeiro
 pra fazer a minha oração.
 Tô voltando estropiado,
 mas alegre o coração.
 Padim Ciço ouviu a minha prece,
 fez chover no meu sertão.
 Vareei mais de vinte serras
 de alpercata e pé no chão.
 Mesmo assim, como inda farta
 pra chegar no meu rincão.
 Trago um terço pra Das Dores,
 pra Reimundo um violão
 e pra ela, e pra ela
 trago eu e o coração.

(‘Légua tirana’ – Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga)

O Brasil nasce do sertão e o sertanejo é o primogênito da terra. Equacionadas as coisas desse modo, é preciso agora perceber os recursos estéticos nas obras selecionadas. Como as narrativas expressam o pensamento do homem? De que forma está registrada sua fala? Quais os comportamentos do sertanejo que se perpetuam na produção contemporânea? Considerando que o campo semântico também se forma a partir da sedimentação de usos literários, é possível perceber uma comunicação intergeracional, reforçando um determinado conjunto de imagens e uma forma específica de expressá-las.

O leitor reconhece o romance brasileiro como parte de uma longa tradição cultural. Eventuais rupturas estéticas, como foi o caso do modernismo, reiteram a comunhão da brasilidade. Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti esforçaram-se por se distanciar do Romantismo de Pedro Américo, Porto-Alegre e Victor Meirelles, mas todos convergiam para a identidade brasileira como tema central da expressão artística. A literatura é apenas um dos muitos aspectos da mesma demanda.

Com o distanciamento temporal dos movimentos que se apresentaram como vanguardistas, constata-se que, em uma mesma igreja, formaram-se variadas denominações,

ordens estéticas em que os filiados estão singularizados em seus hábitos monacais. Noutras palavras, os questionamentos estéticos desse percurso prestam-se mais para atualizar a fórmula romanesca do que para destruí-la. A eventual mudança de perspectiva não conduz à conclusão de que houve uma espécie de protestantismo literário no Brasil.

Talvez o enfrentamento estético sem mascarar a continuidade temática pertença aos autores que abdicam do cenário convencional e das personagens que são geradas no contexto geográfico. São casos excepcionais como, por exemplo, o de Murilo Rubião, Hilda Hilst e Nelson Rodrigues. Poucos autores não estão engajados com a tradição, ao deixar de recolher, catalogar e explicar casos que compõem o imaginário nacional. As ocorrências que consideramos excepcionais não se dão por mero deslocamento ambiental, mas por força da superação dos objetivos convencionais a que o romance foi submetido: localizar, historiar, explicar o Brasil.

Quanto à maior parte das narrativas investigadas, há expectativas sobre as personagens e suas formulações, expressões, comportamentos. Em geral, tais projeções não são frustradas. Dá-se justamente o contrário: confirmam-se romance após romance, cunhando um sertanejo arquetípico. A idealização identitária obtida no processo de continuidade escritura/leitura/crítica conforta o público leitor, inclusive os críticos. Ler um romance tipicamente brasileiro significa reencontrar-se com a ancestralidade familiar e com outros romances passados.

Para o crítico, se o cenário é conhecido, há mais tempo para analisar as nuances do enredo, eventuais alterações de perspectiva narrativa, a riqueza de uma ou outra personagem, enfim, variações que porventura o novo romance apresente. É reconfortante traçar imediatas relações com leituras anteriores, porque, como percebeu a sagacidade de Machado de Assis, “aqui o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a cor local. A substância brasileira em seus diferentes aspectos e situações” (AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 434).

O autor de *Dom Casmurro* alinhou-se ao otimismo crítico. Acreditava que o progresso literário impõe várias etapas evolutivas. Não deixou, porém, de avaliar o romance brasileiro como “carente de reflexão” (AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 441). É provável que Machado tenha querido tratar da linearidade narrativa e da superficialidade das personagens, resultado do empenho em ressaltar o que se denominava cor local; daí que a vinculação entre binômios local/pobre e universal/rico não é nenhuma novidade.

Nos capítulos anteriores, indicamos o georreferenciamento como ponto de partida para o enredo, seja o sertão, seja retornando a ele. Contudo, falta perceber como são articuladas as estruturas narrativas e as expressões que culminam na cristalização dessas imagens. Nessa altura, chegaremos aos dilemas tão antigos quanto o próprio romance brasileiro, sobretudo no

anacronismo linguístico das personagens que incorporam a oralidade regional e na explicitação autoral de pautas políticas no curso da narrativa.

Essas duas dificuldades constituem uma contínua luta autoral que promove, inclusive, o desdobramento da tensão na crítica literária ou, talvez, a partir dela. De um lado, intelectuais avaliam o texto por índices de brasilidade, isto é, o grau de verossimilhança física e humana dos elementos nacionais e, de outro, há os que encontram nessa fixação uma restrição estética nas infinitas possibilidades do romance, além da restrição psicológica das personagens e diluição da complexidade do enredo. O tensionamento se traduz numa série de binômios local/geral, nacional/estrangeiro, interno/externo etc.

Antonio Candido²⁴ chegou à fórmula local/cosmopolita, uma das possibilidades de equacionar a luta travada na literatura brasileira: “Se é possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (CANDIDO, 2014, p. 116). Nicolau Sevcenko (1999, p. 30) aborda a tensão desses dois valores na expressão da virada do século XX:

Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose, conforme veremos adiante: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.

Tudo indica que essa polarização da crítica não se esgota facilmente. Da mesma forma que ocorre com o romance contemporâneo, o repertório de argumentos foi atualizado. Sílvio Romero, José Veríssimo, Araripe Júnior, a tríade que pensou a literatura brasileira como um instrumento de emancipação do tronco português, foram substituídos por nomes como Afrânio Coutinho, Silviano Santiago e Regina Dalcastagnè, que pensam a literatura como meio de descolonização das mentalidades brasileiras e de espaço para discussão de questões

²⁴ Entretanto, Candido não alinha cosmopolitismo com universalidade do texto literário, interessante advertência que não deveremos perder de vista. Em *Ficção e confissão*, a distinção é minudenciada: “Com frequência vemos a classificação de regionalista encarada por escritores e críticos quase como uma pecha, contra a qual alteiam-se vozes indignadas de defesa. Semelhante preconceito tem a sua origem em uma atitude equivocada, que vê no regionalismo um localismo redutor, antítese do universalismo e, conseqüentemente, um rebaixamento no valor estético e humano da criação. Grave engano: regionalismo coloca-se no polo oposto a cosmopolitismo – que encerra uma conotação de desenraizamento cultural –, nunca a de universalismo. Uma obra torna-se universal pelo seu significado e o fato de mostrar-se presa, em sua matéria narrativa, a um contexto cultural específico, que se propõe a retratar e onde vai haurir a sua substância, não a impede de adquirir sentido universal”. (CANDIDO, 1956, p. 56).

sociais relativas à renda, gênero e raça. Se os primeiros críticos prescreviam uma função para a literatura brasileira, os mais recentes não deixam de projetar expectativas semelhantes.

O mesmo paradigma avaliador centrado no binômio localismo/cosmopolitismo é atualizado pelo já citado Silviano Santiago. A visão intelectual sustentada é defensivista, isto é, mira o aspecto cosmopolita como uma ameaça à identidade brasileira. Para Santiago, o caráter literário nacional está ligado à prática de resistência à colonização intelectual, concluindo que a explicitação de pautas políticas do texto brasileiro é recebida com ressalvas por leitores estrangeiros:

O caráter anfíbio da nossa produção artística pode parecer – e muitas vezes parece – pouco sedutor aos olhos exigentes de cidadãos do mundo. O olhar cosmopolita se relaciona com o livro pelo viés da notável tradição literária ocidental, e não pelo viés da percepção política da realidade nacional em que se insere o brasileiro e da realidade global em que todos terminamos por nos inserir. O público estrangeiro [...] é pouco propenso a acatar, por um lado, a discussão política na estética e, por outro, os floreios estéticos na política. (SANTIAGO, 2004, p. 68).

Afrânio Coutinho não tem qualquer pudor em informar o público sobre qual sua intenção com a crítica literária, porque “a preocupação desse escrito é o nacionalismo literário brasileiro, a busca de uma definição do brasileiro e do caráter nacional” (COUTINHO, 2008, p. 11), como afirma no prefácio de *Conceito de literatura brasileira*. Além da afirmação nacionalista, em *Introdução à literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho assinala a mesma tendência conflitiva, delineada em modelos binários, o último identificador do que se convencionou chamar de singular, próprio, brasileiro.

Resultado ainda desse conflito é o problema das relações entre o escritor e a natureza. O esforço pela fixação de uma tradição dirigiu-se para a natureza, em face da qual a consciência literária se postou ora em atitude de sombria tonalidade, sucedendo-se ou opondo-se vagas de lirismo e ufanismo entusiastas e de realismo pessimista. [...]. O conflito entre as duas tendências – a que arrasta para a Europa e a que busca estabelecer uma tradição local, nova – constitui os polos de nossa consciência literária, gerador de um drama em meio do qual ainda agora vive o país. Drama que se reflete não apenas na imaginação criadora, mas também na crítica e compreensão da literatura, pois ele envolve a própria concepção da natureza e a função da literatura no Brasil. (COUTINHO, 1990, p. 36).

Voltemos alguns passos para relembrar o engajamento ultrapatriótico de Euclides da Cunha. A reação de Santiago ao caráter colonizador da mentalidade estrangeira e a recomendação dele para que os escritores brasileiros lancem mão da resistência parecem estar bem próximas dos intelectuais dos fins do século XIX. Em *Contrastes e confrontos*, Euclides

argumenta que o desenraizamento enfraquece a cultura, a menos que a absorção das tendências estrangeiras seja transfigurada pela visão local:

Ao patriotismo diferenciado alia-se, pior, o cosmopolitismo – essa espécie de regímen colonial do espírito que transforma o filho de um país num emigrado virtual vivendo, estéril, no ambiente fictício de uma civilização de empréstimo. Mas não há explicar-se a insistência do escritor neste ponto. O americano do norte é um absorvente e um dominador de civilizações. Suplanta-as, transfigura-as, afeiçoa-as ao seu individualismo robusto e ao seu bom senso incomparável; americaniza-as. (CUNHA, 2009, p. 119).

O que pretendemos abordar passa ao largo de axiomas mutuamente excludentes. Ao selecionar romances de várias épocas sobre o contexto brasileiro, entendemos que há evidente simbiose crítica/texto, palpável quando são acrescentados romances contemporâneos de grande repercussão, premiados e traduzidos em diversas línguas. A depender da recepção crítica, os escritores foram se conformando ao modelo intelectual pretendido, cujo funcionalismo incluía a literatura como arma de combate ou campo para a luta.

Sem a pretensão de conclusões peremptórias acerca de binômios formulados pela crítica, o que nos importa neste momento é perceber as estruturas narrativas que colmataram o fenômeno autorreferente de uma literatura engajada no propósito de desvendar a alma brasileira. Depois da apresentação da terra na prosa nacional, concentramos atenção nas personagens e, sobretudo, no sertanejo como resultado biológico ou social da realidade. Finalmente, centraremos atenção nas estratégias narrativas, na forma com que as personagens são apresentadas e interagem – entre si com o meio ambiente.

É preciso considerar que o texto literário é urdido na relação espaço-tempo, ou melhor, cria uma relação espaço-temporal *sui generis*. As abordagens críticas privilegiam esta ou aquela perspectiva sobre a obra, mais ou menos descolada da realidade histórica. Quanto maior a relação estabelecida entre texto e contexto, mais inclinado o crítico está em tomar literatura por documento. O contrário é o encapsulamento estruturalista, envolto em preocupações de ordem formal, descartando motivações extratextuais plasmadas nas obras.

Fôssemos comparar com a Óptica, ciência que estuda o comportamento da luz, o texto literário nem é todo reflexo, nem é todo projeção. É um meio-termo, espécie de refração pela qual o feixe de luz muda de curso ao atravessar a realidade para a ficção, dois meios de diferentes densidades. Dificilmente o autor será bem compreendido se for divorciado da realidade que experimentou. Mas, em sentido contrário, essa mesma realidade não condiciona peremptoriamente os caminhos da ficção, que bem pode se distanciar do contexto histórico ou, ainda, sobreviver a ele.

Noutras palavras, o texto literário não está submetido a acareações históricas. Não se trata de um documento em que se torna possível exumar a realidade tal como se apresenta, sobretudo no que diz respeito ao contexto socioeconômico de determinada época. Os escritores não estão jungidos à equação primária de verossimilhança. No Brasil, seria inviável esse reducionismo, já que boa parte dos romancistas que trataram da miséria nordestina, por exemplo, vivia muito longe das condições sociais enfocadas. O cenário brasileiro e a perspectiva das personagens que nele habitam têm mais relação com o conjunto imagético perseguido pela tradição literária do que com a condição social dos próprios autores.

De José de Alencar a José Américo de Almeida, de Franklin Távora a Guimarães Rosa, de Taunay a João Ubaldo Ribeiro, não se pode afirmar que os textos produzidos são um genuíno retrato da classe social dos seus autores. Na maioria dos casos, dá-se justamente o contrário, o que descarta a hipótese do reflexo imediatista entre autor e obra. No romance brasileiro contemporâneo, o recurso adotado é retroceder no tempo para o encontro com um espaço que não existe mais, a fim de comungar imagens comuns da tradição literária comprometida com a brasilidade.

Mikhail Bakhtin (2018, p. 11) formulou o conceito que pode nos ser útil para tratar das estratégias narrativas: “Chamaremos de cronotopo (que significa tempo-espaço) a interligação essencial das relações de espaço-tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura”. A assimilação literária, considerada pelo teórico russo, não é simplória, destituída de filtros. Nunca deixa de ser do autor a perspectiva pela qual o texto será narrado e essa pode ser a diferença significativa entre textos de determinada época sobre um mesmo tema.

No conjunto de textos reunidos no livro *Teoria do romance*, Bakhtin (2018, p. 12) estrutura uma delicada engenharia literária, identificando a relação espaço-temporal como fundação de todas as obras:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

Para a realidade brasileira, chamaríamos as máximas de Bakhtin como cronotópicas ou cronotípicas? Ambas as aplicações são indispensáveis para compreender nossa recursividade romanescas. O texto é, a um só tempo, configuração do espaço-tempo imaginado e formulador do tipo humano adequado para vivenciar essa perspectiva ficcional. O tópico e o típico

encontram-se ajustados na tradição literária brasileira com o desígnio de apresentar e explicar o país em sua singularidade socioambiental.

A estratégia usa o sertão como cronotopo preferencial. No local distante e pouco suscetível aos impactos da modernidade é que surge a autenticidade brasileira e os tipos que se sacrificarão para conquistar o privilégio de viver nessa terra. O sertão é uma ilha, local perdido e a salvo de influências alienígenas. Toda personagem que vai em direção ao sertão se transforma e, ao sair, sofrerá nova descaracterização. Por isso, sofre.

Pelas razões elencadas acima, a maioria das narrativas retrocede no tempo, porque procura as origens míticas da brasilidade e os confrontos que estruturaram a identidade nacional. O sertanejo é o resultado de um passado imemorial, núcleo gerador de uma nova raça, completamente original. Em geral, apresenta-se com a personalidade disciplinada e moralizadora, na defesa do ideal de liberdade e justiça. Formam-se tribunais para julgamentos sumários de casos desviantes.

Os romances contemporâneos não abandonam nem o cronotopo nem o cronotipo da tradição literária. Reforçam-nos, todavia, utilizando-se de manobras narrativas conhecidas: 1) retrospectiva histórica a fim de revisar as versões oficiais pela perspectiva popular; 2) descritividade geográfica por meio do olhar de viajante dos narradores em 1ª ou 3ª pessoa; 3) suspensão narrativa objetivando enriquecer o enredo com informações socioculturais brasileiras; 4) inserção da oralidade poética e adaptação da linguagem sertaneja; 5) hibridação humana, incorporando-se nas personagens qualidades geográficas ou animais; 6) explicitação da pauta política pelo narrador do romance.

3.1 À moda sertaneja

Nos capítulos anteriores, tivemos oportunidade de apontar várias características como, por exemplo, o descritivismo paisagístico e a hibridação das personagens. Restam alguns outros elementos do romanesco para completarmos o mecanismo de comunicação da prosa contemporânea com a tradição literária brasileira. Vamos nos fixar especialmente na questão da linguagem, no olhar de viajante e na submissão da estética aos critérios éticos que vigoram em diferentes momentos políticos.

No conto ‘Os faroleiros’, publicado em *Urupês* por Monteiro Lobato, em 1917, há um interessante diálogo com uma das personagens que passou a trabalhar em um farol desde jovem: “A terra! Nós mal damos tento da nossa profunda adaptação ao meio terreno” (LOBATO, 2009b, p. 22). É provável que se dê justamente o contrário na narrativa brasileira:

os autores são cômicos da relação entre a expectativa da crítica e o que vão produzir, a começar pela questão da incorporação do linguajar regionalista, nem sempre bem-sucedido.

Ao tratar da brasilidade, há sempre uma desconfiança prévia sobre a verossimilhança que, inclusive, voltou-se contra Alencar. Basta lembrar os ataques que o autor de *Iracema* sofreu do conterrâneo Franklin Távora (2011, p. 214): “Há um grande erro de forma na obra do Sr. Alencar: essa linguagem, sempre figurada, que ele põe a cada instante na boca dos bárbaros, como se fossem todos poetas”. A operação de conversão da norma culta para o falar sertanejo sempre foi posta em xeque. Esse foi um dos primeiros problemas que se colocaram diante da literatura nacional.

Como encontrar a solução linguística para autores influenciados pela literatura francesa, inglesa e, sobretudo, afetados pela retórica portuguesa? O escrever bem, isto é, a narrativa erudita não era compatível com a verossimilhança que o sertão brasileiro demandava. Pelo menos, não se coadunava com as personagens analfabetas criadas do encontro racial do bandeirante português idealizado e do indígena completamente desconhecido pelos escritores litorâneos.

No curso do romance brasileiro, os escritores deveriam aprender o linguajar indígena; no mínimo, a forma de se comunicar do sertanejo típico. O risco da operação era não encontrar o público preparado para o contato até então considerado autenticamente selvagem. Távora incita a crítica contra Alencar (2011, p. 139):

‘O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura’, diz-nos ele (Alencar) na sua carta final. Ora, como há de conhecer essa língua quem não penetrou nas tribos, quem não se achou em contato com o povo, quem a não estudou nos tempos primevos, porque era impossível fazê-lo, nem mesmo nos tempos atuais em que já o verdadeiro caráter indígena decaiu e se corrompeu?

Em *Viva o povo brasileiro*, João Ubaldo Ribeiro destacou a oralidade popular. A personagem, saída da escravidão, apresenta a oralidade sem caricaturas. Expõe um conjunto de valores, ditados e linguagem coerente com o cronotipo do romance. O efeito da marcada diferenciação da linguagem não só indica a posição social da personagem Nego Leléu como sublinha uma nova possibilidade narrativa, voltada ao gênero popular, com suas crenças, tradições e arsenal vocabular.

Porque Vovô era forte como 88 elefantes, brabo como 120 leões e abusado como 360 regimentos de marimbondos. Então, munina munita, cundunga pleta dó zóio verdejante, peudra pleuciosa, frô dó meu jardim, ligria dó mô zistença, alents dó mô vivê, desgracinha de cojuta safadosa munitinha senvergosa corderrosa butuquinha tutuquinha do biquinho solaminguento? Acumaé, cadê o sorrinho do véio? Véio sola, sola, sola, sá menina, véio

sola! Quer que Véio sole? Apois lá vai – ai-currum-currum-currum, ai-arrum-arrum-arrum – Véio sola que vai se desfazer, menininha non ténzi pena do véio solador? Sunlisinho, sá menina, sunrisilindo, vai poder ser? (RIBEIRO, 1984, p. 372).

Contudo, a fala de Nego Leléu é um diálogo isolado, o que ressalta ainda mais o choque entre a linguagem culta e a popular. O romance de Ubaldo não é construído sob uma única perspectiva. É por isso que a linguagem varia de acordo com a personagem, destacando-se de forma tão radical. Verossímil? A crítica nunca saberá ao certo e julgamos que não precisa saber. Importa perceber que a variação linguística continua sendo um desafio para o romance contemporâneo engajado com a busca por brasilidade.

O destaque da linguagem popular é uma das estratégias que já sofreu críticas no passado, por denotar o aspecto caricatural das personagens interioranas. Contudo, o anacronismo linguístico ainda sobrevive no extremo inverso. *Torto arado*, romance de Itamar Vieira Júnior, amechou premiação nacional e internacional. A história das irmãs Bibiana e Belonísia é narrada em vozes alternadas, sendo que a terceira parte, intitulada ‘Rio de Sangue’, apresenta uma entidade metafísica como narradora. Seria o espírito ancestral que acompanha o povo sertanejo daquela comunidade afrodescendente. Essa entidade apresenta-se como:

Uma velha encantada, muito antiga, que acompanhou esse povo desde sua chegada de Minas, do Recôncavo, da África. Talvez tenham esquecido Santa Rita Pescadeira, mas a minha memória não permite esquecer o que sofri com essa gente, fugindo de disputas de terra, da violência de homens armados, da seca. Atravessei o tempo como se caminhasse sobre as águas de um rio bravio. A luta era desigual e o preço foi carregar a derrota dos sonhos, muitas vezes. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 212).

A linguagem atribuída ao espírito ancestral de origem africana é mais culta do que a das personagens. Santa Rita Pescadeira oferece a prosa poética na qual sugere sabedoria. Ocorre que a entidade é diferente das almas de Ubaldo Ribeiro. Utiliza expressões rebuscadas: “Como viveriam com a imagem vilipendiada do pai?” (RIBEIRO, 2019, p. 217). Termos como “alquebrada”, “aglomeração”, “turba”, “mobilização”, “rutilavam” e “irrequieta” revelam mais o repertório do autor do que a projeção ficcional coerente com a personagem.

Santa Rita Pescadeira serve para fazer um balanço histórico da exploração da mão de obra brasileira: “[...] contava e recontava a história de Água Negra e de antes, muito antes, dos garimpos, das lavouras de cana, dos castigos, dos sequestros de suas aldeias natais, da travessia do oceano de um continente para o outro” (RIBEIRO, 2019, p. 243). A linguagem não só obedece à norma culta como se encontra atualizada em conceitos como o sequestro de povos originários. O espírito-narrador, além do vocabulário erudito, tem ampla consciência social.

Diante da variação do quadro social e das possíveis perspectivas narrativas do contexto brasileiro, a oscilação da linguagem entre erudita e popular é um dos aspectos de nossa tradição literária. Como visto, a narrativa encontra duas possibilidades de desenvolvimento: ou apresenta o popular de forma estanque, ou é homogeneizada pelo narrador. Neste quesito, talvez Guimarães Rosa seja uma excepcionalidade porque, em *Grande sertão: veredas*, logra narrar na voz do sertanejo Riobaldo, incorporando ininterruptamente a linguagem popular.

Diante da impossibilidade dessa tripla manobra – convivência com os povos originários, domínio da linguagem popular e adaptação literária diante do público urbano – os escritores do passado encontraram outras soluções menos penosas e mais palatáveis. Incorporaram a oralidade poética à literatura brasileira. Foi a fórmula encontrada de promover a migração direta do linguajar sertanejo, sem a mediação erudita, para o público e a crítica, que conhecia pouco do interior do país.

Nos romances ambientados no sertão, é lugar-comum a interrupção narrativa para ouvir os lamentos sertanejos durante as solitárias travessias, ou nos grupos de vaqueiros, de lavadeiras, dos trabalhadores da cana ou do cacau. Em 1875, o romance *O sertanejo* incorporou a oralidade nordestina, em voga no campo e nas cidades. José de Alencar utiliza esse recurso diversas vezes:

Vinde cá meu Boi Espácio,
meu boi preto caraúna;
por seres das pontas liso,
sempre vos deitei a unha. (ALENCAR, 1955, p. 190).

Minha fama era tão grande
que enchia todo o sertão;
vinham de longe vaqueiros
p'ra me botarem no chão. (ALENCAR, 1955, p. 216).

Os temas das cantigas populares que são incorporadas pelo romanesco são, em geral, ligados a acontecimentos amorosos ou fatos prosaicos da vida sertaneja. Não raras vezes, a quadra popular está descolada do enredo, manifestando-se de forma pitoresca durante a narrativa. A inserção das cantigas é uma forma de atestar o conhecimento autoral do sertão, a memória e o domínio temático.

Se o público leitor do começo do século XX tinha dificuldades em compreender um narrador sertanejo, o romance abriu mão do registro da linguagem realista para adotar outras estratégias como, por exemplo, a suspensão narrativa, abrindo espaço aos casos, lendas e dados históricos e geográficos, além da incorporação de quadras populares.

José de Alencar salpicou suas histórias com cantigas do interior do Ceará, tratando da fauna e da flora regional. Não apenas do Nordeste, mas estruturou sua cartografia afetiva sobre qualquer região que quisesse apresentar. É o caso do romance *O gaúcho*, publicado em 1870, em que a personagem Catita canta a modinha:

Entre tantos que me querem
a nenhum posso querer;
sorte que todos preferem
só um soube merecer.

Ai! Ai! Não vejo meu bem.
Já tarda, por que não vem? (ALENCAR, 1997, p. 69).

No desafio das cinco cantigas que se seguem no texto, Catita luta contra Canho, o sertanejo dos pampas. Era uma forma de decalcar no público leitor a imagem do sertão sem que, para tanto, houvesse um impacto radical na linguagem. Somado à oralidade, Alencar (1997, p. 87) opera o desfecho integrativo do homem à terra: “Súbito, porém, como se o filho do pampa só houvesse deixado as estepes nativas para buscar o gaúcho e levá-lo ao deserto, a natureza quedou-se. Cadáver depois da tremenda agonia”.

A fórmula alencariana de singularidade brasileira foi observada pelos autores que o sucederam, inclusive pelo casmurro Euclides da Cunha. Em *Os sertões*, a fim de promover o registro etnográfico a que se propôs, o escritor incorpora ao texto as conhecidas pelepas poéticas:

Enterreiam-se, adversários, dois cantores rudes. As rimas saltam e casam-se em quadras muita vez belíssimas.

Nas horas de Deus, amém,
não é zombaria, não!
Desafio o mundo inteiro
pra cantar nesta função!

O adversário retruca logo, levantando-lhe o último verso da quadra:

Pra cantar nesta função,
amigo, meu camarada,
aceita teu desafio
o fama deste sertão! (CUNHA, 2019, p. 129).

Até mesmo as quadras populares prestam-se a palmilhar o sertão. O tom nostálgico da composição retrata o solo, o clima, os habitantes e seus desafios de adaptação. É o caso de algumas trovas presentes no romance *A bagaceira*, de José Américo de Almeida (2004, p. 99):

Instado, Pirunga improvisou:

Não se vê um olho-d'água,
quando há seca no sertão,

e enchem-se os olhos d'água
quando seca o coração.

O xexéu de minha terra
que me ensinou a cantar
antes me tirasse o canto
e me ensinasse a voar...

Em *O quinze*, Rachel de Queiroz adere à fórmula alencariana. A narrativa em 3ª pessoa afasta-se do linguajar típico das personagens, opção compensada pela inserção das quadras populares. É a forma encontrada de obter identificação com a tradição regionalista, preservando-se o público leitor desacostumado do linguajar sertanejo. A voz pastora do brado heroico é, uma vez mais, invocada:

E erguendo mais alto o copo, que brilhou com um lampejo de ouro à luz do carbueiro, declamou com a voz pastosa, os olhos abertos num esgar heroico:

— Palmatória quebra dedo,
chicote deixa vergão,
cacete quebra costela,
mas não quebra opinião!... (QUEIROZ, 2010, p. 101).

Rachel de Queiroz incorpora a oralidade na maioria de seus romances, retomando inclusive fórmulas medievais. Em um dos mais bem estruturados, *Memorial de Maria Moura*, reconecta-se com a tradição literária que a precedeu. Marialva, sertaneja que foge da família opressora para se casar com Valentim, artista circense e rabequeiro, ouve a cantiga de uma conhecida:

A princesa encarcerada
No seu castelo a indagar
Já vês cavalo na ponte?
Já vês a vela no mar?
Nada vejo, minha mana
Vinde vós mesma espiar
Ai não, tenho os olhos cegos
Só me servem pra chorar... (QUEIROZ, 1992, p. 95).

Embora boa parte das narrativas brasileiras tragam consigo uma proposta política para solucionar os problemas regionais, as cantigas populares selecionadas pelos autores pouco se valem de temas correlatos à injustiça social. No conto 'Paisagem Alpestre', publicado no livro *Pelo sertão*, Afonso Arinos (1981, p. 63-64) reprisa a tendência romântica do passado:

Pomba do mato seu ninho
dentro da moita escondeu;
o gavião os filhotes
lá mesmo dentro comeu!

Meu coração sossegado
dentro do peito batia;

de lá mesmo foi tirado
e posto aos pés de Maria!

De que serve, passarinho,
ter asas e penas ter,
se lá em cima nos ares
gavião vai te comer?

Meu coração quis voar,
quis fugir qual passarinho...
Tu viraste gavião
e comeste o pobrezinho!

— Ai, mulher! Ai gavião,
dai-me um outro coração!

A qualidade estética das composições não está em jogo. Importa aos romancistas comungar brasilidade nas mesmas imagens. Romance após romance, ficou estabelecido um método narrativo em que a identidade nacional é perseguida. José Lins do Rego (1997, p. 185), no romance *Fogo morto*, aborda a questão do cangaço:

Vá embora, dona
que eu não solto não;
pois seu filho é ruim
matou muita gente
lá no meu sertão,
da minha justiça
não fez caso não.

Não há qualquer sugestão das razões pelas quais o cangaço se estabeleceu como um fenômeno nordestino. A culpa é imputada ao caráter individual do criminoso, violento e cruel. De qualquer forma, quando está presente a cantiga popular, temos contemplada a tradição literária que se projeta desde José de Alencar.

Inserir no texto a oralidade é uma das senhas para identificar a narrativa brasileira. Trata-se de conexão imagética e psíquica entre o grupo de escritores e o público leitor. A contação de histórias está consolidada no cancioneiro popular. Nesse ponto, os autores convergem quase unanimemente. Bernardo Élis reforça a tradição, aderindo à fórmula do lamento romântico. No romance *O tronco*, de 1974, registra várias canções populares:

Quando vivemos a sonhar amores,
quando não temos a ilusão perdida,
quando noss'alma não padece dores,
morrer é triste! Como é doce a vida! (ÉLIS, 1974, p. 87).

No romance brasileiro, Jorge Amado é um dos mais adeptos da incorporação da cultura popular à narrativa. Casos, lendas, anedotas, desafios e cantigas integram-se ao texto

para compor o bucolismo da memória. Em *Tieta do agreste*, lançado em 1977, a personagem Claudionor das Virgens é investida no antigo papel satírico de bobo da corte, verbalizando em trovas o desejo das outras personagens:

Duas cadeiras de barbeiro ao ar livre, ocupadas ambas, e o trovador Claudionor das Virgens a declamar os versos do folheto de cordel:

Três vezes já casei
com branca, preta e mulata,
no padre, no juiz, na mata.
Pela quarta casarei
por ordem do delegado
pra deixar de ser ousado.

Cala-se a voz do trovador das Virgens à passagem da comitiva. A minissaia o inspira, improvisa:

Quem me dera com Aurora
que passa de cu de fora. (AMADO, 2001, p. 119).

Da mesma forma, procede Érico Veríssimo na trilogia *O tempo e o vento*. O registro vem do cotidiano da fronteira, onde há uma fusão entre idiomas. A introjeção do espanhol no cancionário popular é uma forma de mapeamento etnográfico da região Sul:

O menino repetia esses versos com sua voz musical. E a parte que ele mais gostava – embora não chegasse nunca a compreendê-la – era essa:

Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras. (VERÍSSIMO, 2004, p. 70).

Mesmo em Guimarães Rosa, onde excepcionalmente a voz narrativa parte do sertanejo e é por ele exercida exclusivamente, a incorporação da cantiga popular é imprescindível. Em ‘A hora e a vez de Augusto Matraga’, conto lançado em 1946 na coletânea *Sagarana*, ele atualiza a fórmula:

— É do Nhô Augusto... Nhô Augusto leva a rapariga! — gritava o povo, por ser barato. E uma voz bem entoada cantou de lá, por cantar:

Mariquinha é como a chuva
boa é, p’ra quem quer bem!
Ela vem sempre de graça,
só não sei quando ela vem... (ROSA, 2012, p. 11).

Não é diferente em *Grande sertão: veredas*, romance lançado dez anos depois. Riobaldo procede ao inventário de microrregiões sertanejas e, no levantamento dos usos e costumes, registra suas lembranças relativas à oralidade poética:

Trouxe tanto este dinheiro
o quanto, no meu surrão,
p'ra comprar o fim do mundo
no meio do Chapadão.

Urucúia – rio bravo
cantando à minha feição
é o dizer das claras águas
que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
toda noite é rio-abaixo
todo dia é escuridão. (ROSA, 2001, p. 333-334).

Mais adiante na narrativa, o protagonista Riobaldo aponta como seus os versos a seguir:

Hei-de às armas, fechei trato
nas Veredas com o Cão.
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não.

Em tempo de vaquejada
todo gado é barbatão:
deu doideira na boiada
soltaram o Rei do Sertão...

Travessia das Gerais
tudo com armas na mão...
O Sertão é a sombra minha
e o rei dele é Capitão! (ROSA, 2001, p. 479-480).

A canção funciona como elo entre os jagunços reunidos em bando, distensão necessária diante do conflito com outra quadrilha. Só quem não canta é Diadorim. O resto, mesmo não alcançando o sentido da letra, participa do momento lúdico com o novo chefe do bando – Riobaldo, Tatarana ou Urutu Branco.

Em Rosa, a quadra popular não é recolhida como registro da oralidade regional. Integra-se no enredo, problematizando o duvidoso pacto com o diabo celebrado pelo narrador ou, ainda, caracterizando o sertão como terra violenta dominada por jagunços. Embora haja ocorrências românticas ao longo da narrativa, a lírica é funcional. Ou seja, está coordenada com o tema central do romance.

Registre-se, por oportuno, que o narrador de Guimarães Rosa é um letrado. Converteu-se em jagunço, mas havia sido alfabetizado e contratado como professor por fazendeiros da região. Assim sendo, é *sui generis* no romance brasileiro. Talvez, por essa razão, a lírica presente em *Grande sertão: veredas* não seja somente o registro oral de uma localidade que se

queira demarcar, mas uma formulação do autor imbricada na própria narrativa. Sobre o tema, Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 70-71) deixa assentado que:

É preciso lembrar que se trata de ‘fala’ e não de fala. A magnífica oralidade do discurso é uma oralidade ficta, criada a partir de modelos orais mediante a palavra escrita. Por isso mesmo, é impossível ler o ‘depoimento’ de Riobaldo da maneira que se lê o depoimento de um velho jagunço. Já foi necessário a Guimarães Rosa fazer de seu narrador-personagem um letrado, para fundamentar, no nível da verossimilhança, uma experiência mental tão rica e que tão bem se expressa verbalmente. Afinal, o autor do depoimento é Guimarães Rosa. O ‘depoimento’ transcende inteiramente a situação concreta do narrador-personagem e mesmo a possibilidade de tal discurso partir dele.

Nos romances contemporâneos, parte dos autores utilizam a mesma estratégia usada por José de Alencar. Nesse sentido, a incorporação da oralidade não constitui um episódio isolado de adaptação de linguagem num dado momento histórico. A reiteração da estratégia romanesca pode ter funcionado, inicialmente, para facilitar a caracterização ficcional do sertanejo, priorizando o registro etnográfico do brasileiro interiorano. No entanto, a prática firmou um sistema tipicamente nacional que atravessa sucessivas gerações sem dar mostras de cansaço. Suspende a narrativa para abrir espaço ao que se vê e, sobretudo, ao que se ouve mostra que a proposta alencariana incorporou-se definitivamente à estética romanesca brasileira.

Se a finalidade era encontrar uma solução linguística intermediária para a demanda pela fidedignidade sertaneja, a reiteração da oralidade aderiu à metodologia narrativa constantemente atualizada ao longo do tempo. Escreve-se contando um caso, incluindo aí a trilha musical. Também, por essa razão, o tempo do romance retroage. As cantigas de roda, lamentos sertanejos, os desafios do trava-língua, conjunto oral que atesta a autenticidade regionalista, são fenômenos que pertencem mais ao passado do que ao presente da realidade rural brasileira.

Em 1976, Antônio Torres iniciou sua trilogia sertaneja com o romance *Essa terra*. Ao narrar a vida atormentada da infância turbada pelo suicídio do irmão, o protagonista aciona sua memória relativa ao Nordeste dos anos 20 e 30 do século XX. O resultado é o panorama provinciano, conjunto de imagens praticamente cristalizado no tempo. Se os objetivos do romance contemporâneo estão alinhados à tradição literária brasileira, não será coincidência a utilização dos mesmos recursos estéticos.

Com os meus trapos te agasalho,
debaixo do meu massapê.
Vem, que eu te agasalharei.
Não sentirás calor nem frio,
não sentirás dor nem horror.
Vem, que eu te agasalharei.
Tua cama tem sete palmos,
tua vida ficou mais funda.

Vem, que eu te agasalharei.
 A chuva chove nas flores,
 tua coberta é macia.
 Vem, que eu te agasalharei.
 Eu sou estrada, sou o fim da estrada,
 vem. (TORRES, 1997, p. 96).

No romance *Os desvalidos*, de Francisco J. C. Dantas, o enredo retorna ao jaguncismo ou jagunçagem, fenômeno histórico que foi tematizado em diversas tradições narrativas brasileiras, orais e escritas. Ao tratar de figuras como Antonio Silvino (Rifle de Ouro) e Virgulino Ferreira (Lampião), o texto retrocede à virada do século XX. No contexto sertanejo, os feitos do vaqueiro nordestino constituem matéria-prima para a reinserção das quadrinhas populares na prosa romanesca:

Quando o vaqueiro montou
 o cavalo se encolheu.
 Ele chegou-lhe as esporas
 o sangue logo desceu.
 Quase três metros de altura
 ele da terra se ergueu. (DANTAS, 1993, p. 26).

Edival Lourenço, com o romance *Naqueles morros, depois da chuva*, deixa registrado o popular trava-língua, espécie de desafio realizado pelo trovador para que outro tente repeti-lo o mais rapidamente possível. A tradição portuguesa presente ainda hoje nas feiras nordestinas ingressa no romance ambientado no século XVIII.

Patrício Preto Patacoada
 propôs a troca pata a pata
 da tropa trôpega em Sorocaba;
 porém por recíproca socapa
 sem seca sapeca a jurupoca
 em arapuca de trabucada. (LOURENÇO, 2011, p. 213).

A maioria das manifestações orais incorporadas à narrativa brasileira auxilia o leitor a penetrar no universo ficcional sertanejo e com ele compõe um panorama que privilegia a percepção da terra e do homem que a ela se adaptou. A pauta é o desejo amoroso do sertanejo e a aspiração pela liberdade. Em termos de linguagem, admite-se o linguajar característico regional, porque é justamente essa a estratégia, embora várias canções ou cordéis mantenham a linguagem corrente da narrativa. De qualquer forma, a inserção do cancionário popular constitui um método.

A reiteração da estratégia guarda não só vínculo com a tradição romanesca anterior que influenciou a estética contemporânea desde a emancipação política brasileira, mas também se liga à recepção do texto, que contempla as expectativas de encontrar a autenticidade nacional, por conta do forçoso retrospecto temporal e do descolamento ficcional

da atualidade. Forma-se um circuito autorreferente cuja leitura conforta porque atualiza imagens passadas, reatualizando enredos no cenário conhecido. O que se ouve, da boca das personagens, é a memória ancestral que ecoa por vários romances.

A identidade brasileira – ou qualquer outra – delineia-se com mais vigor com a manifestação estética. Sua formulação deu-se da conjunção entre a prescrição da intelectualidade do século XIX por mais brasilidade e a respectiva reação favorável nos romances passados e contemporâneos. Se não havia como adotar a linguagem dos povos originários ou narrar tal qual um sertanejo o faria, pelo menos a prosa garantiu espaço para o registro oral como forma de georreferenciamento afetivo. A ficção foi o instrumento propício para encontrar um espaço e um tempo onde surge a singularidade nacional: o sertão do passado. Pouco importa se a contemporaneidade tenha transfigurado o cenário, os costumes, a realidade. É na delimitação romanesca que o sertão continuará existindo.

3.2 Viajando pelo sertão

“Mire veja”, diz Riobaldo de Guimarães Rosa. No romance brasileiro, a fala do sertanejo é substituída pelo seu olhar. Ou, pelo menos, a expressão preponderante está ligada à observação e aos esforços de traduzir esse olhar de viajante em termos narrativos.

Para que a maior parte do romance brasileiro cumpra o desiderato de pormenorizar o ambiente, é preciso incorporar o olhar de viajante às narrativas. Não se trata de uma nova categoria de narração, mas de um objetivo em comum em meio aos tipos disponíveis de narrador. Seja observando as personagens de fora, seja incorporando uma delas, quem tenciona apresentar a terra precisa apresentar o cenário com boa dose de novidade, mesmo que ele seja um estrangeiro, um visitante. Até mesmo um sertanejo que apresenta sua região ou algum parente que regressa à terra natal.

Em geral, o narrador não está incluído na ação. No final do século XIX, era bastante raro encontrar uma história narrada por uma personagem, fosse protagonista ou observadora. A distância entre a realidade dos sertões e a formação dos escritores, em geral diplomados no exterior ou nas maiores cidades brasileiras, dificilmente franqueava um narrador-protagonista verossímil. Muito provavelmente por essa razão é que a estilização extremada do sertanejo beirava ao caricatural. Essa foi a principal objeção que Alencar fez a Magalhães e Távora lançou contra Alencar.

Como narrar uma história no sertão brasileiro se a terra ignota era desconhecida não só para alguns escritores como também para os leitores? Como parte da estratégia

estética, apontamos a incorporação da oralidade regionalista, que amorteceu as bruscas mudanças de cenários, costumes e, sobretudo, expressões linguísticas. O olhar de viajante constituiu outra forma de apresentar a paisagem e as personagens. A narrativa desenvolve-se em permanente movimento.

Não é possível apresentar a terra nos diferentes tempos em que se desdobra o enredo – sobretudo, no passado – se não houver deslocamento. É a distância que oferece o contraste. Primeiro, quanto aos diferentes cenários de uma mesma região; depois, quanto aos modos de vida que se entrecrocavam constantemente: campo x cidade. O deslocamento oferece também a perspectiva social. Sem a movimentação de um lugar ao outro, não havia forma de traçar um panorama completo do interior brasileiro.

A pé, a cavalo, embarcado no barco ou no trem, viajando de ônibus ou de automóvel, o narrador-viajante descreve, comenta, recorda. Em alguns casos, para acrescentar dramaticidade ao movimento, acentuando ainda mais o impacto da descoberta de um Brasil profundo e ignorado, o narrador é estrangeiro. Surpreende-se a cada cenário majestoso ou desolador, choca-se com hábitos considerados pouco civilizados, sente-se isolado no deserto demográfico. O estranhamento é compartilhado com o leitor.

O movimento proporciona o contraste da memória. Ao descrever o que vê, o narrador imediatamente descreve também o que deixou de existir. É nesse momento que nasce a nostalgia, pelo retrospecto com os tempos de infância e de adolescência, mesmo que as condições de vida do passado fossem piores. O inverso confirma o apego ao sertão: quanto mais longe dele, mais o cenário se transforma negativamente. A metrópole é hostil, desumana, decadente.

No ziguezague espaço-temporal, o movimento não se limita à geografia brasileira a pormenorizar regionalismos. No mesmo espaço, com o deslocamento de ida e volta, o narrador oferece um balanço da passagem do tempo. A volta para o sertão é sempre um choque. Em geral, as transformações surpreendem o narrador, que não se identifica mais com a terra que deixou. Nessa altura, é essencial promover a comparação. Realiza-se a retrospectiva entre o que havia antes e o que desapareceu. O regresso é um decréscimo de identidade: quem volta ao sertão sente-se um estrangeiro e passa a descrever o local com o mesmo espanto, como se fosse a primeira vez que visitasse o cenário.

De acordo com Nelson Brissac Peixoto, o olhar surpreendido só pode ser projetado no estrangeiro, desacostumado com o pitoresco brasileiro. O narrador assume o prisma alienígena e apresenta uma inovadora perspectiva, uma forma de ver de novo o que já existe:

Nesse mundo de personagens e cenários, tudo é *imagerie*. Tem a consistência de mito e imagem. A cultura contemporânea é de segunda

geração, onde a história, a experiência e os anseios de cada um são moldados pela literatura, os quadrinhos, o cinema e a TV. Vidas em segundo grau. Todas estas histórias já foram vividas, todos estes lugares visitados. Mas esta transformação de tudo em imagem acarreta a sua permanente reciclagem. Tudo parece *remake*. A repetição ao infinito banaliza as imagens, transformando-as em clichês. É como se a cultura contemporânea estivesse liquidando o seu estoque. O pós-modernismo parece estar se encaminhando para o impasse. Somos ainda capazes de ver através desta mitologia esvaziada de todo significado pela repetição? É a questão que atravessa, nos últimos anos, o pensamento e a arte contemporâneos: perda do sentido das imagens que constituíam nossa identidade e lugar. Daí o recurso ao olhar do estrangeiro, tão recorrente nas narrativas e filmes americanos recentes: aquele que não é do lugar, que acabou de chegar é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. (PEIXOTO, 1998, p. 363).

Em outros romances, o narrador tem *expertise* no sertão, mas parte do pressuposto de que o leitor não tem qualquer experiência. O olhar de viajante é, neste caso, acionado para projetar uma visita imaginária. A sugestão é intensa e está plasmada em promessa: “quem segue por esse caminho encontrará...”, “a tantas léguas de distância, veremos...”, “ao contornar a montanha, deparamo-nos com...” são expressões que guiam o leitor como um companheiro de viagem, tão inexperiente quanto curioso.

O olhar de viajante projetado no narrador para produzir o efeito de estranhamento no leitor com a paisagem sertaneja a fim de forjar o pertencimento nacional é uma das perspectivas analisadas no livro *O olhar*, organizado por Adauto Novaes. O artigo de Sérgio Cardoso (1998, p. 359) é particularmente útil para percebermos o impacto do deslocamento ambiental:

Compreendemos, portanto, que as viagens sejam sempre experiências de estranhamento. E podemos mesmo observar que está, talvez, neste efeito de distanciamento, no sentimento de *dépaysement* (termo forjado com tanta felicidade pela língua francesa, cuja significação se aproxima do nosso termo ‘desterro’, se o tomássemos num registro exclusivamente psicológico e simbólico) que, de um modo ou de outro, sempre envolve o viajante (que não se mostre inabalavelmente frívolo), o seu núcleo essencial e sua expressão mais íntima. Ora, essa experiência é frequentemente atribuída à simples estranheza do entorno que localiza o viajante, a sua posição em um meio adverso, cuja oposição, separação e distância relativamente ao seu universo próprio o fariam sentir-se ‘deslocado’ ou ‘fora do lugar’. Essa posição se encarregaria, então, de explicar o estreitamento de seu mundo (a redução de extensão das conexões da proximidade que o definem) e, com ele, a erosão da sua própria corporeidade (pois contrai-se, afinal, a própria extensão do sujeito, visto que se confunde na grandeza do mundo), fazendo-o pousar como sombra num mundo alheio e exterior).

O mergulho no campo produz uma tradição de imagens endógenas. Curiosamente, esse conjunto independe do local porque está calcado na percepção simbólica do sertão brasileiro. O que se objetiva no romance brasileiro não é propriamente elaborar um atlas literário, mas experimentar métodos de estilizar a brasilidade, recolhendo informações.

Ao refletir sobre o romance *Inocência*, Olga Maria Castrillon-Mendes (2013, p. 66) anota que “o exercício da observação vai conformando uma concepção de que o sertão é um lugar sem moradias porque, quanto mais o movimento humano se adentra na geografia local, mais o cenário e os costumes vão se modificando, fechando-se em tradições e em respeito aos valores morais, como se vê em *Inocência*”. De fato, Taunay narra como se convidasse o leitor a ver o que ele viu, isto é, esforçando-se para emprestar verossimilhança descritiva a fim de proporcionar a sensação fílmica, quadro a quadro.

Portanto, comecemos por Alfredo Taunay. O narrador não participa da história, mas está ao lado do sertanejo, cavalgando com ele pelos ermos sertões brasileiros. Convida o leitor para montar na garupa do cavalo que atravessa léguas de paisagem exuberante e solitária: “Desperta então o viajante, esfrega os olhos; distende preguiçosamente os braços; boceja; bebe uma pouca d’água; fica uns instantes sentado, a olhar de um lado para outro e corre afinal a buscar o animal, que de pronto encilha e cavalga” (TAUNAY, 1994, p. 28).

O objetivo de Taunay é ser fiel à realidade que se apresenta no curso do movimento. O cavalo é o meio de transporte do autointitulado boticário Cirino de Campos, do desconfiado comerciante Francisco dos Santos Pereira, do rústico tropeiro Manecão e do cientista alemão Meyer. Cada qual a seu jeito apresenta o sertão brasileiro. De início, o território é palmilhado e o sertanejo é estudado em seu cotidiano. Em seguida, as aventuras do jovem Cirino pelos campos o levam à casa de Pereira, onde conhece a bela filha do comerciante, Inocência.

Visões diferentes se complementam. Cirino descreve o caminho, Pereira aciona a memória e o entomologista Meyer se vale da linguagem científica para destacar-se da realidade brasileira e confrontá-la com sua *expertise*. São prismas diferentes que se unem para fornecer ao leitor um panorama fidedigno. Entretanto, seja qual for a personagem, é durante o deslocamento que o olhar de viajante é convocado para dar a conhecer o Brasil: “Quem viaja atento às impressões íntimas, estremece, malgrado seu, ao ouvir, nesse momento de saudades, o tanger de um sino, muito, muito de longe, ou o silvar distante de uma locomotiva impossível” (TAUNAY, 1994, p. 29).

Das longas caminhadas de Cirino e procura de clientes para seus remédios caseiros, das lembranças dos antepassados de Pereira e do que ouve das tropas que às vezes descansam na parte externa da casa, das pesquisas de Meyer sobre insetos de climas tropicais, do conjunto sertanejo extrai-se a composição do panorama nativo. A visão é o sentido central da narrativa para se cumprir o esforço descritivo:

Ora, é a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e

elevadas árvores que, se bem não tomem todo o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou quando regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor, e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora, são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora, sucessões de luxuriantes capões, tão regulares em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso. (TAUNAY, 1994, p. 24-25).

Castrillon-Mendes (2013, p. 126) elabora uma hipótese interessante sobre a estratégia narrativa do autor: “É possível que Taunay tenha criado fórmulas para pensar o interior do Brasil que ultrapassassem a corrente noção de ‘sertão’ como lugar ermo e desconhecido. Afinal, a fisionomia imperial deveria se estender por todos os espaços como um manto civilizador”. Este é outro argumento que se soma ao conjunto simbólico presente nos romances passados e contemporâneos.

A formulação de imagens que se comuniquem no tempo e no espaço é fundamental para extrair de lugares diferentes, por mais distantes que sejam, uma mesma sensação de autenticidade. É no interior que nasce a brasilidade. É preciso, pois, rumar para lá a fim de documentar o fenômeno, dar ao brasileiro nativo uma certidão de nascimento. Em termos de narrativa romanesca, o olhar de viajante é a fórmula cartorial. Nessa metáfora, poderíamos dizer que, se Taunay serviu de tabelião, José de Alencar foi o parteiro do Brasil nascituro.

As obras geoliterária de Alencar demandam a projeção do viajante. A estratégia é trocar de lugar com o leitor, fazendo deste último o próprio turista. No romance *O gaúcho*, as grandes extensões dos pampas, a solidão do vazio demográfico e as personagens sertanejas surgem a partir dos olhos do visitante:

Como são melancólicas e solenes, ao pino do sol, as vastas campinas que cingem as margens do Uruguai e seus afluentes! Mais profunda parece aqui a solidão, e mais pavorosa, do que na imensidade dos mares. O viandante perdido na imensa planície, fica mais que isolado, fica oprimido. Em torno dele faz-se o vácuo. (ALENCAR, 1997, p. 7).

O leitor deve estar disposto a viajar para sondar e conhecer o Brasil alencariano, de olhos abertos e com os outros sentidos despertados: é uma espécie de pressuposto para a leitura do escritor cearense. Não é diferente no romance *O sertanejo*. Uma vez mais, o olhar de viajante é usado como método narrativo: “Então o viajante tinha de atravessar grandes distâncias sem encontrar habitação que lhe servisse de pousada; por isso, a não ser algum afouto sertanejo à escoteira, era obrigado a munir-se de todas as provisões necessárias à comodidade como à segurança” (ALENCAR, 1955, p. 28).

Tornar-se íntimo do local é uma etapa necessária para entender as reações do sertanejo. Alencar vincula o silêncio de suas personagens ao meio ambiente em que se encontra. Ao perambular pela região do árido nordestino, demonstra as razões do intimismo: “A chapada que os viajantes atravessavam neste momento tinha o aspecto desolado e profundamente triste que tomam aquelas regiões no tempo da seca” (ALENCAR, 1955, p. 30). Percebe-se que o movimento de tropas, homens e cavalos, é essencial para provocar a aproximação do leitor com o narrador, que o convida a viajar:

Os sertanejos escoteiros que ainda agora em jornada para Bahia ou Pernambuco, sem outro companheiro mais do que seu cavalo, percorrem aquelas solidões também por mim viajadas outrora ainda no alvorecer da existência; esses destemidos roteadores do deserto costumam pernoitar na grimpada das árvores, onde armam a rede e aí ficam ao abrigo das onças que não podem trepar nos troncos delgados, nem pinchar-se à frágil galhada. (ALENCAR, 1955, p. 70).

A desolação do campo, durante a seca, está reprisada em *A fome*, de Rodolfo Teófilo, um romance menos expressivo que seus sucessores *O quinze* e *Vidas secas*. Ainda assim, a visão do sertão em chamas só pode se concretizar na percepção narrativa do movimento. Rodolfo Teófilo narra o deslocamento humano dos retirantes durante as secas do final do século XIX:

O aspecto da floresta era lúgubre e desolador. Apenas alguns juazeiros esfolhados vegetavam como representantes da vida, que havia cessado naqueles sítios. O solo tinha uma fisionomia particular. Juncado de folhas torradas e enroladas em espiral, como embuás adormecidos, servia de domicílio a lacraus e arranha-caranguejeiras. A floresta reduzida a esqueletos enegrecidos, bracejava desfolhada no espaço, confundia-se muito além com o firmamento. (TEÓFILO, 2011, p. 20).

Durante as longas caminhadas pelo sertão nordestino, os narradores reiteram as mesmas imagens, destacando-as do conjunto de possibilidades. A reiteração colmata a tradição de descrever o que se vê no curso da viagem. Em *O quinze*, Rachel de Queiroz (2010, p. 43) oferece uma visão próxima dos demais autores: “Em toda a extensão da vista, nem uma outra árvore surgia. Só aquele velho juazeiro, devastado e espinheiro, verdejava a copa hospitaleira na desolação cor de cinza da paisagem”. Um relatório de viagem é estruturado a partir das trilhas das personagens de *O quinze*:

Vicente ia revendo com carinho as grandes pedras de Quixadá que se destacavam abruptamente sobre a vastidão arranhenta da caatinga, erguendo, céu acima, as enormes escarpas de granito. A luz lhes dava gradações estranhas, desde o cinzento metálico, e um azul da cor do céu, e o outro azul de violeta-pálido, até ao negro do lodo que escorria em grandes listras, sumindo-se nas anfractuosidades, chamalotando as ásperas paredes a pique. Surgiam ao longe, como uma barreira fechada e hostil, os serrotes ligando-se aos serrotes, num alinhamento amontoado. (QUEIROZ, 2010, p. 97).

Após a chuva, as mesmas perspectivas de Alencar são revividas por um grande rol de escritores brasileiros, incluindo Rachel de Queiroz. No curso da viagem pelo sertão, o narrador descreve o resultado da mudança do cenário e do clima, pormenorizando os efeitos na natureza:

Lá adiante, em plena estrada, o pasto se enramava, e uma pelúcia verde, verde e macia, se estendia no chão até perder de vista. A caatinga despontava toda em grelos verdes; paus esverdeados, dum sujo tom de azinhavre líquido, onde as folhas verdes das pacaviras emergiam, e boiavam que marginavam os caminhos. Insetos cor de folha – esperanças – saltavam sobre a rama. E tudo era verde, e até no céu, periquitos verdes esvoaçavam gritando. O borralho cinzento do verão vestira-se todo de esperança. (QUEIROZ, 2010, p. 151).

O sertão não se move. Permanece imóvel no imaginário. Quem se movimenta são as pessoas, que só compreendem o conceito de onde se encontram depois de cumprirem a jornada do sacrifício, fugindo da terra e voltando ao lar. Graça Aranha (1969, p. 12), em *Canaã*, traduz na narrativa essa perspectiva: “Os viajantes continuavam a mover-se dentro daquela paisagem onde as forças da vida parecia estarem paralisadas e onde tudo tinha a fixidez e a perfeição da imobilidade, quanto, quebrando o caminho à direita, eles enfrentaram quase subitamente com um rancho de moradores”.

Quem são os viajantes desses autores? Na maior parte, são os leitores. O narrador não especifica, não nomina, não personifica. Deixa subentendido que o viajante é todo aquele que se presta cumprir o mesmo trajeto ou, no mínimo, envolve-se com a narrativa a ponto de acompanhar cada descrição. Se, no futuro próximo, qualquer pesquisador quiser investigar a veracidade do mapeamento, poderá atestar que procede a riqueza de detalhes obtida com esse procedimento.

É no movimento que atua o olhar de viajante. No final do século XIX, tratou-se de apresentar o panorama sertanejo, desconhecido, exótico, singular. Na segunda metade do século XX, o romance retrata eventuais transformações sem, contudo, minudenciá-las. O aparecimento do asfalto é um elemento digno de nota, seja em obras como *Tieta do agreste*, de Jorge Amado; *Essa terra*, de Antônio Torres; *Fogo morto*, de José Lins do Rego; e *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito.

Como resultado da evasão do sertanejo, quem se transforma, antes da terra, é ele mesmo. O narrador, se envolvido na ação, quase nunca se dá conta que as mudanças ocorrem principalmente no seu íntimo, resultado do contato com a cidade grande e da própria maturidade. Enquanto viaja, seja para escapar esperançoso, seja para regressar culpado, o narrador-personagem pergunta-se: onde está o cenário com o qual me identifico? Onde estão as minhas origens, das quais me lembro tão bem?

De qualquer forma, o olhar de viajante continua funcionando. Um dos mais representativos narradores do conflito existencial do sertanejo é Antônio Torres. *Essa terra é* o romance que inaugura sua trilogia, dando enfoque ao movimento pendular de fuga e retorno do homem ao seu ambiente natal, que nunca mais será o que havia idealizado. Se, por um lado, o filho da terra reconhece seu local pela memória, por outra, descreve não só sua viagem como as transformações que o sertão experimentou ao longo das décadas:

O tempo provou que Antônio Conselheiro, o anjo da destruição e da morte, sabia o que estava dizendo. Seria o fim? Era isso que estava vendo, ali, diante dos seus olhos? Casas fechadas, terras abandonadas. Agora o verdadeiro dono de tudo era o mata-pasto, que crescia desembestado entre as ruas dos cactos de palmas verdes e pendões secos, por falta de braços para a estrovenga. Onde esses braços se encontravam? Dentro dos ônibus, em cima dos caminhões. Descendo. Para o sul de Alagoinhas, para o sul de Feira de Santana, para o sul da cidade da Bahia, para o sul de Itabuna e Ilhéus, para o sul de São Paulo – Paraná, para o sul de Marília, para o sul de Londrina, para o sul do Brasil. (TORRES, 1997, p. 62).

O retorno ao sertão é sempre doloroso. Totonhim, protagonista da trilogia, após o trauma de ver o próprio irmão enforcado em uma árvore – outro exemplo do frustrado migrante – foge para a cidade grande. Essa trajetória precisa ser registrada em detalhes. É a trajetória da fuga, o percurso do sertanejo que se evade. No romance *O cachorro e o lobo*, lançado em 1997, o narrador recompõe o caminho:

Saía-se daqui a cavalo ou a pé até o Inhambupe, a sete léguas de chão batido nos cascos. Em Inhambupe, esperava-se à beira da estrada por um transporte motorizado qualquer para Alagoinhas. Mais oito léguas. Dormia-se na estação de Alagoinhas, à espera do trem de Aracaju ou o de Juazeiro para Salvador, a capital do estado. Mais umas dezoito ou vinte léguas. E todas essas esperas e baldeações eram só os preparativos, as vésperas da grande viagem, que começava mesmo sem Salvador, que o velho povo chamava de cidade da Bahia. A grande viagem levava sete dias e sete noites, num trem que descarrilhava sempre num lugar chamado Monte Azul, lá pelos ermos das Minas Gerais, no meio do caminho. Sobreviver ao descarrilhamento era o melhor da viagem. (TORRES, 1997, p. 69-70).

E quando Totonhim regressa? Uma vez mais, é no olhar que o narrador se concentra para fornecer ao leitor um panorama do sertão. O protagonista percebe que, a despeito de mudanças aparentes, a essência da terra permanece inalterada:

Aproveito para dar uma olhada no meu velho mundo, de cima. O mundo do silêncio, que as vozes dos garotos, reforçadas pela do meu pai, não conseguem quebrar. Terra minha que me pariu: aqui me tens de regresso. Revisitando pastos, cercas, estradas, árvores – muito além do que revi esta tarde. Quantos sonhos, quantos sonhos. (TORRES, 1997, p. 168).

No último livro da trilogia, *Pelo buraco da agulha*, Torres retoma a estratégia narrativa cujo efeito é obtido pelo deslocamento. Ao lembrar o mesmo percurso já realizado no passado, o protagonista retoma o caminho que fez de ônibus para fugir do sertão:

O ônibus para São Paulo sairia de Inhambupe, dali a exatos 42 quilômetros. Escolhera esta opção, entre tantas, por ser o trajeto mais curto, no transporte secundário, sujeito ao desconforto da acomodação e ao transtorno dos carregamentos de gaiolas, balaios, cestos, engradados, sacos de farinha, de feijão e de milho, galinhas, gato, cachorro, ovelha e cabrito. O sertão em movimento, para tudo quanto era canto, à procura de parentes que preferiam mudanças mais próximas, no caminho que o levava à capital, Salvador. Dita Bahia, pelos sertanejos, que não se sentiam baianos. Estes ficavam lá, nas beiras do mar, entoces vosmicê num sabe? (TORRES, 2013, p. 97-98).

Ao retornar, contudo, percebe a transformação da terra:

O panorama visto lá de cima não poderia ser mais apavorante: vales profundos, com sombras tenebrosas sobre um solo erodido e retalhado em tétricas cavernas. O que antes teria sido pasto, vegetação, flora, fauna, uma natureza viva, enfim, transformara-se em um desértico campo de concentração, no qual a escória do mundo dos mortos fora confinada, em eterno suplício e horror, até o esgotamento total de suas súplicas, choro, confissões de arrependimento, gritos, rogos de clemência a um Deus que a condenara ao martírio num continente subterrâneo, sem ventos, claridade, beleza, esperança, paz, consolo. Esqueletos moviam-se em desesperadas tentativas para alcançar as bocas das cavernas. Mais que depressa capatazes infernais os seguravam. Senhor Deus, misericórdia. (TORRES, 2013, p. 211-212).

Mas, afinal, o que se pode concluir sobre o sertão brasileiro? Antes do deslocamento, vislumbrava-se a miséria e, por isso, buscavam-se alternativas na cidade grande. Sob protestos dos mais velhos, o migrante se põe em movimento e novamente descreve o que vê pelo caminho, como o cenário urbano se transforma, como se apresenta diferente e hostil. Após cumprir a jornada, o herói regressa e se lamenta. Teria se enganado sobre o juízo que fazia sobre a própria terra?

O movimento de retorno é registrado com riqueza de detalhes por vários romancistas brasileiros. O olhar de viajante é fornecido por quem pode se lembrar, isto é, pelo filho da terra que está fazendo o caminho inverso. No romance *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito, lançado em 2008, o protagonista narra seu retorno para acompanhar os últimos dias do avô.

Prossigo entre os campos de futebol de areia, margens comuns em estradas do Brasil. Rapazes se atacam em cima de uma bola, índios de tacape arrasando o inimigo. Cidades pobres, iguais em tudo: nas igrejas, nas praças, num boteco aberto às moscas. No posto rodoviário, um guarda federal espera a oportunidade de arrancar dinheiro de um motorista infrator. Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxavam bois pelo

rabo. Imagino a casa dos meus avós derrubada por tratores, dando lugar a uma rodovia. O barulho forte das máquinas e as luzes dos faróis me deixam a impressão de que estou noutro planeta. Mas não estou. O sertão continua na minha frente, nos lados, atrás de mim. O asfalto fede. Já chorei por causa dessa ferida preta, cortando as terras. Agora, me distraio com os carros que passam. Onde estão os caminhos abertos pelos antigos, os que elegeram essa terra para morar, trazendo rebanhos e levantando currais? Procuo o rio Jaguaribe e ele é apenas um leito de areia, lembrança adormecida de águas que se recolheram na seca, e transbordam renascidas na estação das chuvas. Que fim levaram as árvores de porte? Só avisto o deserto cinza, sem um único verde. O sol, já no fim, aumenta os receios da noite. Reluto em voltar a Arneirós, temendo o encontro com minha família. Sua história escrita em três séculos de isolamento guardou-se em baús que não arejam nunca, por mais que debandemos em busca de mundos civilizados. (BRITO, 2008, p. 9).

Há dois momentos no trecho selecionado da narrativa. O primeiro se relaciona à descrição do que vê o narrador durante o movimento, uma paisagem onde o avanço da urbanização parece descaracterizar o que guardava na memória. A segunda parte diz respeito à justaposição de cenários e à nostalgia gerada pela memória.

As mudanças descritas são aparentes. Não logram penetrar no conceito mais profundo de sertão, talvez porque se trate de um símbolo e não propriamente de um local específico. Talvez, por essa razão, o tempo que ambienta a maioria das narrativas seja o passado. Retroceder no tempo é uma estratégia eficaz para encontrar o sertão que não existe mais, seja para comemorar, seja para lamentar.

O romance *Os desvalidos*, de Francisco Dantas, lançado em 1993, está ambientado no sertão sergipano aos “Vinte e sete do mês de Senhora Santana deste ano de trinta e oito” (DANTAS, 1993, p. 19). Retroagindo no tempo, a narrativa problematiza as sequelas da passagem do cangaço pelo sertão nordestino. A terra volta a ser a mesma em que boa parte dos romancistas e dos leitores brasileiros está acostumada:

Logo no raiar do outro dia, Coriolano arreia o meladinho, se amonta, cruza o rio, e já pisando no chão das Alagoas, emburaca pegando a reta do encalço do seu tio. Palmilha léguas de estrada e nem sei quantos atalhos e picadas, num rojão bem maneirinho que fazia gosto se andar! [...]. E Coriolano toca a viajar... rodando pra um e outro lado sem atentar com a direção, já peregrino meio entristecido, com o passarinho agora tardo do cavalo combinado, desperdiçando a fé no coração, passando a saburroso e enganado. (DANTAS, 1993, p. 100-101).

Edival Lourenço retroage ainda mais longe. É na fronteira do sertão mineiro e paulista que o narrador – um escrivão castrado – conta a história do novo capitão-general que vai organizar as minas de ouro. Na maior parte do tempo, as personagens estão em movimento, rumando na direção da vila onde o novo administrador irá sediar o governo. A tropa organizada, sua marcha lenta ou dinâmica, as pausas para as refeições, os episódios laterais

nas pequenas vilas, a expectativa dos ataques indígenas, tudo é apresentado com o olhar de viajante pelo narrador.

O leitor de Lourenço passa a ser integrante da tropa. Entenderá como se organiza a comitiva, quem vai à frente, quais os perigos que cercam os homens, em que locais há oportunidades para o descanso, quais as características da vegetação fechada, que animais podem assediar a expedição, quais tribos indígenas preparam guerras e quais auxiliam na marcha.

Ao longo do livro, o narrador informa pormenores: que tipo de comida será servida, como se recarregam as armas, como se vestem as personagens em momentos diferentes do dia, quantos habitantes há em cada lugarejo, enfim, o detalhamento que o deslocamento proporciona. No caminho, avista-se cada elemento do cenário. O compartilhamento da visão do narrador é imprescindível para elaborar a ideia de sertão:

No ponto mais alto da colina, sobre um penedo de granito que forma um confortável curul natural, sentado com ânimo de delonga e usufruindo de tranquilidade que proporciona o conforto da pedra, a sombra e a brisa em tarde de calor, no entanto, atento como sempre a tudo o que se passa, o jovem caiapó observa a paisagem da planície abaciada que se desgarrá dali para baixo, com um visual verde-vivo de lugar sagrado. À esquerda, o moço poderia ver, se já não estivesse tão acostumado, a beleza de um pequeno espinhaço do qual a colina em que está é componente e, lá no horizonte, uma funda fenda no corcovado, por onde o sol costuma mergulhar no fim da tarde, só que ao passar pela fenda faz uma pausa de homenagem à tribo, esguichando um espeto de luz no interior da aldeia. (LOURENÇO, 2011, p. 38).

Como foi detalhado nas seções anteriores, o olhar do viajante não abrange apenas o cenário. É preciso mais intimidade com o ambiente para proporcionar a sensação de intimidade. Colinas, vales, chapadas, cachoeiras, rios e lagoas compõem a narrativa, tomando espaço considerável. Mas o colecionismo de brasilidades vai muito além da topologia.

O viajante não só observa e descreve o que vê. Promove também um inventário natural. A flora e a fauna são tão importantes quanto qualquer outra personagem. Em Edival Lourenço, o narrador que participa da ação divide espaço entre: (a) sua própria história; (b) as origens do capitão-general; (c) os casos relacionados à viagem; e, finalmente, (d) os detalhes da geografia, da fauna e da flora brasileira:

Seis horas depois de ouvir pela última vez no dia o bordão em jogral, entre o secretário e o capitão-general dando ordens de escafeder, a comitiva passa agora por uma região de paisagem variada e de ondulações que corcoveiam pelos horizontes até a vista azular, com montanhas de bem-aventuranças de onde se avistam vales repousantes, com relevos quadriculados, como se casco de tartaruga é que fossem. Nos outeiros predomina o verde de vários tons, realçado pelos lenhos empretejados das canelas d'ema e outros arbustos nanicos, além do farto capim forrageiro. Os planos se apresentam em forma diversificada: os altiplanos são de campo baixote, com arbustos abnegados,

árvores retorcidas como se tivessem intestinos e seus ditos intestinos sofressem de cólica colerina, sendo muitos de folhas peludas e que produzem frutos comestíveis, se não todos para gente, pelo menos para os bichos do mato, que têm lá as simpatias de anular suas reimas. Já as planícies ao centro, de ordinário, uma densa moita da palmeira buriti, com cachos em forma de cascata marrom-encarnada, de onde uns papagaios de verde-amarelo pintados, rabudos e ruidosos, retiraram seu sustento. (LOURENÇO, 2011, p. 48).

Como procede o narrador de Menalton Braff, no romance *Além do rio dos Sinos*? Lançada em 2020, a narrativa mais uma vez se estrutura a partir do movimento: a história da luta pela terra, que demanda uma excruciante viagem em direção ao morro do Caipora. Nicanor é um teimoso lavrador que aposta na prosperidade de uma terra relativamente distante e inacessível e, para lá chegar, submete a família à dura travessia. Um a um, marido e filhos abandonam a mulher no desterro que se tornou a terra infértil e condenada à imobilidade.

A primeira parte do romance de Braff é inteiramente dedicada ao deslocamento de Nicanor. Ele sai em busca de alternativas e toma contato com as demais personagens, inclusive a família da jovem que seria sua futura mulher. O olhar de viajante é projetado no cenário a partir da garupa de Picaça, a destemida égua que serve de montaria:

O Sol, espremido entre as árvores, mostrou que seria um dia frio, mas encharcado de claridade até onde a visão alcançasse, Nicanor encilhou sua Picaça e pinçou seus dezoito anos para cima da égua. Por precaução, deixou à sogá a vaquinha e seu bezerro já desmamado em um capinzal bravo e alto perto da pequena lagoa alimentada pela sanga que descia cantando para o rio dos Sinos, lá embaixo na várzea, onde havia moradores, dos dois lados. O cachorro e as galinhas, assim como a cabra e os dois porcos, eram seres semoventes que sabiam cuidar-se sozinhos: onde comer, onde beber e onde dormir. E de mais não careciam. Atravessando o rio foi que o rapaz teve um susto. A égua apalpava o fundo do rio, devagar, parecendo não ter disposição para prosseguir. Mudava as patas com cuidado: pernas trêmulas. (BRAFF, 2020, p. 24). [...]

Em ziguezagues, desviando-se de pedras e troncos, a eguinha acelerou o passo, pois sentia-se já no fim da viagem. Sua garganta produzia um som rouco possante, anunciando-se para os outros seres, talvez para um cavalo imaginário. (BRAFF, 2020, p. 56). [...]

Na manhã de domingo, Nicanor se botou na estrada com estrelas piscando sobre o mundo imenso: morros ainda escuros encostando no céu. Apesar do ventinho frio da madrugada, ele tratou de enfrentar a estrada até com alguma euforia, sabendo que teria várias horas de caminho, uma viagem debaixo de sol, em qualquer época é mais cansativa. Durante algum tempo, a única coisa que ouvia eram as patas do trote da Picaça e o murmurinho do rio dos Sinos, que em sua descida corria emparelhado com a estrada. (BRAFF, 2020, p. 71).

O olhar de viajante ainda persiste na contemporaneidade, como foi possível identificar em alguns romances atuais. Talvez nunca deixe de estruturar a literatura brasileira, pelo menos enquanto o romanesco se dedicar a refletir as questões relacionadas à imbricação entre

o cenário e a identidade nacional. Maria Helena Rouanet (1991, p. 68), em seu livro *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*, anota a perpetuação da fórmula narrativa:

O paraíso das riquezas, de bom clima e de belas paisagens atravessou – à primeira vista intacto – o espaço que vai dos italianos renascentistas ao olhar ‘científico’ do Oitocentos. E, embora eu não tenha a intenção de estender esta observação a textos contemporâneos, vale assinalar que tal continuidade ainda persiste, com raras exceções, em descrições do Brasil feitas há menos de cinquenta anos.

A aposta de Rouanet mostrou-se promissora. Embora não tenha tido a intenção de projetar sua leitura aos romances contemporâneos, a reiteração do olhar de viajante é uma das estratégias narrativas para que a tradição literária brasileira constitua um sistema que se retroalimenta com imagens em comum. Para que o sertão seja perpetuado, no entanto, é preciso voltar ao passado.

Alencar retornou às datas históricas. Em *O gaúcho*, por exemplo, a narrativa retroage aos movimentos gaúchos de emancipação: “Corria o ano de 1832. Na manhã de 29 de setembro, um cavaleiro corria a toda brida pela verde campanha que se estende ao longo da margem esquerda do Jaguarão” (ALENCAR, 1997, p. 7). O escritor cearense retrocede mais ao tratar do sertão nordestino. No romance *O Sertanejo*, voltamos à segunda metade do século XVIII: “Assim se fizera o dono do comboio que no dia 10 de dezembro de 1764 seguia pelas margens do Sitiá buscando as faldas da Serra de Santa Maria, no sertão de Quixerabomim” (ALENCAR, 1955, p. 28).

Em seguida, foi a vez de Franklin Távora. O cangaceiro que barbarizava o sertão nordestino é anterior ao bando de Virgulino Ferreira, o Lampião: “A vila estava em festa. Foi no primeiro domingo de dezembro de 1773. Era governador Manuel da Cunha de Menezes, depois conde de Lumiar, jovem fidalgo a quem a Igreja pernambucana deve distintos benefícios” (TÁVORA, 2002, p. 8).

O Cabeleira apresenta o ciclo de secas nordestinas, desde suas primeiras ocorrências históricas e relaciona o panorama hostil do cenário com os tipos que dele surgem:

Como nunca um mal desacompanhado, ao grande contágio das bexigas, que todo o ano de 1775 e uma parte do seguinte levou assolando a província de Pernambuco, sucedeu uma seca abrasadora, mal não menos penoso mais funesto que o primeiro em seus resultados. Excetuada a febre amarela por ocasião de sua primeira invasão, a qual se verificou em Pernambuco em 1685, não consta que alguma outra calamidade de poste haja sido mais fatal àqueles povos do que a sobredita calamidade. Do mesmo modo a seca, chamada em Ceará ‘seca grande’ que arrasou Pernambuco desde 1791 até 1793, por ser mais intensa e duradoura do que a de 1776, ficou-lhe aquém nos estragos

produzidos nesta última província onde esta seca foi precedida do terrível contágio que levou milhares de almas como já dissemos. Governava então Pernambuco José César de Meneses que não se demorou a expedir para diferentes pontos recursos médicos e alimentícios, a fim de combater a epidemia, e acudir à pobreza no seio da qual, ao mesmo tempo que a fome, consequência natural da seca, ia ela buscar, como sempre sucede, o maior número de suas vítimas. Estamos, pois, em 1776. E no momento em que o fogo da peste mais abrasara a província. (TÁVORA, 2002, p. 13).

Se uma determinada temática é compartilhada, as estratégias narrativas naturalmente não destoam. Rachel de Queiroz (2004, p. 8) aponta para o primeiro grande deslocamento humano: “Era o êxodo da seca de 1898. Uma ressurreição de cemitérios antigos – esqueletos redivivos, com o aspecto terroso e o fedor das covas podres”. No romance *O quinze*, narra a longa estiagem que se abateu sobre o polígono das secas e se integra aos romances que tratam do mesmo assunto desde José de Patrocínio com *Os retirantes*, lançado em 1889.

Há variados objetivos em retornar ao passado. Revisar a história sob nova perspectiva é uma das mais comuns estratégias romanescas. Em geral, a literatura contemporânea propõe romances históricos a fim de desconstruir as versões oficiais que estão cristalizadas no imaginário nacional ou mesmo internacional. As narrativas retornam a momentos de ruptura social e política, adotam narradores diferentes dos heróis convencionais e recontam os episódios conhecidos sob ângulo diverso, no mais das vezes contrário à versão histórica hegemônica.

Ao debruçar-se sobre os romances históricos brasileiros, Antônio Esteves (2010, p. 233) fornece uma outra hipótese para a reincidência contemporânea:

Sem identidade fixa, em um mundo de valores e signos em permanente movimento, esse indivíduo observa, com desespero, a constante mutação sofrida pelos signos, que acabam perdendo suas relações diretas com o referente. [...]. Também é provável que o desejo de fuga de um cotidiano hostil, para a conquista de uma felicidade utópica perdida em *illo tempore*, faça o leitor ou o espectador queira refugiar-se em um passado remoto ou mesmo próximo das conjunturas do presente.

Noutras palavras, o desejo de estabilidade é o objetivo dos romancistas que ambientam as histórias no passado. Não desconsideramos o desejo de segurança. No entanto, o passado que está narrado no romanesco brasileiro é instável, movediço, em permanente mutação e turbulento, não de uma idealização estabilizadora, pelo menos nos romances contemporâneos. Nossa hipótese, portanto, não diverge da de Esteves, mas se concentra na comunicação entre literatura e crítica na formação de uma tradição identitária.

Ao desconstruir uma versão, outra se coloca no lugar. A questão é até que ponto esse procedimento revisionista não trata apenas de uma substituição ficcional ou mesmo de uma atualização de enredo, personagens e estética narrativa. Recontar uma história, ainda que se

mude a perspectiva radicalmente, nunca deixou de ser reconhecer sua importância para a cultura de um povo. Desse ponto de vista, os escritores elegeram a História do Brasil como enredo-base para apresentar variações mais ou menos inesperadas.

Na segunda metade do século XX, dois romances brasileiros chamam especial atenção quanto à forma de lidar com o tempo. O primeiro deles é *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, e o segundo é *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. Para reconstruir uma história, é necessário costurar uma série de pequenos retalhos temporais e, nas idas e vindas, encontram-se explicações para situações presentes ou mesmo futuras.

O *flash* narrativo que recorta o tempo para reconstituir a história brasileira, em Érico Veríssimo, alterna as balizas temporais: 1745, 1803, 1811, 1833, 1836, todos os segmentos ligados ao acontecimento presente, o cerco aos revolucionários de 1895. As datas selecionadas por Veríssimo são relevantes para a historiografia brasileira, porque refletem momentos-chave que são tratados lateralmente no enredo. O sertão gaúcho é o cenário para desconstruir imagens heroicas do Segundo Império, ao mesmo tempo em que reforça outros símbolos ligados ao caráter libertário, insubmisso, guerreiro, tudo concentrado em Rodrigo Cambará, protótipo do gaúcho.

Noutras palavras, a ficção tangencia a História, sem mencioná-la explicitamente. É uma forma de revisar, recontar, ressignificar. As distâncias entre famílias, partidos, ideais são aproximadas à luz do tempo porque, ao retroceder, encontram origens comuns, até então apagadas ou songadas. Sobretudo quando se trata da gênese racial brasileira, percebe-se a reincidência do elemento indígena que se dissolve na historiografia tradicional, mas é costumeiramente recuperada pela prosa brasileira: a mulher indígena é violada por estrangeiros, gera um descendente mestiço que é hostilizado, funda uma civilização indissociavelmente ligada à terra.

A fim de recontar a origem do povo brasileiro, ao largo da historiografia tradicional, João Ubaldo Ribeiro também fragmenta o tempo e dispõe dele como um quebra-cabeças. O presente do narrador, provavelmente fixado no final da década de 70 do século XX, é plasmado em um curto episódio em que uma personagem contempla com orgulho suas origens supostamente aristocráticas. Para entender o quão equivocado ele está, a narrativa retroage aos séculos XVII, XVIII e XIX.

Algumas datas são significativas: 1647, 1809, 1822, 1827, 1846, 1863, 1871, 1889, esquadrinhando uma longa genética que se mistura de forma inaudita: o ritual antropofágico do indígena para assimilar o elemento externo, a simulação de heroísmo nas guerras de independência para justificar títulos, o oportunismo de agregados que enriquecem e apagam as

origens negras, a acumulação de riqueza por meio da exploração escrava, a fundação de sociedades secretas, a proximidade com a abolição e com a proclamação republicana, enfim, o encadeamento temporal é urdido para desconstruir e satirizar imagens ligadas ao ufanismo brasileiro.

A retroatividade na trilogia de Antônio Torres projeta o leitor no interior da Bahia, na época da passagem de Antônio Conselheiro e Lampião, ou seja, o pequeno povoado do Junco do começo do século XX: “Em 1932 o lugar esteve para ser trocado do estado da Bahia para o mapa do inferno, na pior seca que se teve notícia por essas bandas, hoje reverenciada em cada caveira de boi, pendurada numa estaca, para dar sorte” (TORRES, 1997, p. 16).

A narrativa de *Essa terra*, porém, mantém o tempo suspenso enquanto se passa no aldeamento do protagonista Totonhim e sua família, porque se trata de “um lugar esquecido nos confins do tempo” (TORRES, 1997, p. 15). A variação no tempo empurra as personagens para uma mesma época em que é possível reviver a figura do sertão imutável: “Vinte anos para frente, vinte anos para trás. E eu no meio, ponteiros eternamente parados, marcando sempre a metade de alguma coisa” (TORRES, 1997, p. 18).

O ir e vir do tempo é fundamental para retratar “uma terra sempre igual a si mesma, dia após dia” (TORRES, 1997, p. 41). Dessa forma, o tempo só começa a ser contado a partir dos deslocamentos. Partidas e chegadas dos filhos da terra, longas estadias nas cidades grandes e no exterior. No segundo livro da série, *O cachorro e o lobo*, Torres consolida a suspensão do tempo no sertão: “Talvez esteja olhando para ontem, para os bons tempos ancestrais” (TORRES, 1997, p. 37). O retorno do jovem migrante opera-se no reconhecimento do entorno conhecido, mas modificado. Enquanto ele está no Junco, o tempo não passa.

Já no terceiro livro da série, *Pelo fundo da agulha*, o tempo volta ao curso natural. O protagonista de Torres envelhece longe do sertão. As notícias da transformação se dão por justaposição de tempos diferentes. Somente então o migrante sublinhará o efeito do progresso com a costureira nostalgia:

— É, o que mais vi por lá foi pasto abandonado. Aquela lavourinha que dava pra sustentar toda uma família, e ainda sobrava, acabou. Os filhos foram embora, os pais morreram, e quem ficou e comprou as terras não é doido de pegar dinheiro em banco para plantar. Quanta fartura tinha naquele lugar, da própria terra, quanto a gente morava lá, não era, mamãe? Agora, na feira e no supermercado, é quase tudo importado de São Paulo ou da Argentina, sei lá. Até feijão e milho que era o que mais dava ali. (TORRES, 2013, p. 198).

Além de revisar a história, almejando uma nova versão através de outra perspectiva menos heroica e mais popular, é certo que o passado oferece a cristalização de outras imagens

relevantes. Ou seja, é no passado que a narrativa busca as razões da identidade brasileira. Retroagir é acessar a brasilidade no sertão brasileiro que não existe mais. Se os romances desconstroem a versão patriótica do passado, reforçam imagens tão ou mais antigas.

Esse fluxo temporal que retoma o passado com base em *flashes* é constitutivo da narrativa romanesca brasileira. Para entender o Brasil, é preciso apontar a origem de seus problemas, seja na geografia, seja na história. Gérard Genette (1995, p. 57) faz um oportuno apontamento sobre essa estratégia ao teorizar sobre a obra de Proust: “Mas a utilização mais típica do retorno é, sem dúvida, aquela pela qual um acontecimento já provido a seu tempo de uma significação vê depois essa primeira interpretação substituída por uma outra”.

Em resumo, a narrativa contemporânea opera uma substituição de versões²⁵ e não como método de conhecimento da verdade das personagens, tal qual o caso comentado por Genette sobre Marcel Proust, mas, sobretudo, como método de reinterpretação histórica brasileira. Dito de outra forma, o país pode ser continuamente reinventado pelos ficcionistas, desde que a temática nacional nunca seja abandonada. A viagem no tempo e no espaço é uma forma de perpetuar a missão do romancista enquanto autoridade.

Flora Süssekind (1990, p. 277-278) propõe uma escalada estética na trajetória da literatura brasileira. Em *O Brasil não é longe daqui*, descreve três etapas pelas quais passou a ficção nacional:

Quantos passos? Até aqui fundamentalmente três. O primeiro deles em direção ao momento de constituição de um narrador de ficção na prosa brasileira das décadas de 30 e 40 do século XIX. A paisagem: a das folhas recreativas e seções de ‘Variedades’ em que, ao lado das charadas, anedotas e histórias exemplares, estampas de animais e monumentos, pequenas biografias e relatos de viagem, se ensaiam crônicas, estudos morais e novelas históricas com pano de fundo local. Segundo movimento: figurado um narrador-viajante, assiste-se às suas recomposições histórico-regionais, aos seus diálogos com o tempo que passa rápido, corrói, e as miudezas e os ridículos do dia a dia. O segundo passo? Observar sua figuração não apenas como cartógrafo ou paisagista, mas como historiador e cronista de costumes. E uma escrita que se deixa marcar, de um lado, pela das histórias nacionais e dos tratados descritivos do país, e, de outro, pelo traço trocista dos caricaturistas que invadem as páginas das revistas ilustradas brasileiras sobretudo nos anos 60 e 70 do século passado. Ainda outro. No sentido da corrosão dessa primeira figuração que, recomposta e desdobrada em diversas direções, deu as cartas de orientação e armou o olhar do narrador de ficção

²⁵ Nesse ponto, a observação de Antônio Esteves (2010, p. 68) é não só oportuna, mas eficaz para refletir sobre o movimento retroativo que redundna na visão denominada carnavalizada do passado: “O romance histórico contemporâneo, seja brasileiro, seja hispano-americano ou universal, adota uma atitude crítica ante a história: ele reinterpreta o fato histórico, usando para isso de todas as técnicas que o gênero narrativo dispõe. Para isso usa uma série de artimanhas ficcionais: inventa situações fantásticas; distorce conscientemente os fatos históricos; coloca lado a lado personagens históricas e ficcionais; rompe com as formas convencionais de tempo e espaço; alterna focos narrativos e momentos de narração; e especialmente se vale, às vezes até de modo exagerado, da intertextualidade em suas diferentes formas de manifestação, sobretudo a paródia e a forma carnavalizada de ver o mundo”.

da prosa brasileira também em boa parte da segunda metade do século. Corrosão cuidadosamente trabalhada na ficção machadiana, em que a viagem, em vez de meta, coleção de paisagens e tipos, passa a enformar a própria narrativa e os descentramentos e volteios implacáveis e auto-reflexivos de seu narrador.

Contar passos significa avançar em direção a um destino. Entretanto, a noção dessa caminhada progressiva é uma percepção relativa no mundo das imagens, que deve ser tomada com cautela. A estética é, antes de tudo, uma opção autoral. Está mais ligada à recepção do que qualquer manifestação individualizada que se queira conformar em etapas. Dizendo de outro modo, o texto ficcional não tem um destino inexorável de mergulhar na psicologia machadiana, considerada como ápice da expressão brasileira.

Talvez nem os autores almejem abrir mão das fórmulas conhecidas que permitem o acesso ao público leitor e à crítica especializada. Acrescentam a denúncia social ao panorama descritivo, à oralidade poética e ao tom nostálgico da evasão ou do retorno, que, por sua vez, também não é propriamente uma inovação. As premiações e os estudos acadêmicos não desmentem a regularidade temática do romance brasileiro, implicando na valorização de um conjunto de procedimentos narrativos que se mantêm razoavelmente constantes. A relação entre a expectativa da crítica e a respectiva produção ficcional há de ser estudada com mais afinco, pondo lado a lado o recorte temporal respectivo.

Roberto Schwarz percebeu esse circuito autorreferente que, ao contrário de caminhar passo a passo rumo à complexidade psicológica, caminha lateralmente a fim de margear a tradição. No livro *Que horas são?*, coloca em perspectiva a inovação presente e liga a produção contemporânea à narrativa tradicional por quatro artifícios estéticos a saber:

Observe-se que a literatura brasileira se refugia na fidelidade regionalista, na experimentação de linguagem, na memória do passado, e mesmo na violência urbana contemporânea, que, ao menos em parte, são maneiras de escapar da tarefa eminente do homem de letras, que é de estar literariamente à altura da complexidade do momento atual. Na mesma direção, note-se que o ingrediente menos prezado em nossa literatura é a inteligência. Elogiam-se autores porque escrevem bem, porque têm memória de anedotas curiosas, porque têm familiaridade com aspectos remotos da vida nacional, porque experimentam com a linguagem, mas não porque tenham compreendido em profundidade o presente. (SCHWARZ, 1987, p. 160-161).

Para Schwarz, portanto, o refúgio regionalista está ligado a uma fórmula de memorial, valendo-se da familiaridade geográfica e de algum experimentalismo linguístico, ou seja, não se trata de prever um escalonamento para a literatura brasileira de etapa a etapa, passo a passo, fase a fase, mas de identificar elementos que a compõem por meio de um sistema simbólico, linguístico, narrativo. O “olhar de viajante” é um desses componentes.

Adiante, veremos o último componente destacado como constante na tradição literária brasileira: a flexão que a estética da narrativa romanesca sofre em razão de uma pauta socialmente engajada. O escritor brasileiro, desde a emancipação política ocorrida no século XIX, foi alçado pela crítica à condição de autoridade, podendo e devendo intervir na opinião pública por meio da literatura como instrumento de transformação. Em que medida o texto sofreu os impactos dessa perspectiva intelectual?

3.3 A ética na estética sertaneja

O último capítulo do romance *Cacau*, de Jorge Amado, é intitulado ‘Greve’. O protagonista liberta-se do jugo mandonista do fazendeiro e vai em busca da conscientização de classe. Do universo rural brasileiro, o autor extrai seu enredo comprometido com as reivindicações trabalhistas e outras pautas sociais. A narrativa se apresenta como trajetória de conscientização social das personagens diante da exploração do latifundiário, que usa o sistema de caderneta para expropriar seus próprios empregados.

Ao longo do texto, o leitor é informado do escalonamento da consciência e da tensão entre a acumulação de capital e a exploração da força de trabalho. Em 1933, vinculado à doutrina comunista, Amado procurou fazer de seu romance uma forma de militância, estilizando não só a realidade como as teorias para a emancipação social do proletariado. A nota do autor fornece uma boa sinalização para o que seria o texto: “Tentei contar, neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 2000, p. 9).

A história de Honório, Colodino, Mané Frajelo, João Grilo, Mária, representa o percurso dos sertanejos em busca de emprego e as armadilhas que encontram no trabalho análogo ao escravo. O sonho de acumular alguma renda transforma-se em pesadelo porque o sistema implantado nas fazendas não oportuniza que os trabalhadores possam dele se desligar. As dívidas se acumulam, o convívio recrudescer, o controle do feitor aniquila a esperança de liberdade. Ao encerrar a narrativa, há um interessante questionamento que poderemos estender a muitos outros romances brasileiros:

Este livro está sem seguimento. Mas é que ele não tem propriamente enredo e essas lembranças da vida da roça eu as vou pondo no papel à proporção que me vêm à memória. Li uns romances antes de começar *Cacau* e bem vejo que este não se parece nada com eles. Vai assim mesmo. Quis contar apenas a vida na roça. Por vezes tive ímpetos de fazer panfleto e poema. Talvez nem romance tenha saído. (AMADO, 2000, p. 123).

Importa responder à provocação de Jorge Amado. Será um romance proletário? O problema não se encontra na eventual resposta que se dê, mas reside na própria pergunta. Afinal de contas, como evidenciou Gérard Genette (1995, p. 159), “a função da narrativa não é dar uma ordem, formular um desejo, enunciar uma condição etc., mas, simplesmente, contar uma história”. A pauta política cria uma nova classificação do romanesco? Haverá essa forma de clivar a narrativa a partir da perspectiva autoral? É muito provável que, à míngua do novo gênero proletário, o romance de Jorge Amado seja apenas pouco expressivo no contexto de sua obra.

As vozes narrativas variam arbitrariamente, ocasionando incoerência sistêmica na estrutura do romance. Inicialmente, o leitor se depara com a 1ª pessoa e, noutros trechos, percebe a mudança repentina para o narrador onisciente, sem qualquer aviso ou justificativa. A estética da obra se coloca, dessa forma, a serviço da ética. É dizer: desde o início, Jorge Amado explicitava que o texto teria um “mínimo de literatura” para obter o “máximo de honestidade”.

Talvez o problema central de boa parte do romance brasileiro seja justamente esse: a condenação da fantasia, preterida pela exposição da realidade. Não se trata de um mero recurso retórico que os autores criam para estabelecer um jogo de anteparos com o leitor. De fato, a estetização é amplamente condenada pela intelectualidade brasileira, que consagra o romance de tese, isto é, o texto cujo objetivo primacial é a verossimilhança, como se a manobra de espelhamento fosse possível.

Em termos literários, a subsunção da estética pela ética invalida a pretensão artística ou, no mínimo, empobrece muito a expressão. Largos hiatos narrativos marcam, no romance brasileiro, as manifestações políticas dos autores. Por conta da pretensão de manipulação da obra para uma conscientização e transformação social, tanto o enredo quanto as personagens padecem de coerência e profundidade, respectivamente.

A intervenção autoral, em geral abrupta, está presente em *O sertanejo*, de José de Alencar. Em meio ao enredo, Alencar (1955, p. 184) interrompe a narrativa para certificá-la de veracidade com o depoimento pessoal: “O narrador desta singela história teve em sua infância ocasião de ver na fazenda da Quixaba, próxima à serra do Araripe, esse aluvião de leite, na máxima parte desaproveitado pelo atraso da indústria e que podia constituir um importante comércio para a província”.

Nos capítulos anteriores, percebemos o espaço franqueado para a descritividade paisagística e a composição racial da singularidade brasileira, além dos recursos estéticos necessários a esta dupla manobra. A fixação na brasilidade autorreferente transfigura o romance em estudo científico, aberto a longas digressões de outras áreas do conhecimento, levando o heterodiscurso para além do limite entre a ficção e a não ficção.

Por outro lado, as projeções de representatividade social nas personagens não proporcionam ambiguidades de caráter e de comportamento, constituindo tipos idealizados. Simplificando um quadro esquemático, os pobres sofrem na retidão moral enquanto os ricos gozam na devassidão ética. Ao emoldurar rigidamente a fotografia classista, o fazendeiro e o trabalhador apresentam uma invariável padronização comportamental.

Como o determinismo está assentado na composição das personagens, os dilemas que apresentam não residem nas opções morais e sim nas alternativas de sobrevivência: sair ou não do sertão? Fugir ou ficar? Viver ou morrer? As situações limítrofes não permitem nuances psicológicas além das relativas às escolhas entre o desenraizamento cultural e a manutenção do sofrimento. Daí que o lamento sertanejo se cinge entre chorar de tristeza em razão da miséria em que encontra e chorar de saudade da terra que deixou.

Pode ser possível que Jorge Amado, ao fustigar o leitor com a perspectiva de um novo gênero de romance, tenha apenas apontado uma das características da tradição literária brasileira: a intervenção no texto do discurso do autor, invasiva presentificação no processo de estilização, subjugando-a em nome da plataforma ideológica. Sobre a intrusão de múltiplos discursos, Mikhail Bakhtin (2015, p. 32) analisa seus efeitos deletérios no texto literário:

Por isso, a substituição do estilo do romance pela linguagem individual do romancista (uma vez que isto pode descoberto no sistema de 'linguagens' e 'discursos' do romance) é duplamente injustificável: deforma a própria essência da estilística do romance. Tal substituição leva inevitavelmente a que se destaquem do romance apenas aqueles elementos que se enquadram nos limites de um sistema único de linguagem e que exprimem de forma direta e imediata a individualidade do autor e da linguagem.

A deformidade estilística, anotada por Bakhtin, é uma constante no romance brasileiro e fez escola nas sucessivas gerações que, pressionadas pela expectativa da crítica de encontrar no romance um estudo etnográfico, rumaram ao encontro da fórmula mínimo de literatura x máximo de honestidade. Ao contrapor os dois conceitos (ficção e verdade), caracterizando-os como mutuamente excludentes, o romance perde possibilidades de tema e de perspectivas. Talvez seja esse o aspecto definidor da identidade romanesca brasileira: não há espaço para lacunas.

Dubiedades morais na figura monolítica do vaqueiro, do jagunço, do gaúcho, do seringueiro, do sertanejo em geral, estão descartadas. O homem ligado ao campo é bom e só age de forma condenável porque se vê compelido, sem alternativas. É por necessidade que mata, rouba, sequestra e trai. Frente à representação coletiva em que é projetada a personagem, haverá pouca margem para dúvidas de ordem moral.

O tipo brasileiro, o genuíno sertanejo, idealizado no romance é heroico até mesmo na falha. Nunca é questionado individualmente, mas compreendidas as suas limitações como resultado do contexto em que se encontra. O enredo de parcela significativa dos romances passados e contemporâneos resulta no desfecho previsível: o sertanejo não encontra saída para o paradoxo ligado à terra, eternamente condenado ao sofrimento em razão do acesso desigual aos meios de produção.

Ao longo do presente estudo, tivemos a oportunidade de sublinhar o arcabouço imagético no qual está mergulhada boa parte dos romancistas e, por isso, o público leitor sente-se confortável com a produção contemporânea. Ler um novo livro passa a ser relembrar um já lido. O giro na perspectiva não afeta as estratégias estéticas, as escolhas linguísticas, o cenário sertanejo, tampouco a catalogação de elementos que formam a identidade brasileira.

Em sua ampla coleta e análise em *O romance histórico brasileiro contemporâneo*, Antônio Esteves (2010, p. 72) sublinha a mudança de perspectiva da narrativa:

Vozes periféricas e dissonantes são incorporadas nessa discussão, enquanto outras, em especial aquelas associadas à reivindicação de alguma minoria ou de algum regionalismo, preferem manter certo tom utópico de exaltação do passado no intuito de oferecer modelos para o futuro, especialmente naqueles romances que se pretendem instrumentos educativos.

O que galvaniza o romanesco brasileiro ao longo do tempo é a rejeição da fantasia, uma espécie paradoxal de boicote à ficção. A extraordinária recepção ao cientificismo de Euclides da Cunha, festejado como paradigma estético da modernidade, não só retratou o que a crítica esperava do romance brasileiro, como impactou a forma de escrever dali em diante. O máximo de verdade significava, necessariamente, o mínimo de literatura. Os propósitos educativos são a finalidade do texto, como anota Antônio Esteves (2010).

O enredo e as personagens, isto é, a estética romanesca é pedagógica. Por essa razão, o discurso do autor invade o enredo, não se limitando a descrever e lembrar, classificar e evocar, explicar e advertir, mas dispensa o biombo estético para explicitar uma pauta prévia. Talvez o desnudamento ideológico no texto seja resultado do posicionamento que o romancista assumiu junto à intelectualidade. A expectativa era de que o texto servisse como cartilha, educando politicamente a população.

A crítica literária tem um papel fundamental para manter o romance politicamente em guarda. No final do século XIX, a tríade Romero-Veríssimo-Araripe demandava patriotismo. Cerca de 50 anos depois, Gilberto Freyre sugeria a catalogação de brasilidades no romance. No contemporâneo, há vozes, como a de Silviano Santiago, pontificando sobre a obrigação ética do escritor brasileiro, a despeito da estética do restante do mundo. No artigo 'Uma

literatura anfíbia’, o crítico afirma que “Arte e Política se dão as mãos na Literatura brasileira” (SANTIAGO, 2004, p. 72).

Na visão de Santiago (2004, p. 68), o escritor brasileiro opera politicamente de forma explícita, gerando ruído na recepção internacional:

O caráter anfíbio da nossa produção artística pode parecer – e muitas vezes parece – pouco sedutor aos olhos exigentes de cidadãos do mundo. O olhar cosmopolita se relaciona com o livro pelo viés da notável tradição literária ocidental, e não pelo viés da percepção política da realidade nacional em que se insere o brasileiro e da realidade global em que todos terminamos por nos inserir. O público estrangeiro [...] é pouco propenso a acatar, por um lado, a discussão política na estética e, por outro, os floreios estéticos na política.

Ao promover uma espécie de defesa da literatura brasileira, denominada anfíbia por transitar entre dois mundos diferentes, Santiago reconhece o antagonismo entre ética e estética, ou talvez entre ficção e realidade. Todavia, na análise do autor de *O Cosmopolitismo do Pobre*, a disjunção não seria propriamente um problema do escritor brasileiro e sim do público leitor internacional:

Sua vontade de leitor estrangeiro não se alicerça na vontade do texto literário com tonalidades nacionais. Desta quer distância. Ele quer enxergar o estético na Arte e o político na Política. Ele quer o que o texto não quer. Ele não deseja o que o texto que não o deseja. Cada macaco no seu galho, como diz o ditado. Não compreende que o movimento duplo da contaminação que se encontra na boa literatura brasileira não é razão para lamúrias estetizantes e muito menos para críticas pragmáticas. A contaminação é antes a forma literária pela qual a lucidez do criador e também a do leitor ambos impregnados pela condição precária de cidadãos numa nação dominada pela injustiça. (SANTIAGO, 2004, p. 69).

As lamúrias estetizantes seriam as restrições da crítica à explicitação política na narrativa brasileira, observação que deve ser cotejada à luz da historiografia literária. Em geral, deu-se justamente o contrário de pressionar os autores a produzir uma estética despojada da realidade nacional. Desde Sílvio Romero, a crítica concentra-se em influir decisivamente na internalização da realidade na ficção, seja geodescritiva, seja social. Quando José Veríssimo analisava a obra de Taunay, suas anotações concentravam-se no realismo do autor de *Inocência*.

O mérito de Taunay seria obtido com o contato imediato com a realidade brasileira. O destaque dado por Veríssimo na formação científica do escritor computava vantagens ao romance, que “nos deixa a impressão de uma fidelidade absoluta. Um engenheiro inteligente e de boa cultura literária que viajou aqueles sertões, pouco depois de ler *Inocência*, afirmou-me

que o surpreendeu a exatidão, a verdade das representações de Taunay nesse livro” (VERÍSSIMO, 1977, p. 150).

Em *Estudos de literatura brasileira*, Veríssimo (1977, p. 152) usa a expressão “copiado ao natural” para avaliar a qualidade do romance de Taunay:

É Taunay quem com a *Inocência*, sem nenhuma intenção, talvez, levado apenas pelos instintos práticos de seu gênio, pelo realismo do seu temperamento, favorecido pela sua existência de soldado e pelo conhecimento da região e da vida que ia recontar, e ainda pelo que chamarei o seu materialismo literário, inaugura no Brasil o romance verdadeiro da vida brasileira em um de seus aspectos, o romance real, exato, copiado do natural, quase sem esforço da imaginação, e apenas recoberto da emoção humana que a mesma poesia das paisagens, os próprios sentimentos, agradáveis ou dolorosos, dos homens, as mesmas ‘lágrimas das coisas’ de que falou o poeta latino, provocam no romancista.

Desde muito cedo, a intelectualidade brasileira assinalava a fidedignidade como mérito, nunca o aspecto estético do romance. As críticas não se aprofundavam na análise da dubiedade moral das personagens ou nos seus dilemas éticos. Precisavam, ao contrário, encontrar modelos críveis nos quais se cristalizariam um tipo simbólico. Era de se esperar que, com a passagem do tempo, o reclamado realismo na narrativa buscasse outros focos como a injustiça social, sobretudo a partir do primeiro quarto do século XX.

O ensaio ‘A poesia sertaneja’, de Araripe Júnior, é um compilado de duas cartas a José de Alencar, publicadas no Jornal *Constituição*, de Fortaleza, e transcritas em *O Globo*, em 26 de março e 11 de abril de 1875. A formação de imagens e a derivação de tipos idealizados que representassem a terra foi percebida pelo crítico, convencido de que “é incontestável que o Brasil passa por uma grande evolução, e que, sejam quais forem as causas, uma extensa tendência se manifesta para a criação de símbolos que traduzem literalmente a nossa vida social” (MEC, 1960, p. 98).

A obsessão de realidade ocasiona uma ficciofobia. Como essa rejeição à ficção se manifesta no romance brasileiro? O discurso explicativo do autor é tão visível que, além de notas de rodapé e glossários ao final do texto, as pausas narrativas estendem-se com objetivo essencialmente digressivo. A todo momento, o leitor se depara com um conjunto axiomático no curso do texto. O narrador encarrega-se de não só descrever, como julgar as disparidades sociais brasileiras, imiscuindo na fluidez do texto seus juízos de valor. Ou ainda, o romance pode se organizar em debate político por meio de longos diálogos, antagonizando opiniões por intermédio das personagens que representam visões polarizadas. Trata-se de uma forma de privilegiar a retórica política bem acolhida pela crítica igualmente engajada.

O início de *O Cabeleira*, de Franklin Távora, pouco se parece com um romance. Talvez esteja próximo de uma crônica memorialista:

A história de Pernambuco oferece-nos exemplos de heroísmo e grandeza moral que podem figurar nos registros históricos dos maiores povos da antiguidade. Não são estes os únicos exemplos que despertam nossa atenção sempre que estudamos o passado desta ilustre província, berço tradicional da liberdade brasileira. (TÁVORA, 2002, p. 7).

No parágrafo inaugural, Távora traça uma estratégia: projetar o texto com o máximo de realidade, tal qual uma narrativa histórica convencional. Os atos moralmente relevantes serão identificados com o cangaceiro que, encarnando a liberdade sertaneja, antagoniza com as forças do governo opressor. Após a prisão e execução do Cabeleira, o desfecho do romance é igualmente didático:

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? [...]. A justiça executou o Cabeleira por crimes que tiveram sua principal origem na ignorância e na pobreza. [...]. A 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. (TÁVORA, 2002, p. 60).

A narrativa é construída tanto para georreferenciar como para interpretar os tipos brasileiros. O cangaceiro é uma personagem que representa um conjunto de excluídos, pobres e ignorantes. Quais são seus dilemas íntimos? Ao tomá-lo como veículo de representatividade social, o romancista comprime o espaço para a composição psicológica.

No romance *A fome*, a narrativa é interrompida para dar lugar às opiniões do narrador. O panorama socioeconômico da região Nordeste é revisitado. É essencial explicar ao leitor as causas e os efeitos da fome, as relações com o meio ambiente e as questões de ordem política:

Os prejuízos que sofria a fortuna particular com a seca eram enormes. O Ceará tinha empregado suas economias em gados, economias de mais de trinta anos, e que subiam a algumas dezenas de mil contos. Além dessa riqueza, representada pela indústria pastoril, havia no milhão de habitantes da província uma população escrava de cerca de trinta mil almas. (TEÓFILO, 2011, p. 97).

O mecanismo compressor de personagens chega à máxima expressão com Euclides da Cunha. O romance de tese pretere o enredo em favor da geografia, da história, da etnografia. A todo momento, o narrador interfere para opinar: “o jagunço é tão inapto para apreender a forma republicana como a monárquico-constitucional. Ambas lhe são inacessíveis. É espontaneamente

adversário de ambas. Está na fase evolutiva em que só é conceptível o império de um chefe sacerdotal ou guerreiro” (CUNHA, 2019, p. 191).

Em *Os sertões*, as personagens estão dissolvidas pela opinião do escritor, servindo apenas como ilustração de seu ponto de vista sobre a generalidade dos tipos brasileiros: “Era preciso que saíssem [sertanejos de Canudos] afinal da barbaria em que escandalizavam o nosso tempo, e entrassem repentinamente pela civilização adentro, a pranchadas” (CUNHA, 2019, p. 242). Não há enredo definido, nem protagonista. Antônio Conselheiro, líder do arraial destruído pelos volantes republicanos, não protagoniza, dialoga, interage. Está a serviço de uma tese: o sertanejo é um tipo atávico, oriundo de uma raça mestiça e atrasada, tão forte na compleição física quanto frágil em sua capacidade cognitiva. Euclides explica o misticismo sertanejo em seu caráter obtuso e tradicionalista.

É na coletividade que Euclides da Cunha proteja a única personagem de *Os sertões*. O esforço do autor se detém em descrever as condições ambientais, raciais e sociais em que o arraial está instalado. Ao final, define o agrupamento: “Era um parêntese; era um hiato; era um vácuo. Não existia. Transposto aquele cordão de serras, ninguém mais pecava. Realizava-se um recuo prodigioso no tempo; um resvalar estonteador por alguns séculos abaixo” (CUNHA, 2019, p. 512).

No relato da Guerra de Canudos, o plural é a única forma de se referir ao aglomerado de sertanejos, sem que sobre espaço para a individualização. Ou o arraial é tratado como personagem única, ou é sobre o coletivo que o autor debruça atenção. Euclides (2019, p. 513) prossegue com as considerações sobre o evento:

Descidas as vertentes, em que se entalava aquela furna enorme, podia representar-se lá dentro, obscuramente, um drama sanguinolento da Idade das Cavernas. O cenário era sugestivo. Os atores, de um e de outro lado, negros, caboclos, brancos e amarelos, traziam, intacta, nas faces, a caracterização indelével e multiforme das raças – e só podiam unificar-se sobre a base comum dos instintos inferiores e maus. A animalidade primitiva, lentamente expungida pela civilização, ressurgiu, inteiriça. Desferrava-se afinal. Encontrou nas mãos ao invés do machado de diorito e do arpão de osso, a espada e a carabina. Mas a faca lembrava-lhe o antigo punhal de sílex lascado. Vibrou-a. Nada tinha a temer. Nem mesmo o juízo remoto do futuro.

A estilização de Euclides da Cunha não se manifesta através de personagens, mas está encapsulada nos próprios axiomas. Narrar o conflito no sertão da Bahia foi uma pesquisa de campo, cujos métodos provavam hipóteses eugênicas em voga na época. Na aclamada obra, o autor foi ovacionado como um modelo a ser seguido, o futuro da literatura brasileira.

A cessão de espaço narrativo para teses autorais sobre a realidade social brasileira cristalizou-se a ponto de se tornar um método de expressão literária. Em *A bagaceira*, o

narrador de 3ª pessoa de José Américo de Almeida (2004, p. 50-51) interrompe invasivamente seu enredo para explicar ao leitor as reações dos flagelados nordestinos: “Para eles o governo era, apenas, essa noção de violência: o espaldeiramento, a prisão ilegal, o despique partidário... Não o conheciam por nenhuma manifestação tutelar”.

O prólogo de *A bagaceira* intitula-se ‘Antes que me falem’. São sucessivos aforismos reunidos sobre literatura em geral e sobre a própria narrativa, como que se justificasse. O autor define a obra: “É um livro triste que procura a alegria. A tristeza do povo brasileiro é uma licença poética” (ALMEIDA, 2004, p. 3). Américo de Almeida deixa assentado o que pretende com o romance – manejar as personagens para compor um panorama coletivo. Em meio a diversas pausas narrativas, encontram-se notas autorais:

Baldara-se-lhe todo o heroísmo sertanejo. Ainda bem não se refazia de um cataclismo, sobrevilha-se outro. Horrendos desastres desorganizando a economia renascente. O sertão vitimado, todo o seu esforço aniquilado pelo clima arrítmico, perturbador dos valores, regulador inconstante dos destinos da região. [...]. Um monstro clandestino resfolegava. Era o nordeste, no seu advento pulveroso, aos remoinhos, querendo dançar a ciranda com os retirantes. (ALMEIDA, 2004, p. 29).

Qual a margem lacunar para a interpretação do leitor? Se o próprio texto explicita o conjunto axiomático do qual emergiu, as personagens estão jungidas a cumprir uma tarefa metafórica. O complexo estético brasileiro encontra-se disponível à comprovação de hipóteses científicas/ideológicas: “Homens do sertão, obcecados na mentalidade das reações cruentas, não convocaram as derradeiras energias num arranque selvagem. A história das secas era uma história de passividades” (ALMEIDA, 2004, p. 9). A história de Soledade, Lúcio e Valentim retrata o fatalismo do sertão: pobreza, dominação, esperança e decepção; cada personagem de José Américo de Almeida encarna uma classe social e um conjunto de valores.

Em determinados momentos, *A bagaceira* suspende seu enredo, a interação das personagens e o desenvolvimento da história do relacionamento humano para ponderar sobre as ações governamentais imprescindíveis para debelar a seca:

A seca chegou a aprazar suas irrupções com a lei da periodicidade. Todo mundo tinha a previsão da catástrofe em datas fatais. E os poderes públicos não a atalharam; não procuraram corrigir os acidentes da natureza incerta que dá muito e tira tudo de uma vez. Essa vitalidade aleatória ficou, até hoje, à espera da intervenção racional que demovesse os obstáculos do seu aproveitamento e fixasse o sertanejo no sertão. (ALMEIDA, 2004, p. 134).

O que se convencionou chamar de romance social não se circunscreve a tratar da injustiça na distribuição de renda, tampouco retratar a dominação classista presente na realidade brasileira. Há várias formas de alcançar um mesmo objetivo, projetando-se nas

personagens as questões que parecem relevantes ao romancista. Para além da temática, entretanto, há uma estética própria que reverbera suas fórmulas para o contemporâneo. A intrusão direta do discurso do narrador é recorrente na estrutura romanesca brasileira, assim como outras estratégias identificadas anteriormente.

O resultado do intervencionismo narrativo a interromper a fluidez do enredo é a prescrição de ações públicas a fim de solucionar os problemas nacionais. Ao analisar a fixação geográfica no engajamento patriótico nacional, Candice Vidal e Souza (1997, p. 87) deixa anotada a atualização do método descritivo do passado para o opinativo, no presente:

Supondo que o cenário avistado é apenas estado e não essência, o engajado escritor acredita na alteração dos desfavores, para ele temporários. Resta, então, indicar as ações corretivas capazes de superar o quadro apresentado. Daí por diante, o leitor acompanhará a proclamação de ideias sobre o que deveria estar nesse Brasil, antes descrito com dissabor. O escritor dirige a narrativa em um sentido projetivo, desde que propõe superações de realidades, cuja persistência é tida como prejudicial para o país. Assim, ocorre a transição de um olhar enumerativo e descritivo das coisas do Brasil para uma voz que opina sobre um presente inadequado à Nação, até finalmente emergir um olhar que projeta uma nova situação a se concretizar em tempos futuros.

O que essa teórica pontua como sentido projetivo na prosa brasileira denominamos intervenção ética, um conjunto disruptivo na narrativa que se compõe de hermenêutica, prescrição e proscricção. Converge para o romance brasileiro a pauta da identidade através dos elementos identificadores de um conjunto imagético. A estética do texto abre constantes brechas para reflexões sociopolíticas, promovendo um achatamento psicológico nas personagens. Não raras vezes, percebe-se outros anacronismos na relação tempo, espaço e linguagem.

No contemporâneo, um dos exemplos paradigmáticos de sobrepujamento da estética é o premiado romance *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior. Dividida em três partes, a narrativa alterna as vozes das irmãs com o espírito que acompanha o percurso histórico daquela região e de outras, do interior do Brasil. No princípio do texto, uma das narradoras fere-se com a faca amolada “sem, ainda, compreender a dominação que nos fazia trabalhadores cativos da fazenda” (VIEIRA JUNIOR, 2020, p. 34), ou seja, de antemão a situação social se encontra delineada.

Ao tratar dos proprietários da terra, a narradora afirma que “exerciam com fascínio e orgulho seus papéis de dominadores, descendentes longínquos dos colonizadores; ou um subalterno que havia conquistado a sorte no garimpo e passava a exercer o poder sobre os outros, que, sem alternativa, se submetiam ao seu domínio” (VIEIRA JUNIOR, 2020, p. 54). As noções de dominação, colonização e subalternidade estão explicitadas no texto por meio da narradora, sendo usada como anteparo inconsistente para um conjunto de valores contemporâneos, deslocados no tempo em que a narrativa se desenvolve.

Sobre o cotidiano da fazenda, a primeira narradora de *Torto arado* extravasa uma opinião cujo distanciamento é interessante: “aquele sistema de exploração já estava claro para mim. Meu eu era muito nova, e aquele não seria o momento, muito menos as circunstâncias adequadas para partir” (VIEIRA JUNIOR, 2020, p. 83). Já a segunda narradora se confessa mais ligada à roça, partidária da simplicidade do campo. No entanto, utiliza não só as mesmas expressões como idênticas colocações da outra narradora: “Éramos preparadas desde cedo para gerar novos trabalhadores para os senhores, fosse para as nossas terras de morada ou qualquer outro lugar onde precisassem” (VIEIRA JUNIOR, 2020, p. 129).

A linguagem culta da segunda narradora discrepa com a autodescrição. Havia abandonado a escola porque se interessava mais na ciência do campo, isto é, no poder das ervas medicinais e fórmulas usadas pelo pai, conselheiro e curandeiro da comunidade. Casada, distanciou-se da fazenda onde crescera, mas percebia que “havia algo vigoroso e decisivo nas suas enunciações sobre o trabalho, sobre a relação de servidão em que nos encontrávamos” (VIEIRA JUNIOR, 2020, p. 132).

A terceira parte de *Torto arado* é narrada pela entidade Santa Rita Pescadeira. O repertório linguístico do espírito-narrador, além de não se alterar quanto aos axiomas das outras duas narradoras anteriores, mantém-se em um padrão improvável. Ao mudar de perspectiva, a função da nova narradora é revisar a história sob outra ótica, mas a entidade prossegue reiterando os mesmos juízos de valor que já estavam expostos anteriormente: “Nessa jornada percebeu que a vida além de Água Negra não era muito diferente no que se referia à exploração” (VIEIRA JUNIOR, 2020, p. 214).

Mergulhada no padrão culto de linguagem, o espírito apresenta consciência social da exploração sobre o trabalho dos quilombolas que formam a comunidade local: “Havia dificuldades e desentendimentos, mas havia, antes de qualquer coisa, afetos que ela mesma não poderia definir. Afetos que envolviam suas histórias e todas as coisas que apreendiam, sobre si e sobre sua gente. Como nessa jornada passaram a amar seu lugar!” (VIEIRA JUNIOR, 2020, p. 215). Como se vê, o conjunto conceitual utilizado pelo espírito-narrador é contemporâneo, além de ser dotado de sofisticação linguística.

A linguagem erudita da terceira narradora, mesmo sendo um espírito ancestral ligado ao mundo rural brasileiro, não proporciona a mudança de perspectiva que seria esperada. Expressões como “vilipendiada” (p. 217), “alquebrada” (p. 221), “aglomeração” (p. 217), “turba” (p. 217), “mobilização” (p. 218), “rutilavam” (p. 218) são tão improváveis quanto a forçosa atualização conceitual a que se vê submetida a narradora. Ao final do romance, Santa Rita Pescadeira pondera consigo mesma: “Se não tivessem se levantado contra o que

consideravam injustiça com todos? Os muitos ‘ses’ surgem a todo momento e a enredam em lianas invisíveis das quais não se livra facilmente” (VIEIRA JUNIOR, 2020, p. 243).

A crítica que acolheu *Torto arado*, conferindo ao autor premiações nacionais e internacionais, fixou-se com deslumbramento sobre o tema, qual seja, a emancipação de uma família sertaneja que obtém o certificado de propriedade da terra. O engajamento político das três narradoras que explicitam a exploração do trabalho rende a blindagem contra eventuais críticas à estrutura romanesca, cuja mudança de perspectiva não incorporou nenhum ponto de vista diferente dos anteriores; à simplicidade das personagens, que se apresentam como vítimas; e ao vocabulário de personagens, que não se enquadram no padrão linguístico apresentado.

A narrativa contemporânea reprisa o Romantismo de muitas formas. Além do cronotopo sertanejo fixado no passado e altamente descritivo, da idealização das personagens, da perspectiva linear e da temática telúrica, a linguagem pode sofrer idêntica objeção à que realizou Franklin Távora (2011, p. 214) sobre a obra de José de Alencar: “Há um grande erro de forma na obra do Sr. Alencar. Essa linguagem, sempre figurada, que ele põe a cada instante na boca dos bárbaros, como se fossem todos poetas”. A despeito do preconceito de Távora quanto às populações indígenas, a crítica contra a idealização romântica manteve-se válida.

O anacronismo linguístico é antigo, mas permanece atual na proporção da intrusão autoral sobre o fluxo narrativo nos romances contemporâneos. Esse engajamento político, percebido em épocas anteriores como patriotismo, é mais amplo e mais profundo. Não diz respeito apenas a uma determinada visão de mundo da qual compartilham autores e críticos. Trata-se, na verdade, do deslocamento da figura do autor do campo estético para a arena política e, portanto, ocorre o utilitarismo artístico em favor da almejada transformação social.

Como vimos, essa estratégia continua a ser bem recebida na contemporaneidade. Há muitas vozes divergentes, entretanto. O que Silviano Santiago denomina “literatura anfíbia”, pela hibridação ética/estética, Jorge de Sena condena. Na coletânea de ensaios intitulada *Estudos de cultura e literatura brasileira*, Sena (1988, p. 311) adverte que “a literatura não deve ser propaganda política de nenhuma espécie e nenhum escritor é melhor por se supor o porta-voz de indizíveis sofrimentos de qualquer grupo social suficientemente grande para ele pensar que seja um profeta romântico”. Nada garante que os profetas desaparecerão enquanto as profecias não se realizarem.

Tudo indica que os escritores brasileiros se esforçam por se alinharem à ética prescrita pela intelectualidade. De fato, nos romances selecionados para a elaboração do presente estudo, o inconformismo com a situação política brasileira é uma tônica regularmente apreciável. O estabelecimento da polarização mais simplória entre personagens que representam exploradores

e explorados é igualmente observável em quase todas os romances, sobretudo a partir do fenômeno regionalista originado em *A bagaceira*, de José Américo de Almeida.

A subordinação da narrativa ao esforço político dos escritores brasileiros promove um enfrentamento com correntes literárias ligadas às formulações estéticas não comprometidas com o engajamento político. Evidentemente, não há obra de arte desatrelada dos aspectos históricos com que é concebida. Ainda assim, a maciça reiteração temática minimiza o enredo em detrimento da política. Talvez o superlativo engajamento dos autores brasileiros não se dê apenas como reação a um dramático contexto de injustiças, mas a um sistema interno de recompensas que se estabelece entre escritores e crítica. Estar junto é, antes de tudo, estar de acordo.

Como resultado, as personagens do romance brasileiro apresentam um grau baixo de ambivalência. As personalidades são descritas com a perspectiva de representação social e, portanto, compõem um quebra-cabeça mais ou menos previsível. Em geral, o sertanejo é o “explorado”. Tal condição social delimita o conjunto de pensamentos e ações que são eticamente aprovados. Ao contrário: os litorâneos, urbanos e superficiais, são os “exploradores” e, sendo assim, estão concebidos como afeminados, gananciosos, oportunistas, eticamente reprováveis.

Importa, nesta altura, questionar: as personagens dos romances brasileiros não serão mais do que uma amostragem da ética dos autores? Ou melhor: da ética pretendida pelos críticos? Até que ponto a narrativa e seus desfechos não servem como palavras mágicas nos rituais de canonização? Quem está disposto a se desalojar do reconhecimento de especialistas e das grandes premiações para compor uma personagem ambivalente que, além de vítima, seja também algoz? É provável que não se encontre uma resposta no futuro próximo. Ao contrário: generaliza-se a tendência do engajamento político em autores que assumem a missão de transformação social.

CONCLUSÕES

Precisamos descobrir o Brasil!
Escondido atrás das florestas,
com a água dos rios no meio,
o Brasil está dormindo, coitado.

Precisamos colonizar o Brasil.

O que faremos importando francesas
muito louras, de pele macia,
alemãs gordas, russas nostálgicas para
garçonetes dos restaurantes noturnos.

E virão sírias fidelíssimas.
Não convém desprezar as japonesas...

Precisamos educar o Brasil.
Compraremos professores e livros,
assimilaremos finas culturas,
abriremos *dancings* e subvencionaremos as elites.

Cada brasileiro terá sua casa
com fogão e aquecedor elétricos, piscina,
salão para conferências científicas.
E cuidaremos do Estado Técnico.

Precisamos louvar o Brasil.
Não é só um país sem igual.
Nossas revoluções são bem maiores
do que quaisquer outras; nossos erros também.
E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões...
os Amazonas inenarráveis... os incríveis João-Pessoas...

Precisamos adorar o Brasil!
Se bem que seja difícil caber tanto oceano e tanta solidão
no pobre coração já cheio de compromissos...
se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens,
por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão de seus sofrimentos.

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.

Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

(‘Hino Nacional’ – Carlos Drummond de Andrade)

É muito provável que as pretensões da presente tese sejam metodologicamente limitadas ou, no mínimo, comprometidas pela ótica do pesquisador que almeja, rejeita,

prescreve e proscreeve, exatamente da mesma forma que opera qualquer outro. Portanto, as conclusões a que chegamos serão refutadas tão logo sejam publicadas. Há bons motivos para suspeitar dos argumentos delineados porque, em primeira análise, qualquer recorte não deixará de ser arbitrário e se configura como um prisma deformador. O pesquisador, ao escolher um conjunto de romances, abrirá mão do restante e não poderá avaliar se o subgrupo eleito para a pesquisa é uma amostragem realmente íntegra para suas conclusões. O que há é parcial e provisório, quase partidário.

Em geral, a exposição de motivos está exposta na introdução do trabalho. Essa não foi a opção adotada nesta tese. A tese sobre o sertão/sertanejo brasileiro e sua reincidência no imaginário da nossa prosa atesta um desejo do pesquisador em descobrir um padrão narrativo para, talvez, encontrar aí uma fissura que permita algum tipo de inovação. Embora saibamos que um conjunto de imagens é inevitável para colmatar qualquer expressão humana, estudar a fundo os catecismos, os rituais e os símbolos no altar é parte do processo de comunhão ou excomunhão, da canonização ou da demonização, do exorcismo ou da possessão do pesquisador.

Qualquer pesquisa fala tanto sobre o indivíduo que analisa quanto sobre o objeto analisado, o que nos faz cogitar quais as motivações do presente estudo. Considerando essa ótica, pode-se concluir, com algum grau de segurança, que outra tese deveria ser imediatamente realizada para desdizer o conjunto de afirmações postas até aqui. Minha resistência autoral em me submeter à antropofagia brasileira como método de aproximação, consumação e transformação já é uma denúncia de parcialidade que uma (cons)ciência deveria objetar.

Para alcançar o intento de rumar em direção contrária à tese apresentada, seria o caso de encetar novas pesquisas cujo recorte destacasse o cenário urbano onde os aspectos psicológicos coincidam com a tônica do romance. Tudo leva a crer que, no romance brasileiro, Antonio Candido tinha razão ao afirmar que vivemos sob a tensão entre o regional e o cosmopolita. O que se vê nas narrativas romanescas é, de fato, uma polarização de imagens, antagonizadas entre força, estabilidade, autenticidade, segurança *versus* fraqueza, instabilidade, falsidade, insegurança entre o campo e a cidade, respectivamente.

Foi a opção pela temática rural que contemplou os leitores com o conhecimento do Brasil e do brasileiro. Entretanto – e, mais uma vez, é preciso usar a adversativa – os binômios campo/cidade, regionalismo/cosmopolitismo e descritivismo/psicologismo não são capazes de encampar a realidade literária nacional e, ousaríamos dizer, nenhuma outra. O todo sempre será maior do que a soma das partes. A fragmentação não é um método que leva a resultados seguros. Muito ao contrário. Segmentando o conhecimento, as distorções são mais frequentes.

Além do mais, a própria estrutura textual pode não se formular antagonizando textos de binômio em binômio. Na verdade, o pensamento que apenas retrata o conflito dá mostras de insuficiência, até porque, na expressão literária, podem coexistir vários modelos diferentes no tempo e no espaço, como no caso do descritivismo paisagístico, com personagens pobres em dilemas internos e o georreferenciamento habitado por personagens atormentadas com a própria condição existencial. Outra mescla será o cenário urbano agitado por personagens simplórias, caricaturas de tipos ideais e, ainda, dramas cosmopolitas carentes de qualquer riqueza psicológica, baseados unicamente na ação violenta de indivíduos ou grupos.

Finalmente, será possível internalizar essas várias possibilidades para estudar um mesmo autor que se vale de diversas estratégias durante a carreira: o romance histórico ou o tempo atual, o monólogo interior ou o detalhamento da paisagem, a linguagem normativa culta ou o coloquialismo cotidiano, o ambiente regional ou o panorama internacional. Ao contrário da segurança e da estabilidade que a crítica quer encontrar, escritores não estão submetidos à padronização, podendo variar esteticamente conforme o gênero literário adotado, migrando da autobiografia ao Realismo Fantástico, do policial ao romântico, do infantil ao diário. Somente essa perspectiva já seria um complicador demasiado grande para aceitar rótulos.

Classificar com base em antagonismos retira as nuances literárias possíveis e desconsidera, inclusive, o esforço do romancista ao transitar em várias possibilidades durante sua produção autoral. É por isso que talvez sejam necessárias não uma ou duas, mas muitas teses contrariando o que o presente estudo propôs. É possível criticá-lo pela seleção de obras, pelo recorte teórico, pela estratégia dialógica entre texto e crítica, enfim, por todo o conjunto que possa conduzir a uma conclusão monolítica acerca da produção literária brasileira.

Todas as certezas têm vida curta. Uma das formas mais sofisticadas de perceber os fenômenos literários talvez seja a aplicação do pensamento complexo de Edgar Morin, sobretudo quando se refere ao equilíbrio termodinâmico. Não há estabilidade, porque tudo está em permanente dissolução e reconstrução, um complexo conjunto de permutas. O que se pode observar é um instante de aparente equilíbrio, mesmo que precário. Nesse contexto, o desequilíbrio é fundamental para compreender um sistema aberto e complexo, dinâmico e interativo, como são os construídos por seres humanos:

O desequilíbrio alimentador permite ao sistema manter-se em aparente equilíbrio, isto é, em estado de estabilidade e de continuidade, e esse aparente equilíbrio só se degradará se foi deixado entregue a si mesmo, isto é, se houver fechamento do sistema. (MORIN, 2015, p. 21).

Morin, ao pretender estruturar um sistema, não tem a ilusão de sucesso. Pelo menos, não de completude. A questão em sua obra não é chegar à verdade, mas implementar um método de pensamento que não simplifique, não reduza, não segmente e, portanto, exclua possibilidades. Para chegar ao condicionamento intelectual que permita o pensamento complexo, é necessário focar na racionalidade e não na racionalização (MORIN, 2015, p. 70), ou seja, manejar a razão humana sem a pretensão de esgotar a totalidade do real, permitindo dubiedades, convivendo com incertezas, inconsistências e incoerências.

A literatura brasileira é, de fato, um sistema fechado? O Brasil é sua personagem principal e o sertanejo o narrador ideal? O romancista se sujeitou às pautas políticas da intelectualidade? Poderíamos continuar, a fim de retomar antigas provocações que nos parecem a propósito: A literatura brasileira é pobre e fraca? Conseguimos encontrar nossa singularidade estética? Operamos a emancipação ideológica quanto à influência estrangeira em temáticas contemporâneas?

A resposta é sim e não. Coloquemos um pouco de dúvida na apreciação de mérito sobre o presente estudo do romance contemporâneo. Morin (2015, p. 93) afirmou que “a desordem constitui a resposta inevitável, necessária, e mesmo com frequência fecunda, ao caráter esclerosado, esquemático, abstrato e simplificador da ordem”. O que parece estar bem estruturado também reflete um sinal de decadência e, conseqüentemente, a reiteração de imagens pode ser o ocaso de um longo processo literário que agoniza sem oxigênio.

Não faltam críticos que sublinhem o caráter autorreferente da literatura brasileira. É o caso do presente estudo. Parece-nos que, ao percorrer a história de romances canonizados, estamos diante de um enredo que se complementa continuamente. Essa estratégia autoral especular, seja abonando o passado, seja conflitando com ele, cria um sistema, nem fechado ao ponto de implodir, nem aberto ao ponto de se descaracterizar. Os desequilíbrios, como diz Morin, estabilizam a estrutura e são imprescindíveis à sua manutenção.

Ao refletir sobre o choque conceitual entre as formas clássica e romântica, Tzvetan Todorov (2014, p. 490) conclui que “o que caracteriza a nossa atitude não é necessariamente diferente do passado, quando o detalhamos elemento por elemento. Mas a organização do conjunto é outra, as valorizações mudaram”. Não há, portanto, a unidade que atravessa culturas no tempo e no espaço e individualidades que não se comuniquem umas com as outras. Mas, na visão de Todorov (2014, p. 492), há tipos de discurso: “Nem clássico, nem romântico, plurifuncional, heterológico – esta me parece a perspectiva que nos permite hoje ler o passado”.

O escalonamento passado a partir de uma literatura descritiva para uma literatura psicológica, da observação à reflexão, dos tipos idealizados às personagens complexas, talvez

não se dê com esse grau de certeza, ensejando outros matizes que nunca serão completamente puros e passíveis de gradação objetiva. No presente estudo, percebemos o funcionamento de um sistema resultante da simbiose entre a perspectiva crítica e a realização romanesca, a partir de uma demanda política. O movimento literário que teve origem no Romantismo pode ter alterado a estética de apresentação e a perspectiva das personagens, mas não se desvinculou do compromisso com a brasilidade. E é esse pacto que sustenta um sistema próprio.

Daí que os romances contemporâneos que destoam, descolam, contestam os padrões brasileiros de conformidade delineados nesta tese são parte integrante de um movimento que permite estabilizar a percepção de identidade nacional. Os textos podem ser lidos pelo avesso, pelo que não dizem ou pelo que negam. Contudo, formam todos um tecido complexo em que os enredos e personagens são indissociáveis do que pretendem escapar e se prestam, inclusive, para confirmar a hegemonia de determinadas temáticas e estéticas. O que pretendi aqui foi acrescentar uma visão sistêmica ao conjunto de sistemas em que se organizam as manifestações literárias brasileiras.

Ao perceber que, de fato, há um agenciamento que estimula a produção, a leitura e a crítica de forma sustentável, não é intelectualmente honesta a exclusão da influência da própria crítica nas formulações de uma gramática de brasilidade. Gisèle Sapiro (2022, p. 181) lembra que “os intermediários culturais têm um papel no jogo e uma responsabilidade a ser exercida nesse trabalho de releitura, de reavaliação e de atualização do cânone”.

Refutar a tese apresentada pode ser muito útil. Ao puxar outros fios da mesma malha literária, o crítico terá sensações completamente diversas do que as destacadas aqui. Pode ser que, no exercício da resistência às ideias apresentadas, um novo leitor conclua que o esforço literário nacional tenha sido gerar uma nova psicologia para as personagens, uma mente que não esteja dentro, mas fora do ser humano e se reflita na natureza e seus dilemas ambientais, os problemas sociais do entorno e as bases para solucioná-los. Uma mente coletiva.

Talvez haja outra possibilidade que notabilize o caráter moralizante do romance brasileiro e o grau de engajamento político na narrativa contemporânea. Quais os argumentos estéticos a embasar essa perspectiva ética? Nem mesmo a somatória das teses e suas respectivas contradições podem abarcar a realidade da expressão artística. Ainda assim, é possível visualizar um sistema dinâmico em que tendências lutam para sobreviver um pouco mais na preferência da crítica e do público leitor.

No caso das obras selecionadas para este estudo, há realmente a explicitação da intervenção autoral sem anteparos. Essa manobra é necessariamente demeritória? Importa questionar: ao inserir a literatura no discurso político (ou vice-versa, o discurso político no

campo literário), o resultado obtido será qualitativamente pior? Acaso a literatura é um campo politicamente neutro, onde sobrevive a intransitividade da arte pela arte? Será o romance, caracterizado pelo heterodiscurso que o atravessa e renova, blindado ao escrutínio político? Em *Poesia e crise*, Marcos Siscar (2010, p. 25) problematiza:

É preciso lembrar que a associação entre o texto literário e denúncia política é apenas um dos diversos modos de entender a natureza do literário. Mesmo o mimetismo mais grosseiramente realista, em literatura, opera pelo deslocamento da ficção, da imaginação, do afeto, por estratégias de mediação que transformam substancialmente a análise do problema, envolvendo questões que não são apenas (ou não diretamente) sociais.

Sendo apenas uma das formas de entender a natureza do literário, por que a preocupação com a temática social é tão cara para a crítica brasileira? Por que se destaca tanto? Talvez porque, ao sentir o poder de canonizar, queiram os críticos também interferir politicamente, estruturando um campo ideológico hegemônico. Noutras palavras, ao abdicar de outros critérios de análise crítica, o leitor entrega-se ao alinhamento político. Paradoxalmente, é obrigado a reconhecer que o resultado dessa inclinação é deficitário para a estética, gerando uma perplexidade insolúvel.

Não foi apenas Antonio Candido quem classificou a literatura brasileira de “fraca e pobre”. Qual exatamente a razão destes adjetivos? Mesmo convergindo para a pobreza literária brasileira, os críticos divergem. Afrânio Coutinho é um dos intelectuais que continuam demandando identidade nacional como critério qualitativo, esforço que não só singularizaria o romanesco brasileiro como o elevaria de patamar estético:

Ao contemplar a história da literatura brasileira não fugimos a uma impressão pessimista. É uma literatura pobre. Ainda não chegamos mesmo à plena posse de uma literatura. Certamente, porque ainda não logramos construir completamente ou consolidar a formação do país, sem o que se torna impossível, em plenitude, uma literatura vigorosa e original. Qualquer que seja a época em que se observe, há sempre nela algo que falta, certa densidade, certo calado, certa riqueza, que lhe comunicariam personalidade. Ademais, há no intelectual brasileiro, um estado mental de distância, que o coloca em descompasso com a época e empresta à literatura por ele produzida uma fisionomia remota. Não se pode ainda falar numa personalidade da literatura brasileira. (COUTINHO, 1990, p. 53).

O que falta para Afrânio Coutinho? O que é exatamente essa carência? O que pretendem encontrar os críticos no texto brasileiro? Ressentem-se de que ausências? O intelectual reclama que não há densidade, mas não aponta onde/como a narrativa flutua.

Ao atentarmos para a frustração de Coutinho, podemos identificar parte do que ele mesmo percebe como problema. A identidade brasileira não está consolidada e, por isso, o estado mental

do escritor confere ao texto uma fisionomia remota. O que podemos entender dessa máxima? Como hipóteses que ensejam solução, o escritor brasileiro deveria ir ao encontro do Brasil contemporâneo, a fim de capturar sua identidade, que se mostra fluida. Em termos históricos, essa prescrição não se afasta do que Sílvio Romero pontificava no final do século XIX.

Nem Romero nem Coutinho, entre si distantes um século, intentaram empreender uma crítica da crítica. Ao observar de fora, o crítico não problematiza a própria influência e não mensura a pressão que exerce sobre os textos futuros. Ao qualificar a literatura brasileira como menor, fraca, pobre, oscilante, por questões relacionadas à identidade, o crítico não resolve o problema. Ao contrário – aprofunda-o. Porque é justamente na fixação identitária que nasce e cresce o que se considera uma deficiência literária: descritivismo excessivo, personagens superficiais, linguagem incoerente, metáforas pouco sofisticadas, autorreferência temática, recursividade pouco inovadora, pedagogismo textual, didatismo autoral, entre outros problemas.

Um olhar de fora pode oferecer uma alternativa. Enxergar a realidade brasileira da qual faz parte é tarefa ingrata ao crítico brasileiro. Jorge de Sena, no livro *Estudos de cultura e literatura brasileira*, analisa movimentos literários do século XX e, sobre o Modernismo, deduz o paradoxo que nos trouxe até aqui:

Pode dizer-se que, no Brasil, o problema com a literatura sempre foi o medo que os brasileiros têm de que a sua literatura possa não ser suficientemente brasileira, ou que o mundo possa pensar que não têm um caráter nacional muito forte, tão forte que ao ler um livro ou vendo uma peça seja impossível não exclamar – como escrevem brasileiromente os brasileiros... (SENA, 1988, p. 267).

Ao se referir sobre “brasileiros”, imaginamos que Jorge de Sena incluía os críticos. De fato, o complexo de identidade e a eterna busca por brasilidade assemelham-se à condenação de Sísifo. O problema não é o peso da pedra que deve ser rolada monte acima, as excruciantes condições de trabalho, as machucaduras decorrentes da fricção, mas a condenação de saber inútil o próprio esforço diante do inevitável. A pedra voltará indefinidamente ao ponto de partida. Esse circuito fatalista pode ser tomado como uma metáfora da crítica literária tautológica.

Os intelectuais brasileiros percebem com clareza o paradoxo, mas não se incluem nele. No livro *Interpretação do Brasil*, Gilberto Freyre (2015, p. 191) aclarou a recursividade romântica, mesmo na estética realista:

Dos modernos romancistas brasileiros que se ocupam de problemas sociais – autores como Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Armando Fontes, Vianna Moog e Érico Veríssimo – pode-se dizer que, embora realistas, são também românticos, o seu impulso romântico voltando-se não tanto para um passado imaginário como para um imaginário futuro.

A idealização projeta-se tanto para o passado quanto para o futuro. Gera um olhar autoral extravagante capaz de inventar o país e elegê-lo como protagonista do romance. É inevitável que uma parcela substantiva dos autores e críticos brasileiros recorram às mesmas fórmulas para escrever e analisar, lutando para rolar a pedra para cima e se lamentando ao ver a pedra rolando para baixo. Não será o momento de desconstruir o mito da originalidade? Não terá chegado a hora de abrir mão da brasilidade? Já não somos brasileiros o suficiente para nos esquecermos dessa evidência?

O antagonismo intelectual que confronta modelos sociopolíticos é uma simplificação que redundando em complexos existenciais difíceis de superar. Como resultado da pressão da crítica sobre a produção literária, estão internalizados nos romances dois conceitos pouco produtivos em variações estéticas. Duelam sertão e litoral. Na visão de Nísia Trindade Lima (2013, p. 276):

O antagonismo entre litoral e interior aparece também na autorreflexão que fazem os intelectuais em suas perspectivas de abordagem da sociedade brasileira, a partir do filtro de conceitos transplantados ou do resgate das especificidades de um país visto ainda como enigma, mesmo no período em que parecia inexorável sua plena incorporação ao Ocidente e à sociedade moderna. Temos aqui o tema recorrente do desconforto do intelectual: exílio ou desterro, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda; autoexotismo, segundo a expressão de Roberto Ventura. É a partir dessa espécie de desconforto existencial que se pode refletir sobre a oposição entre uma sociologia euclidiana e uma sociologia litorânea ou consular.

O autoexotismo brasileiro será uma paradoxal condenação pela pretensão à singularidade? Em seu poema ‘Hino Nacional’, Carlos Drummond de Andrade (2013, p. 25-26) questiona a fixação romântica de idealizar o país: “Nenhum Brasil existe / E acaso existirão os brasileiros?”. Não haverá resposta para esse problema porque, antes de tudo, ele se encontra na própria pergunta. É a temática previamente delineada, a singular estética que se concentra na oralidade popular, na descrição documental, no olhar pitoresco do viajante, no retorno ao passado idealizado, tudo resultando no conjunto semântico decorrente da reiteração de imagens que transpiram brasilidade a condicionar aspectos paradoxalmente percebidos como negativos.

O que, afinal, quer a crítica brasileira? Demandar um produto que será condenado por critérios nebulosos? A inserção do pensamento complexo na tradicional formulação de sistema literário desdobra-se para a responsabilidade em que a posição do intelectual importa para a manutenção de padrões razoavelmente estáveis. A crítica compõe o sistema e o crítico não pode fingir que não faz parte dele. Daí que pode emergir um questionamento diametralmente oposto ao costumeiro. Em vez da literatura, não seria a crítica brasileira fraca e pobre?

Ubaldo Ribeiro (1984, p. 663) foi feliz no diálogo do centenário personagem Patrício Macário. Ao olhar seu descendente, tão novo e tão ingênuo, disse:

— Vou lhe dizer uma coisa enquanto inútil — cochichou — Talvez para sempre, porque posso ser um velho caduco e não saber. Psssi! Você só vai poder ser tudo depois que for você! Psssi! Entendeu? Parece bobagem, mas não é! Temos que ser tudo, mas antes temos que ser nós, entendeu? Como é seu nome? Tudo, tudo, tudo, tudo! Psssi! Viva o povo brasileiro, viva nós!

Narrar o Brasil é uma forma de acessar afetivamente o público leitor. Também a crítica se acomoda nesse regaço afetivo. Autores e críticos congratulam-se uns aos outros pela identidade comum. O permanente uso dos mesmos prismas teóricos condiciona a visão do escritor e do leitor. No caso brasileiro, importa mais sobre o que escrevem os autores do que como eles escrevem. É surpreendente que seja assim, porquanto é na estética que se distingue a envergadura da narrativa romanesca. Contudo, o crítico talvez pretenda encontrar a si próprio, seu conjunto de valores, um arrimo ficcional onde se escorar. Ele mesmo quer encontrar a acolhida, o pertencimento, a tribo que lutará em seu nome.

A brasilidade constitui um salvo-conduto temático para textos que são canonizados, a despeito das insuficiências estruturais. Inúmeras linhas de pesquisa estão calcadas na emancipação pós-colonial, no revisionismo de gênero e na representatividade política do autor, menosprezando a forma do texto. A autonomia artística é o alvo para o viés ideológico. Ambientes distantes do sertão e da periferia são rotulados de elitistas ou, no mínimo, descolados da realidade.

Nessa altura, torna-se indispensável questionar: Qual Brasil é procurado? Qual Brasil é oferecido? Qual Brasil é encontrado? Essas perguntas inevitavelmente levarão a outras: Qual Brasil é sonogado? Qual Brasil é verdadeiro? Qual Brasil é inventado? Comumente, mira-se na posição social do autor para, de antemão, inferir que seu lugar de fala é um condicionante excludente e que, portanto, a narrativa revela um país por perspectivas elitistas. Será mesmo? Não é justamente o contrário que se deu na larga tradição de fixar o cronotopo da narrativa no sertão?

Nossa trajetória literária é duplamente cruel com o público. Na busca por reconhecimento, os autores vão além do que pode proporcionar a estética literária. Reivindica-se a primazia da verdade e profetiza-se o futuro. Não poderemos nos encontrar com nosso país sem que esteja ele evidenciado explicitamente? Não confiaremos no leitor brasileiro para se identificar através de outras narrativas que não sejam as já mapeadas? Teremos de guiá-lo em seu sentimento e entendimento, adestrando sua visão?

Na prática, qual a autoridade da ficção brasileira no cotejo dos problemas nacionais e no rol de alternativas para solvê-los? Não se dará um equívoco na troca de papéis sociais? Não será o caso de tentar sequestrar da política seu poder? O escritor brasileiro é costumeiramente alçado à posição de legislador, enquanto o crítico atua como juiz. A solução

para tal paroxismo talvez esteja nos versos finais de Drummond (2013, p. 26) – “precisamos esquecer o Brasil”.

A melhor ficção surge tanto a partir da memória quanto do esquecimento. No Brasil, entretanto, não é preciso relembrar nenhum leitor da própria origem, porque é impossível esquecê-la. A onipresente identidade nacional constitui o centro de gravidade em que circulam inúmeras formas de discurso que irrompem na narrativa romanesca a ponto de desafiar seus limites com a contraditória ficciofobia a boicotar, consciente ou inconscientemente, o romance.

Ao leitor, resta ajustar-se à reincidência e ver nela um motivo de contentamento. Por que deve ser assim? A sagacidade de Genette (1995, p. 196) nos aponta que: “A narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz”. Trata-se do caráter lacunar pelo qual a literatura faz do leitor um novo escritor. No estatuto da modernidade, o leitor tem direito de completar a narrativa com sentidos próprios, livre das tutelas hermenêuticas explicitadas no texto.

A deliberada suspensão do tempo e do espaço, somente proporcionada na expressão artística, não é praxe na tradição literária brasileira. Mas pode ser uma estratégia mais eficaz para que o leitor formule suas próprias conclusões, livre da identidade toponímica que caracteriza boa parte do nosso romanesco. É provável que, assim, o romance e sua respectiva crítica ofereçam leituras mais inclusivas e menos dirigidas, mais longevas e menos prescritivas. É neste ponto que o eu-crítico encontra-se com o eu-ficcionista, formando um nós-sistêmico. A presente tese resume esse esforço pessoal.

REFERÊNCIAS

ABREU, Capistrano. *Capítulos da história colonial: 1500-1800*. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 1998.

ABUD, Katia Maria. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante*. Cuiabá: EdUFMT, 2019.

ALENCAR, José de. *O gaúcho*. São Paulo: Rideel, 1997.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1981.

ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955.

ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Empreza Typografica Nacional do Diário, 1856.

ALMEIDA, José Américo. *A bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

AMADO, Jorge. *Tieta do agreste, pastora de cobras*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Brejo das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Café*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1974.

ANDRADE, Rodrigo M. F. et al. (orgs.). *Obras completas de Alceu Amoroso Lima*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1957. (Coleção Introdução à Literatura Brasileira, v. 7.)

ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, Editores, 1969.

ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1981.

AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (orgs.). *Machado de Assis. Crítica literária e textos diversos*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance II*. As formas do tempo e do cronotopo. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance I*. A estilística. São Paulo: Editora 34, 2015.

- BENÍCIO, Manoel. *O rei dos jagunços*. Chronica histórica e de costumes sertanejos sobre os acontecimentos de Canudos. Brasília: Senado Federal, 1997.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Rêal. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRAFF, Menalton. *Além do rio dos Sinos*. São Paulo: Reformatório, 2020.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 16. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/Fapesp, 2017.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- CANDIDO, Antonio *et al.* (orgs.) *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 347-360.
- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 41. ed. São Paulo: Record, 1993. p. 229-239.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rêgo: modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1960.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Aspectos do romance brasileiro*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/Serviço de Documentação, [19--].
- CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. *Taunay viajante: construção imagética de Mato Grosso*. Cuiabá: EdUFMT, 2013.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S. A., 1990.
- COUTINHO, Afrânio. *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Sul-Americana, 1968-1971.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 2. ed. São Paulo: Ubu Editora/Edições Sesc São Paulo, 2019. (Edição crítica e organização de Walnice Nogueira Galvão.)
- CUNHA, Euclides da. *Contrastes e confrontos*. Rio de Janeiro: Batel, 2009.
- CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido: ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- DANTAS, Francisco J. C. *Os desvalidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CESAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do Romantismo – 1: a contribuição europeia, crítica e história literária*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/ EdUSP, 1978. (Edição fac-similar.)
- ÉLIS, Bernardo. *Ermos e gerais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ÉLIS, Bernardo. *O tronco*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.
- ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Identidade nacional como suplemento. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos; DURÃO, Fábio Akcelrud; SILVA, Maria das Graças Villa (orgs.). *Desconstruções e contextos nacionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 131-143.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Ed. Veja-Passagens, 1992.
- FREYRE, Gilberto. *Interpretação do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global, 2015.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7. ed. Recife: FUNDAJ/Ed. Massangana, 1996. (Organização e apresentação de Fátima Quintas. Prefácio de Antônio Dimas.)
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondências de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- GÁRATE, Míriam. *Civilização e barbárie n'Os sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/Fapesp, 2001.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja Gabinete de Edições, 1995.
- GOMES, Eugenio. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958.

- GURGEL, Rodrigo. *Muita retórica, pouca literatura: de Alencar a Graça Aranha*. Campinas: Vide Editorial, 2012.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos e crítica literária, 1902-1947*. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- KERMODE, Frank. *Prazer e mudança: a estética do cânone*. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1976.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.
- LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- LIMA, Oliveira. *Formação histórica na nacionalidade brasileira*. Brasília: Senado Federal, 2012.
- LOBATO, Monteiro. *Críticas e outras notas*. São Paulo: Globo, 2009a.
- LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2009b.
- LOBATO, Monteiro. *Na antevéspera*. São Paulo: Globo, 2008.
- LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. São Paulo: Globo, 2007.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e imagem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LOURENÇO, Edival. *Naqueles morros, depois da chuva: o jogo do Diabolô*. São Paulo: Hedra, 2011.
- MEC. *Obra crítica de Araripe Júnior*. v. 1-5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa: Gráfica Olímpica Editora, 1960. (Coleção de textos da língua portuguesa moderna.)
- MELO, Cimara Valim. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 2013.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3. ed. Rio de Janeiro/Brasília: J. Olympio/INL, 1973.

- MORICONI, Ítalo. O fetiche morreu, viva o fetiche. *In*: LINS, Vera; PENON, Jaqueline; SÜSSEKIND, Flora (orgs.). *Interpretações literárias do Brasil moderno e contemporâneo*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- NATALI, Marcos. *A literatura em questão: sobre a responsabilidade da instituição literária*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2020.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. *In*: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 361-365.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- POUILLON, Jean. *O tempo do romance*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro/Brasília: J. Olympio/INL, 1974.
- QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- RAMOS, Graciliano. *Cangaços*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014. (Organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztaynl.)
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. v. 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- REGO, José Lins do. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2001.
- REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História crítica da literatura portuguesa (O Romantismo)*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1999.
- REIS, Carlos Antônio Alves. *Técnicas de análise textual*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira: contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960a.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira: formação e desenvolvimento autônomo da literatura nacional*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960b.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira: transição e Romantismo*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960c.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira: ainda o Romantismo*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960d.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira: diversas manifestações na prosa, reações anti-românticas na poesia*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960e.

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

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. São Paulo: Global Editora, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

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

SAID, Edward W. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SAPIRO, Gisèle. *É possível dissociar a obra do autor?* Belo Horizonte: Moinhos, 2022.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SENA, Jorge de. *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa: Edições 70 Ltda., 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Crítica reunida: 1850-1892*. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o 'fim das vanguardas' como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise na poesia" como topos da modernidade*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2010.
- SODRÉ, Nelson Wernerck. *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1960.
- SOUZA, Candice Vidal e. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- SOUZA, Márcio. *Galvez, imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1978.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda., 1984.
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: FTD, 1994.
- TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Fortaleza: Verdes Mares, 2002.
- TÁVORA, Franklin. *Um casamento no arrabalde: história do tempo em estilo de casa*. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier, 1903.
- TEÓFILO, Rodolfo. *Os brilhantes*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2017.
- TEÓFILO, Rodolfo. *A fome: cenas da seca do Ceará*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

TORRES, Antônio. *Pelo fundo da agulha*. Rio de Janeiro, 2013.

TORRES, Antônio. *O cachorro e o lobo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TORRES, Antônio. *Essa terra*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

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

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento: o continente – parte 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte/ São Paulo: Ed. Itatiaia/EdUSP, 1977.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto arado*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2019.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZILBERMAN, Regina. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: Ed. Universitária UFRGS, 1994.