

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

Pedro Vitor Marques de Castro

**Do Romantismo à Glauber Rocha: por uma história do *específico* brasileiro na
literatura**

MARIANA

2021

Pedro Vitor Marques de Castro

**Do Romantismo à Glauber Rocha: por uma história do *específico* brasileiro na
literatura**

Monografia apresentada ao Departamento de
Letras da Universidade Federal de Ouro Preto,
como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Roscoe Maciel

MARIANA

2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

C355d Castro, Pedro Vitor Marques de.
Do Romantismo à Glauber Rocha [manuscrito]: por uma história do
específico brasileiro na literatura. / Pedro Vitor Marques de Castro. -
2021.
55 f.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Roscoe Maciel.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Graduação em Letras .

1. Literatura brasileira. 2. Literatura comparada. 3. Nacionalismo e
literatura. I. Maciel, Emílio Roscoe. II. Universidade Federal de Ouro Preto.
III. Título.

CDU 821.134.3(81)

Bibliotecário(a) Responsável: Edna da Silva Angelo - CRB6 2560



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS



FOLHA DE APROVAÇÃO

Pedro Vítor Marques de Castro

Do Romantismo a Glauber Rocha; por uma história do específico brasileiro na Literatura

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em estudos literários

Aprovada em 22 de agosto de 2021

Membros da banca

Dr. Emílio Maciel(orientador) (Universidade Federal de Ouro Preto)
Dra. Monica Fernanda Gama - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Dr. Victor Luiz da Rosa (Universidade Federal de Ouro Preto)

Emílio Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 05/01/2022)



Documento assinado eletronicamente por **Emilio Carlos Roscoe Maciel, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 05/01/2022, às 20:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0265008** e o código CRC **COCCEA18**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.000190/2022-76

SEI nº 0265008

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000
Telefone: 3135579404 - www.ufop.br

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

à minha família, pela vida, afeto, liberdade e compreensão, e sobretudo à minha mãe que desde sempre foi a minha maior incentivadora;

aos amigos que me acompanharam ao longo de toda a trajetória que, entre cafés e cervejas, foram cruciais para o meu desenvolvimento enquanto pesquisador e estudioso das letras;

aos professores, pela relação de companheirismo e intimidade que pudemos desenvolver ao longo desses anos, pelos incentivos e recomendações de leitura, pelas ótimas aulas e por estarem juntos conosco quanto aos ataques que vem sofrendo a nossa educação nos últimos anos;

ao Emílio, pela paciência em me orientar, e pelas dicas e referências que foram de extremo valor para que este trabalho pudesse ter sido materializado;

à UFOP, envolvendo todos o seu quadro de funcionários, que foram os principais atores para a existência da pesquisa;

por fim, aos moradores de Mariana, que me acolheram por estes últimos sete anos, numa terra que a princípio era estrangeira pra mim, mas que hoje a mineiridade já se apresenta como um de meus aspectos;

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é o de apresentar uma exposição panorâmica da história literária brasileira, tendo como recorte os critérios que ao longo do tempo serviram para legitimar e afirmar tal ou qual literatura representante de nossa nacionalidade. As sucessivas formações de nosso fazer literário, as rupturas e permanências, tendem a demonstrar a preocupação comum de uma literatura de um país com um extenso passado colonial, e que em embate com o seu passado busca se afirmar enquanto particularidade no cenário das letras da tradição ocidental. Cada geração busca assim legitimar os seus projetos literários a partir de uma recusa a esse passado, e à formação de paradigmas que sejam mais próprios de nossa realidade brasileira. Tendência que perpassa ao longo de toda nossa história literária a tensão ser ou não ser nacional – Tupi or not tupi that is the question – nacionalismo x cosmopolitismo, tal dialética que envolve a condição periférica de nossa literatura perpassou por longo caminho até culminar na Estética da Fome de Glauber Rocha, incorporando discussões sobre a cor local, a metonímica relação de tomar o todo pela parte, seja no indianismo ou na mitologia sertaneja. Em razão disso, o trabalho tensiona demonstrar como esse diálogo intertextual se forjou nas polêmicas e discussões estéticas que envolveram os nossos literatos.

ABSTRACT

The objective of the present work is to explore a panoramic exposition of the Brazilian literary history, having as a cut the criteria that over time served to legitimize and affirm this or that literature representative of our nationality. The successive formations of our literary work, the ruptures and permanences, tend to demonstrate the common concern of literature from a country with an extensive colonial past, and which, in conflict with its past, seeks to assert itself as a particularity in the scenario of western traditional letters. Each generation thus seeks to legitimize its literary projects based on a refusal to this past, and to the formation of paradigms that are more specific to our Brazilian reality. A trend that permeates throughout our literary history the tension to be or not to be national – Tupi or not Tupi that is the question – nationalism vs. cosmopolitanism, such dialectic that involves the peripheral condition of our literature has crossed a long path until culminating in the Glauber Rocha's "Aesthetics of Hunger", incorporating discussions about local color, the metonymic relationship of taking the whole for its part, whether in Indianism or in sertanejo mythology. As a result, the work tries to demonstrate how this intertextual dialogue was forged in the polemics and aesthetic discussions that involved our literati.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	O ROMANTISMO E A COR LOCAL	10
2.1	Os primeiros românticos	15
2.2	O indianismo de Gonçalves Dias e José de Alencar	17
2.3	Franklin Távora e o regionalismo	20
3	MACHADO DE ASSIS E UM CERTO <i>SENTIMENTO ÍNTIMO</i>	23
3.1	Instinto de nacionalidade	23
3.2	O crítico Machado	25
3.3	O defunto autor e a <i>volubilidade</i>	26
3.4	Machado segundo a Poética da Emulação	28
4	EUCLIDES, GRACILIANO E GUIMARÃES: A <i>FILOSOFIA SERTÃ</i>	32
4.1	Determinismo e invenção	33
4.2	O realismo de 30	35
4.3	O sertão de Graciliano e Guimarães	36
5	GLAUBER, LEITOR DE ROSA	43
5.1	O jovem Glauber	44
5.2	Glauber e a tradição literária	46
5.3	O cinema anti-naturalista	49
5.4	O Sertão dialético	52
	REFERÊNCIAS	55

1 INTRODUÇÃO

O tema que seria abordado nesta monografia, a princípio, se nos atermos ao que foi proposto pelo nosso projeto de pesquisa, muito difere do que virá a ser apresentado nas próximas linhas. “Por uma crítica comparada: Walter da Silveira e Glauber Rocha” tinha se formado anteriormente em meu planejamento, entretanto, por motivos que não saberia explicar foi aos poucos se tornando uma proposta um tanto mais ampla, que ainda assim apresenta uma semelhança que talvez tenha sido a mola propulsora do problema literário que figura nesse trabalho. A relação entre o crítico e cineasta guarda também a tensão comum a nosso fazer artístico, estavam ambos interessados em forjar a particularidade de nosso cinema, que sempre foi refratário da cinematografia estadunidense. A discussão empreendida por Glauber Rocha em seu **Revisão da Cinema Brasileiro**, muito me fez lembrar de um famoso texto machadiano, **Notícia da Atual Literatura – Instinto de Nacionalidade**, como se as mesmas discussões estivessem figurando, apenas com roupagens e paradigmas particulares à cada época. Já que tanto a “cor local” oitocentista, quanto as estratégias de representação da extinta Vera Cruz se apresentam com os mesmos defeitos, o de tornarem os aspectos mais superficiais de nossa particularidade como fins em si mesmo, resultando em uma representação disforme de nossos caracteres, em uma “roupa que não se ajusta ao corpo”.

O gérmen da ideia passou a se desenvolver posteriormente, entretanto, quando decidi fazer uma iniciação científica, cujo tema proposto era sobre as aproximações entre a obra glauberiana e Guimarães Rosa, com o título “Anagramas do apagamento: Glauber, leitor de Rosa.”. Foi uma ocasião em que pude desenvolver minhas aptidões para a pesquisa e empreender um trabalho escrito de maior fôlego. E por mais uma vez, a proposta que aparentemente se mostrava restrita a um recorte da literatura comparada se expandiu novamente, num processo que não pude evitar, pois abordar a relação entre os dois autores, dizer que Glauber era leitor de Rosa implicaria muitas outras problemáticas, das quais até o momento eu não as tinha sistematizadas. Pois ao passo que era um agudo leitor de Rosa, era também um agudo leitor de toda a nossa tradição literária, como bem se pode demonstrar através de seu trabalho de revisão crítica.

Partindo desse pressuposto decidi verificar momentos na tradição que pudessem estar em diálogo com as proposições glauberianas de sua fortuna crítica, e sobretudo ao famoso manifesto “Estética da Fome”. A questão nacional veio, então, como fio condutor que comporia um emaranhado intertextual que atravessasse um século. E ainda que muito distante no tempo, o debate se estende com muitas permanências, talvez sugerindo um problema estrutural de

nosso fazer literário, que vai muito além de questões estéticas, e que envolve diretamente a relação assimétrica entre os países do centro e periferia do sistema capitalista. Mas isso seria assunto para outra ocasião, a pretensão desse trabalho é a de levantar suspeitas a respeito dessa problemática, entretanto.

No primeiro capítulo abordarei as tensões que se impuseram ao campo da literatura tendo em vista à jovem infância de nosso país como Nação emancipada, que a partir de 1836 envolveu as discussões literárias num paradigma de contestação da antiga metrópole, se reportando contrariamente à tradição clássica e aos seus modelos de composição como expressões do colonizador que deviam ser transpostas. Primeiramente com Gonçalves de Magalhães e a sua geração, que com a revista **Niterói** pôde desenvolver no Brasil um novo cenário para a execução das letras, aperfeiçoando e redimensionando as particularidades de nosso *sistema literário*. E posteriormente com o desenvolvimento do paradigma indianista que naquele momento emerge como uma redenção a nossa independência, sugerindo nossa originalidade frente ao cenário ocidental. O ameríndio passaria a ser reconhecido como o nosso autêntico “herói nacional”.

No segundo capítulo exploramos um pouco das contradições envolvendo as premissas do Romantismo, sobretudo quanto a sua doutrina da “cor local”, conceito que terá em Machado de Assis o seu maior crítico. E quanto ao surgimento do fenômeno Machado de Assis, que em sua fase madura promove um vigoroso ponto de inflexão em nossa tradição literária. Ovacionado e pouco compreendido, Machado passa os primeiros momentos de sua posteridade como um enigma não solucionado. Seria Machado absenteísta, como os críticos contemporâneos o sugeriam? Seria uma ilha autônoma perdido em meio a tradições oitocentistas que nada tinham a ver com seus métodos compositivos? O capítulo tenta solucionar essas questões, que foram muito bem trabalhadas por uma fortuna crítica que se debruçou sobre a prosa machadiana, no projeto de desmistificar certas concepções ultrapassadas. Antonio Candido irá demonstrar o apreço e diálogo que Machado manteve com os românticos; Roberto Schwarz evidenciará as chaves formais pelas quais Machado opera a especificidade de ser brasileiro, as feições próprias de nossa classe dominante; e por fim, João Cézar de Castro Rocha, numa leitura mais recente, se aprofunda no corpus machadiano a fim de solucionar mais perguntas acerca de suas estratégias formais, ocasião em que o crítico verifica a revalorização de práticas pré-românticas pelo autor das **Memórias Póstumas**.

O terceiro capítulo, cujo título leva uma conceituação formulada pelo jovem Glauber em sua experiência receptiva do Grande Sertão: *Veredas – filosofia sertã*, como enuncia em sua resenha elogiosa da obra-prima roseana. Partindo das formulações teóricas de Franklin Távora,

o regionalismo passa a realmente a se tornar paradigma a partir da publicação de **Os Sertões**, de Euclides da Cunha, que promoveu, de fato, a edificação de uma mitologia brasileira acerca do sertanejo. Tanto a tradição crítica pertencente a geração de 30, quanto Guimarães Rosa, posteriormente, na década de 50, irão se reapropriar do mito inaugurado por Euclides, em que cada a seu modo procurou dar respostas mais aprofundadas acerca das contradições que o mito envolve.

No quarto e último capítulo voltamos os olhos para o desenvolvimento crítico de Glauber em relação a sua incorporação da tradição literária, do mito sertanejo, da transmutação do intertexto literário ao plano cinematográfico, e de sua referência à obra roseana em seu filme de maior sofisticação, **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. A velha que na composição roseana assume às contradições como princípio motor da narrativa. Deus e diabo, realidade e mito, regional e universal, num processo dialético que permite o vislumbre da união dos contrários e da própria travessia como elemento primeiro. A travessia empenhada por Manoel e Rosa no filme de Glauber Rocha também irão evidenciar a saturação anti-naturalista, capaz de revelar dimensões mais profundas dessa mesma realidade que já se imaginava esgotada. Rosa e Glauber resgatam o mito sertanejo mais uma vez, indicando que a dinâmica própria de nossa identidade, enquanto particularidade de um sistema universal, ainda está muito longe de ter todos os seus contornos bem delimitados.

Como todo trabalho que se propõe a fazer um esforço mais panorâmico, de análise diacrônica dos fatos literários, esta monografia também apresenta as contradições próprias desse empreendimento. Pois ao elencar personalidades literárias tão complexas como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Glauber Rocha, não caberiam nessas linhas toda a profundidade que cada um desses autores merece. Tendo em vista esse problema, à fortuna crítica referenciada no trabalho tem profunda importância e, por sua vez, respostas mais elaboradas a cada um desses autores e suas questões-debate; cabendo a mim o trabalho de uni-las numa mesma discussão mais abrangente. Outro problema enfrentado, tendo em vista a particularidade do projeto, é a arbitrariedade do recorte, que ao passo que elenca certo cânone, também silencia e deixa de explorar inúmeros outros autores que compartilharam do mesmo problema. Deixando de ser explorada, por exemplo, o desenvolvimento das questões formais que perpassariam pelas prerrogativas modernistas, e posteriormente pelos concretos. Eu tensionava fazer mais um capítulo que envolveria a recepção do Romantismo por Lima Barreto e Mário e Oswald de Andrade, que por motivos de força maior acabou não se realizando, deixando a deixa para uma outra oportunidade. Por fim, este trabalho não se pretende buscar

respostas à novas perguntas, mas antes novas perguntas à velhas respostas, deixando entrever relações ainda pouco exploradas pela nossa tradição crítica.

2 O ROMANTISMO E A COR LOCAL

Antes de iniciarmos a discussão, gostaria de apresentar um poema romântico de Gonçalves de Magalhães, publicado no livro **Urânia**, em 1862:

*Dos vates a antiga usança
Quis respeitoso seguir,
Ensaando em anagrama
Teu doce nome exprimir;
Mas a mente em vão se cansa,
No desejo que me inflama
Nada vem me acudir.*

*Não desistindo da ideia,
Volto a ela sem cessar;
Diversos nomes invento,
Sem nenhum poder achar,
Que seja nome de ideia,
E se preste ao meu intento,
Sem o teu muito ocultar.*

*Vendo alfim que não podia
Teu anagrama fazer;
Que quantos eu inventava
Nada queria dizer;
Uma ideia à fantasia,
Quando já nada esperava,
Me veio enfim socorrer.*

*Foi ideia luminosa
Direi quase inspiração,
Pois que senti de repente
Palpitar-me o coração.
Sua força imperiosa
Foi tal, qu'eu obediente
Dei-lhe pronta execução.*

*De papel em uma fita
Teu lindo nome escrevi;
Pondo as letras separadas,
Co'a tesoura as dividi.
Cada solta letra escrita
Enrolei, e baralhadas,
Numa caixinha as meti.*

*Tudo ao acaso deixando,
Da sorte o cofre agitei;
E tirando-as de uma em uma,
Uma após outra as tracei.
Oh prodígio! Oh pasmo! Quando
Esta maravilha suma
De um mero acaso esperei?*

*Já Urânia – escrito estava!
Foi Amor quem o escreveu!
Não, não foi obra do acaso;*

*Teu nome veio do céu!
Aquele – já – me ordenava
Que da Urânia do Parnaso
Fosse o nome agora teu.*

*Que para mim renascida
A Musa Urânia serás.
Que ao céu e a Deus minha mente
Tu sempre levantarás.
Musa real, não fingida,
Unida a mim ternamente,
Celeste amor me terás.*

No poema, o eu-lírico, afim de homenagear sua Musa, se debate com a tentativa de construir um anagrama que “seja nome de ideia”, e que tal ideia lhe sirva para seu “intento” – ou seja, o de representar uma figura de sua amada. Não conseguindo encontrar coisa semelhante entre os vários nomes que lhe vão surgindo, chega a acreditar que não seria mais possível, o seu empreendimento literário, diante de nomes que “nada queriam dizer”. Até que uma ideia “à fantasia” lhe surge como inspiração divina: tentar a sorte com papezinhos embaralhados com as letras do nome da amada. Um exercício de arte combinatória com a linguagem.

*Uma após outra as tracei.
Oh prodígio! Oh pasmo! Quando
Esta maravilha suma
De um mero acaso esperei?*

O nome que surge, “Urânia”, sugere, enfim, o nome que esperava o poeta, o anagrama em estado de potência: uma das nove musas filhas de Mnemosine – a deusa da memória –; e, que, assim como suas irmãs, representa uma das categorias da *techné* humana, a astronomia (ou astrologia, que para os antigos se confundiam como o mesmo saber). A partir de um lance aparentemente arbitrário, em que se coloca à roda da fortuna letras soltas em pedacinhos de papel, tal como um lance de dados *a lá* Mallarmé, encontra, assim, o poeta, o resultado de sua busca estética pelo “doce nome”.

“Sua força imperiosa
Foi tal, qu’eu obediente
Dei-lhe pronta execução”.

A “ideia luminosa”, ou “quase inspiração”, como apresenta o poeta, partiu da improvável aparição do anagrama “Urânia”, que derivou do nome de sua amada, logo na primeira experiência com o acaso da combinação. Esse surgimento, demonstra-se, aparentemente, como algo mágico, se considerarmos as probabilidades, e que acaba conferindo verossimilhança ao caracterizá-lo - o acaso - como “força misteriosa”. Magalhães é filho de seu

tempo, e como tal, não pôde fugir às construções paradigmáticas próprias de sua época; tanto como ao acúmulo de debate e trabalho coletivo sobre os conceitos, e ao trato com o verso. Mas é também um filho de todos os tempos, que desde a Musa de Homero já atribuem os homens, na tradição ocidental, alguma força imperiosa para tratar da criação poética. Assim, a mesma ideia luminosa, que ora foi *graça inata* e depois representante do espírito racional dos setecentos, nas mãos do patrono de nosso romantismo só poderia se afeiçoar com o seu gênio, e sua realização única e original, o que as palavras de Antonio Candido resume:

“...o poeta romântico procura [...] refazer a expressão a cada experiência. Para isto, rejeita o império da tradição e reconhece autoridade apenas na própria vocação, no *gênio*. A ideia de que a criação é um processo mágico, pelo qual ganham forma as misteriosas sugestões da natureza e da alma...” (CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Vol. II. p.31)

É de se notar, no entanto, que ao longo de todo o percurso em que se desdobram semanticamente o conceito ou tema no tempo, só se afirmaram estes na negação dos seus usos anteriores, se ligando estruturalmente aos valores de cada época; o escritor afirma-se romântico ao se imaginar rompendo com o “império da tradição”, rejeitando se voltar a qualquer autoridade literária, aos processos emulativos e aos manuais prescritivos de retórica. Porém, não pode conceber que a sua própria atitude representa para além de sua “vocação” ou experiência particular, um grande paradigma da tradição romântica que engatinhava para se firmar; que em nosso caso, ocorre nos idos da geração **Niterói**.

A partir do desenvolvimento da sociedade moderna, a noção de *creatio* ganha importância, sendo cara para a avaliação dos modos compositivos dos escritores românticos. Estes atribuíam que a “força imperiosa”¹ partia única e exclusivamente do gênio individual do artista, que do zero criaria a obra de arte, e de maneira perfeitamente “original”. Segundo Bakhtin, a era moderna trouxe novos paradigmas para a arte de forma geral, tendo entre os seus principais sintomas o surgimento do romance, que nas palavras do crítico russo apresenta-se na literatura como o “único gênero por se constituir”², que teria em sua estrutura por assim dizer uma forma inacabada. Acaba também representando um “processo de desagregação de todos os grandes gêneros”³, pois o romance não teria o mesmo acabamento e harmonia que havia em todos os gêneros e poéticas do passado. Ainda segundo o crítico, esse inacabamento semântico é específico da nova situação em que se encontrava a literatura, que vive um momento em que a sensação de tempo passa a ganhar novos contornos com a aceleração que se dá com o

¹ Mencionada no poema de Magalhães que abre o capítulo.

² BAKHTIN, Mikhail. “Epos e Romance”. In: Teoria do Romance. P.397

³ Idem. P.398

desenvolvimento do capitalismo a partir das revoluções industriais que se apresentam em curso. O mundo romanesco em nada se parece com os modelos épicos espelhados em uma distância mítica e em contato com um passado absoluto e distante, tem por matéria as experiências contemporâneas, a subjetividade, marcados pela primeira vez por uma realidade posta em movimento. No Brasil, os românticos traduziram esse momento no desmerecimento da universalidade, identificada na tradição clássica, em detrimento de uma supervalorização da singularidade cunhada na experiência, ao lado de uma tentativa de particularizar temas propriamente brasileiros.

A utópica *creatio* tende a acreditar na criação que parte do nada, imaginando-se o artista como autêntico demiurgo, invocando a originalidade exclusivamente por si mesmo ou por atuação divina. A criação literária que sempre se reportou explicitamente aos grandes mestres da tradição, aos *topos* e lugares temáticos presentes nas grandes obras, diante do paradigma romântico passa a ser valorada negativamente. Para os antigos, a *mimesis* de grandes autoridades da tradição não era vista como um problema, mas antes um requisito para uma boa obra de arte, desde que não se bastasse apenas em imitar, mas que enriquecesse e atualizasse a tradição a partir de novos predicados.

Inventar, seria um “ato mais modesto”⁴ nas palavras do professor João César de Castro Rocha, significaria “encontrar, descobrir” e já sugere a “existência de elementos prévios, que devem ser combinados em novos arranjos e relações”. Para ficarmos com um exemplo: Virgílio, ao criar a sua grande obra Eneida, parte da emulação de Homero nas primeiras linhas de sua epopeia; “As armas e o varão assinalado” como proposição, já nos indica que a matéria superaria a de seu antecessor por retratar no mesmo poema tanto a guerra e a *menin* de Aquiles, quanto o *nostos* de Odisseu, efetuando assim uma *invenctio* – já que agora ele compôs as duas tópicos em uma mesma obra – e inserindo-se, por conseguinte, na tradição. O vocabulário romântico, no entanto, serve como ponto de inflexão estético na história literária, no qual a subjetividade humana ascende a um alto patamar, algo que não se podia figurar com a *distância épica*⁵ da literatura clássica. Todavia, muito pode se relacionar as novas relações que permeiam a literatura (uma literatura essencialmente escrita e nascida com a modernidade) com a própria condição do escritor e, particularmente, às novas posições políticas em que podiam se encontrar

⁴ ROCHA, João César de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. P.206

⁵ Termo de Bakhtin, ob. já citada.

os intelectuais da nossa recente nação⁶. Representantes de um *devoir* histórico, como se imaginavam, os românticos se veem na missão de edificar os alicerces de uma literatura nacional, brasileira; e, portanto, se reportar a tradição clássica, era também se voltar à expressão do colonizador. Por essas lentes, o *topos* é visto como clichê, fazendo com que os românticos abandonem a prática da emulação⁷.

Voltando aos anagramas, vale dizer que também vão ser objetos de estudos acadêmicos, tendo Saussure como o primeiro realizador, antes mesmo de ter lançado as bases da linguística científica⁸. O pesquisador, nos **Anagrammes** (1906-1910), tem como foco a análise dos “aspectos quantitativos, entonacionais e das repetições fônicas dos versos saturninos”⁹ além disso, constata também o mesmo fenômeno de repetição fônica nos poetas do período clássico – “em poemas latinos, gregos e védicos”¹⁰ –, e também em textos em prosa. Em relação a sua teoria do signo, o estudo saussuriano sobre os anagramas funciona como um contraponto à sua principal obra, pois aqui se encontram princípios que colocam em questão “o acabamento perfeito da sincronia em um edifício teórico”¹¹ – o sistema dos **Anagrammes** é muito mais aberto: o que sugeriu uma “nova revolução saussuriana”¹² já no auge do Estruturalismo. Starobinski vai identificar nos manuscritos do linguista uma tentativa de estabelecer leis que comprovem a realização dos anagramas nos poemas analisados em perspectiva.

Ao contrário do que sugere o sistema fechado de sua teoria linguística, nos **Anagrammes** Saussure vai acentuar o “caráter incontornável do problema da temporalidade dentro do estudo do sistema”¹³, pois estes, os anagramas, só teriam sentido em seu valor relacional, atribuído a uma palavra-origem, pois, na medida em que se relaciona com dada temporalidade, o sentido se apresentaria como herança de um passado ou promessa de um futuro. O anagrama em seu caráter de duplicidade, ou a propriedade que tem para se desdobrar, seu caráter *duplo*, em outras palavras, só funciona de uma palavra para outra, de um texto para

⁶ “O próprio D. Pedro II, tendo assumido suas funções de Imperador, graças ao golpe da maioria, entusiasmado com o projeto nacional, fez-se mecenas da intelectualidade romântica” SCHWARCZ, LÍlian Moritz. **As barbas do Imperador**. São Paulo: Cia. Letras, 1998, p.12.

⁷ Para o assunto sobre a *aemulatio*, conferir também HANSEN, João Adolfo. “Notas sobre o gênero épico”.

⁸ **Curso de Linguística Geral** foi lançado postumamente em 1916. Nele, Saussure traz as famosas dicotomias e elege a língua, em oposição à fala, como objeto central da linguística.

⁹ SOUZA, Marcen de Oliveira. Os anagramas de Saussure: seu modo de presença nos estudos da linguagem. **Investigações**, Recife, Vol. 26, n°2, julho de 2013. p.02

¹⁰ Idem.

¹¹ SISCAR, Marco Antônio. A poesia a dois passos (sobre os **Anagramas**, de Ferdinand de Saussure), **Alfa**, São Paulo, 41, 169-186, 1997. p.174

¹² Uma das primeiras leituras dos manuscritos saussurianos dos **Anagramas** foi publicada por Starobinski em 1964 sob o título de **As Palavras Sobre As Palavras**.

¹³ SISCAR, Marco Antônio. A poesia a dois passos (sobre os **Anagramas**, de Ferdinand de Saussure), **Alfa**, São Paulo, 41, 169-186, 1997. p.170

outro, de uma literatura pra outra. Isto, pois, pensando o anagrama em termos textuais, o léxico a ser utilizado, ou os “temas” que dele derivam, sofrem modulações, se o avaliarmos em suas relações paradigmáticas – com o mesmo léxico em outras obras, de outro tempo. Assim como a teorização e representação que se faz deles, em suas sucessivas releituras. No entanto, não se deve imaginar que tais sobreposições de sentido ocorram de maneira sistemática e coesa, pois como observa Gumbrecht: “como se cruzam, como seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade”¹⁴.

Valendo-se dessa perspectiva mais ampla, o caráter anagramático funciona como um elemento da intertextualidade, partindo de cada obra em específico uma “herança que se dá como tema oculto sob a superfície”¹⁵, algo como uma conversa não aparente que só emerge da busca pelos interlocutores. Assim, quando os primeiros românticos brasileiros de maneira geral “rompem com a tradição”, na verdade, estão a reafirmando sob novos olhares. Pois toda uma literatura de viajantes e cronistas que por aqui, em terras americanas, aportaram, é resgatada em diálogo com a geração de 36 – ainda que indiretamente –, assim como a releitura da obra de Basílio e Durão, em uma revalorização dos aspectos nativistas. Uma literatura, portanto, que estava em estado de latência, se podemos dizer, à espera de seu *duplo* para se realizar, e sofre um “transbordamento”. Nas palavras de um Starobinski, o Romantismo seria um “transbordamento de um resto”, assim como qualquer outro novo paradigma que o curso da história conceda vazão; em que pululando releituras da tradição se afirma o passo da novidade. Ou mesmo, de maneira inverificável, grandes problemas literários que ainda podem se encontrar anistiados pelo esquecimento.

2.1 Os primeiros românticos

Em 1836, na cidade luminosa de Paris, é publicada a primeira edição da revista que seria a precursora de uma nova concepção literária no Brasil. A **Niterói**, tendo como carro chefe o Sr. Gonçalves de Magalhães, além de ser o modelo instaurador do nosso Romantismo, foi também um veículo político que buscava sedimentar um novo cenário para as Letras brasileiras. Na França puderam entrar em contato com o que mais em voga se dispunha para se discutir e estudar em termos de literatura. A teoria romântica de Schlegel, Chateaubriand, e Madame de

¹⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Cascatas da Modernidade” In: **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998. p.09

¹⁵ SISCAR, Marco Antônio. A poesia a dois passos (sobre os *Anagramas*, de Ferdinand de Saussure), **Alfa**, São Paulo, 41, 169-186, 1997. p.173

Staël, já havia ganhado terreno em grande parte da Europa, e que já havia formado, inclusive, entusiastas de nossa literatura, como Almeida Garrett, mas principalmente Ferdinand Denis. Denis importa a nossa tradição na medida que inaugura a nossa historiografia literária, com o seu **Résumé de l’histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l’histoire littéraire du Brésil**, de 1826.

Magalhães identifica nesse veio estético a resposta para nosso fazer literário, e parte para o Brasil para incrementar, em solo pátrio, a “nova literatura” que viria a alicerçar as bases de nosso sentimento nacional. Na primeira metade do dezenove, a política e a intelectualidade se misturavam em múltiplas dimensões dentro da organização do recente Estado, o que permitiria à atitude de Magalhães e seu grupo a introdução no Brasil de maneira sistemática da imprensa, do mercado do livro, e o início como veremos de um insistente debate crítico que se estabelece a partir da continuidade do paradigma instaurado. No **Discurso Sobre a História da Literatura Brasileira**, Magalhães dá início ao debate sobre o “específico brasileiro”, que já se fez presente desde os primeiros escritos produzidos na colônia, mas que não iam além de uma característica acessória da obra, diferentemente do que ocorre a partir da **Niterói**, que como veremos, fará desse específico, a “cor local”, critério estético, e matéria de intenso debate intertextual. O **Discurso** funciona como um manifesto político-literário, e intenta lançar as bases que viriam a tratar a poesia e prosa romântica ao longo das décadas seguintes. E na figura de seu autor ganha ares de importância, pois como verifica Antonio Candido: “Durante pelo menos dez anos ele [Magalhães] foi a literatura brasileira”¹⁶.

Caminhando na esteira de Denis, importa também dizer, que Magalhães tratou de colocar na ordem da discussão a ideia de “literatura brasileira”: “Nenhum nacional, que saibamos, ocupado se tem até hoje de tal objeto. Dos estrangeiros, Bouterwech, Sismonde de Sismondi e Ferdinand Denis alguma coisa disseram.”¹⁷ – sem deixar de mencionar que tais precedentes não poderiam se dar senão como uma “ideia a estrangeiros”, fazendo-se necessário, portanto, uma cultivação de nossa história literária a fim de que se possa estabelecer uma tradição: “mais zelosos sejamos em pesquisar e conservar os monumentos de nossa glória para geração de uma futura”¹⁸. O rompimento com a tradição clássica que já abordamos também se representa ao passo que é afirmada uma revalorização do indianismo de Durão e Basílio. Como dirá Machado de Assis, os românticos não “perdoaram o cajado”¹⁹ de Gonzaga, o associando

¹⁶ CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos), 2º Volume**. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1969 p.51

¹⁷ MAGALHÃES, Gonçalves de. **Discurso sobre a História da Literatura Brasileira**. p.2

¹⁸ Idem. p.3

¹⁹ Ver crítica de Machado de Assis, “Instinto de Nacionalidade”, de 1873.

exclusivamente à Arcádia, insipidamente europeia. As belezas naturais brasileiras, os aspectos locais puderam ser encontrados nas belas passagens do **Uruguai**, e daí tomarão como referência a figura do herói romântico que viria a se consagrar na pena de Gonçalves Dias e José de Alencar. Cada um a seu modo tratou de dar contornos mais poéticos à representação do indígena, cujas distinções veremos melhor adiante.

2.2 O indianismo de Gonçalves Dias e José de Alencar

O primeiro deles, um “fogaréu”, nas palavras de Candido, “consolida estruturalmente o Romantismo brasileiro, ao trazer-lhe, direta e deliberadamente, o tom e os processos novos da literatura-mãe.”²⁰. Gonçalves Dias representava uma outra experiência romântica – em contato direto com poetas portugueses -, e que através de suas “qualidades superiores de inspiração e consciência artística”, assim como Alencar, “fornece aos sucessores o molde, o padrão a que se referem como inspiração e exemplo”. Ao analisar o que chama de obra-prima indianista brasileira, “I-Juca Pirama”, Candido comenta que o índio de Gonçalves Dias, é mais “autêntico” que o de Magalhães, não por ser mais índio, mas por ser mais poético, colocando em evidência a falta de mão de nosso primeiro reformador.

O segundo grande representante do nosso indianismo desponta em um momento fundamental do movimento romântico, que se concentra, sobretudo, nas polêmicas **Cartas sobre a Confederação dos Tamoios**, de 1856, escritas pelo jovem Alencar, que até então só havia publicado dois pequenos romances urbanos – **A Viuvinha** e **Cinco Minutos**. Nas palavras de Candido, Alencar “desce à arena”, e aponta em Magalhães todas as falhas formais, teóricas e estilísticas que este executa na composição da **Confederação**. Ao ponto que constrói suas críticas, Alencar apresenta os princípios estéticos que deveriam servir à representação do nativo e da natureza americana, compondo uma espécie de poética indianista que anteciparia a orientação que tentará seguir em sua própria obra. E justamente pela frutificação desse debate, Candido identificaria o ponto culminante do indianismo romântico; um ano depois das **Cartas**, Alencar publica **O Guarani**, obra em que inicia o seu projeto de tratar intencionalmente do “específico brasileiro”, que teria na figura do indígena o nosso representante particular, proposta que seguirá nos romances posteriores, **Iracema** (1865) e **Ubirajara** (1874). Assim como também foi o ano da tentativa épica **Os Timbiras**, de Gonçalves Dias, que apesar de malograda – o poeta seria lírico demais para a matéria épica -, é mais uma das reverberações

²⁰ CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)**, 2º Volume. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1969 p.56

produzidas pela **Confederação dos Tamoios**, que pelo menos no programa indianista alencariano “foi a mola que o atirou nessas veredas”²¹; dessa encruzilhada Alencar perfilaria pelo caminho da prosa poética, enquanto Gonçalves Dias aprofundaria o seu verso.

Nas **Cartas**, Alencar teoriza sobre o estilo da nova poética, que deveria ser “musical e plástico”, capaz de “arrancar do seio d’alma algum canto celeste, alguma harmonia original, nunca sonhada pela velha harmonia de um velho mundo.” Seguindo, portanto, as premissas de Chateaubriand e Denis, ancorados no mito do *bon sauvage*, identificaria no indígena o ser humano original, não corrompido pela civilização, e, portanto, portador de virtudes já esquecidas. Na pena de Alencar, o indígena se torna personagem, e herdeiro de antigas qualidades do europeu medieval, da gentileza dos romances de cavalaria. Sobre essa tendência, que teria como orientação, “particularizar os grandes temas”, inserir na realidade local os elementos da tradição europeia, Candido assume como a postura geral de todo o nosso indianismo romântico – em que o “espírito cavaleiresco é enxertado no bugre, a ética e a cortesia do gentil-homem são trazidas para interpretar o seu comportamento”²². Dessa forma, na concepção do crítico, assim como Alencar, Gonçalves Dias também teria se esforçado sobremaneira em “suscitar um mundo poético digno do europeu”²³, tendo praticado o “medievismo coimbrão”²⁴.

Algumas outras leituras, no entanto, identificam entre os dois autores, propostas estéticas diferentes para representar o nativo brasileiro, a partir de tradições também distintas – a “outra experiência romântica” citada por Candido não pareceu lhe sugerir, no entanto, que haveria entre os dois grandes artistas diferenças para além do veículo de expressão: romance “índio personagem” e poesia “índio signo”. Em primeiro lugar, vale salientar que José Alencar não tinha apreço pela literatura de viagem e pela representação que fazem os cronistas dos ameríndios, e também pelo método narrativo, que a visão alencariana censuraria o tom tendencioso, exageradamente europeu²⁵. O que não deixa de ser curioso, levando-se em conta as suas próprias premissas estéticas, quase todas importadas. Gonçalves Dias, por sua vez, afim de se aprofundar na matéria indígena, busca a sua fundamentação através da leitura dos cronistas coloniais. Lucia de Sá vai identificar uma relação intertextual que abre Gonçalves Dias com os viajantes do “Novo Mundo”, conferindo atenção especial “não só à formação

²¹ CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos), 2º Volume**. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1969. p.363

²² Idem. p.21

²³ Idem. p.20

²⁴ Idem. p.83

²⁵ Ver em TELES, Ana Carolina de Sá. “Reflexões sobre o indianismo de Gonçalves Dias”. **Magma**, São Paulo, v. 22, n. 12, 351-365, 2015.

social tupi, mas também às canções ameríndias”²⁶. Ou seja, temos aí uma influência formal, no processo de composição poético, que intenta mimetizar a estrutura das canções indígenas; uma preocupação mais rigorosa com a verossimilhança se tivermos em vista o modelo de Alencar. Experiência poética que também bebe de fontes diversas, estabelecendo uma via aberta com a tradição do período colonial. “Já em 1988, Cláudia Neiva de Matos conduziu um estudo voltado exclusivamente para à obra indianista do poeta”²⁷, compreendendo como Candido, as heranças europeizantes praticadas de maneira geral pelos românticos, incluindo Gonçalves Dias, mas nesse poeta assumem um “senso de americanidade”, havendo influências, sobretudo, da postura adotada por Montaigne, em face do canibalismo. David Treece dirá que “Gonçalves Dias rompeu com toda uma tradição de literatura indianista no Brasil, que, por três séculos, representou e caricaturou o canibalismo como prova de barbárie primitiva do índio”²⁸, antecipando uma orientação que seguiria depois como propostas para o campo antropológico, e concepções artísticas que seriam formuladas somente no modernismo.

Montaigne, em seu famoso ensaio “Sobre os canibais”, vai reconhecer os valores simbólicos da prática ameríndia do canibalismo, reconhecendo a “substância dos vossos antepassados” presente na carne, e que desta carne o indígena também subtrai a força e as qualidades guerreiras de quem as possuía. No poema “I-Juca-Pirama”, publicado em 1851 por Gonçalves Dias, em seus **Últimos Cantos**, há uma visível referência à ritualística que envolve a prática do canibalismo pelos ameríndios; e como nos indica Claudia Neiva Matos em seu estudo, reporta-se à Montaigne e Hans Staden, autores que o precederam na prática ingênua de etnografia – no caso do explorador alemão, o relato pôde ser feito *in loco* pois, de fato, sobrevive a um desses rituais, ao passo que Montaigne contava com uma testemunha, “um homem que morara dez ou doze anos nesse outro mundo que foi descoberto em nosso século”²⁹. Hans Staden se safa de ser devorado pois chora diante dos Tupinambás, fazendo com que os indígenas desistam de comê-lo, já que a carne de um covarde poderia os fazer mal. A mesma tópica é invocada no poema, mas dando vazão a essa perspectiva indianista mais aberta à alteridade, na qual a prática do canibalismo é colocada em seus contornos, reivindicando a beleza simbólica que há em tal prática, já que o índio Tupi capturado pelos Timbiras consegue a redenção através da morte, sendo devorado por seus inimigos. Gonçalves Dias, portanto, não seria mais “autêntico” somente na forma empreendida, mas também enquanto temática: o seu índio se

²⁶ Idem. p.352.

²⁷ Idem. p.356.

²⁸ Idem. p.358.

²⁹ MONTAIGNE. “Sobre os Canibais”. **Os Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.141.

apropriada de algo que é particular do comportamento indígena brasileiro, das suas tradições guerreiras.

2.3 Franklin Távora e o regionalismo

De alguma forma é como se antecipasse no campo da poesia, no intertexto artístico, o que seria mais tarde posto em discussão pelo então crítico Franklin Távora. Assim como o mestre que queria depor, Távora dirige suas críticas através de epístolas. E de maneira curiosamente semelhante acusa Alencar daquilo que o próprio havia censurado em Magalhães – a dignidade em tratar a matéria. Era de extrema importância simbólica, à época, em vistas que, a matéria brasileira era aquilo que dava particularidade à nossa literatura, expressão de nossa independência. No caso anterior, Alencar critica **A Confederação** por falta de rigor estético, versos sem a beleza digna da matéria que trata; em Távora, o critério era a falta de rigor teórico daquilo que se falava, Alencar representa os índios Guaranis como se estes situassem suas aldeias na costa do Rio de Janeiro, para dar um exemplo – Távora o acusa de não conhecer a realidade de seus livros. Dessa polêmica, Candido aponta como foi o ponto que desenrolou os fundamentos estéticos de uma tradição que se estabeleceria por longos anos no Brasil, o regionalismo, um dos grandes paradigmas da primeira metade do século XX. Alencar que já havia ensaiado alguns romances regionalistas, com a publicação de **O Gaúcho** (1870), passa a ter suas falhas identificadas por Távora, que argumentava que era bem mais fácil ferir a verossimilhança quando se tratava de um romance regionalista, porque era muito mais possível verificar que os costumes, paisagens e tipos humanos abordados não refletem a realidade do local, ao contrário do que poderia se dar com os romances indianistas, que não haveria tanta possibilidade de comprovação.

Para o autor das **Cartas de Semprônio a Cincinato** (1871), era preferível tratar de uma região mais delimitada geograficamente – assim como o mesmo tratou o estado de Pernambuco -, menor, portanto, mais que seja mais fiel aos costumes e traços particulares do local. Assim, uma das grandes características encontradas no autor, que enfatiza Antonio Candido é o seu “senso de terra”, que já verifica semelhanças com a *Terra* de Euclides da Cunha, em ambos sendo um fator de determinação para os sujeitos, a região em que habitam. É de importância por também ter estabelecido um limite à composição demasiado idealista dos românticos, além de ter estabelecido as bases de um “levantamento regional”, e a “argamassa do regionalismo do Nordeste”. O crítico também localiza um sentimento de “autonomia” da região Nordeste, que encontra em Távora: “Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura

sua, porque o gênio de um não se confunde com o de outro. Cada um tem as suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política.”³⁰

Na visão de Candido, tal posição destoaria da política literária nacional, por dar ênfase a uma particularidade regional, “traindo de certo modo a grande tarefa romântica de definir uma literatura nacional”³¹. Indo na contramão, no entanto, Távora censura os estrangeirismos de Alencar, o criticando por não ser nacional. Ao afirmar a particularidade regional, Távora vai abrir um veio literário em que muitos se formarão conforme as décadas, e nessa tradição a “cor local” se torna a chave de leitura para uma emancipação literária, já ao final do dezenove; ideia que será capitaneada pelo maior crítico da época, Silvio Romero. Alencar que, possivelmente, não ignora a leitura crítica que se faz dele, acaba refletindo a questão em um prefácio com algumas notas dissonantes; nas palavras de Candido, o “radicalismo polêmico das **Cartas sobre a Confederação dos Tamoios** cede lugar a uma compreensão mais ampla, que se manifesta em 1872, no prefácio de **Sonhos d’Ouro**, e que tal texto funciona como uma teoria justificativa sobre a própria obra. No prefácio, que também se chama “Benção Paterna”, José de Alencar inicia suas considerações situando o estado da literatura e crítica literária brasileiras, e os principais diagnósticos apontados pela crítica - dentre eles a pecha de não possuir “aquele picante sabor da terra”, que na concepção madura de Alencar se resume em: “uma completa ilusão dos críticos a respeito da literatura nacional”. Faz um balanço histórico de suas principais obras, e se defende das críticas de estrangeirismo, críticas que também serão feitas à Machado, justificando que a linguagem não é estática, e que sofre irremediáveis flutuações no contato com outras línguas; a nacionalidade (palheta) brasileira, portanto, se fará também de todas as influências externas que puderem nos servir:

“Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embecendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e francesa, que todas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n’alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira.”. (ALENCAR, José. “Benção Paterna” In: **Sonhos de Ouro**. p.6)

³⁰ CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos), 2º Volume**. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1969 p.299

³¹ Idem.

Pode-se discutir, entretanto, como se apresenta estes “laivos de cores diferentes”, essa diluição da tradição europeia na prosa indianista de Alencar. Nas palavras de um Machado de Assis, ao teatro romântico brasileiro “faltava emulação”³², faltaria também a Alencar? Relembremos a discussão acerca da *inventio*. Alencar nos apresenta uma literatura europeia – “especialmente a portuguesa e francesa” – diluída na “pátria adotiva”. Machado, por sua vez, problematiza, em “análise da obra de Antônio José”, o seguinte: “pode buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica”³³. O que para Machado, na sua avaliação do teatro, faltava esse “molho”, fazendo as composições terem um caráter meramente “copista”³⁴, que se bastava no *imitativo*, sem preocupar-se em enriquecer e atualizar a tradição, sem apresentar uma variação *inventiva* para além dos seus ornatos mais tropicais. Pois assim “alheio à nacionalidade que deveria defini-lo: estamos ainda distantes do advogado do “certo sentimento íntimo”³⁵.

³² ROCHA, João César de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p.159

³³. Citação feita por Machado de Assis em uma análise da obra de Antônio José, utilizada por João César de Castro Rocha. Conferir em ROCHA, João César de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p.157

³⁴ Idem p.157

³⁵ Idem. p.160

3 MACHADO DE ASSIS E UM CERTO *SENTIMENTO ÍNTIMO*

“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 do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (MACHADO, p.3, grifos nossos)³⁶

3.1 Instinto de nacionalidade

Machado de Assis, que à época do prefácio de José de Alencar, de **Sonhos de Ouro**, estreara seu primeiro romance, vai desenvolver e continuar o diálogo aberto por Alencar, um ano depois, em seu **Instinto de Nacionalidade – Notícia da Atual Literatura Brasileira** (1873). O escrito foi publicado em uma revista estadunidense, e tinha como objetivo relatar a situação da literatura brasileira no estrangeiro – “Notícia da Atual Literatura”. O primeiro traço a destacar é o que chama “instinto de nacionalidade”, uma característica de toda literatura nacional, que em todo caso procura “se vestir com as cores do país”, um traço marcadamente perene na tradição que busca levantar. Nas palavras do crítico Machado, esse “instinto” seria muito mais uma vocação, do que necessariamente obras que se afirmem notadamente nacionais, ficando muito mais na vontade de representar uma nação do que propriamente uma nação representada. Essa “outra independência” que sugere Machado, ainda será obra de muitas gerações que “trabalharão para ela até perfazê-la de todo”. Sobre o estado à época do percurso emancipatório de nossa literatura, Machado verifica o desbotamento da tradição indianista, traçando um pequeno panorama de sua apreciação pelas gerações anteriores, concluindo que “não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira”, mas um “legado”, “tão brasileiro como universal”. Adiante retomará o fio da meada puxado por Alencar na “Benção Paterna”: “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”. Sobre a “doutrina”, Machado identifica uma posição que desconsidera os assuntos humanos, notadamente universais, como critérios relevantes para nossa literatura, em detrimento da necessidade de abordar nossas

³⁶ Disponível: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf. Todas as referências ao **Instinto de Nacionalidade**.

particularidades. No entanto, não há de se imaginar que Machado desconsidere a importância de representar o seu país, como sobre a literatura comenta “deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região”, o grande problema é que isto se torne um fim, e não um meio, uma “doutrina”, portanto.

O escritor, no momento da publicação, se encontrava no início de um período de aperfeiçoamento crítico, em que ao passo que inicia suas primeiras experimentações no romance, vai também dando profundidade ao seu discurso literário – a sua apropriação da tradição romântica se dá conjuntamente com sua produção crítica nos periódicos da época. O crítico Machado estabelece critérios de análise, censura os maus poetas, e edifica o que na tradição identifica como mais basilar, e o que na produção contemporânea enxerga as mais belas composições. É interessante notar, por exemplo, como Machado na sua crítica à geração poética que surgia ao final da década, **A Nova Geração** (1879), circunscreve e recomenda bons poetas, como o caso de Narcisa Amália, e suas **Nebulosas**, e, também, como que, ao censurar alguma falha a algum poeta estreante, indica possíveis saídas; nesse movimento, o crítico de maneira orgânica, escrevendo e criticando, na posição de escritor e leitor, acaba produzindo também, assim como todos no processo, suas considerações a formação de um cânone brasileiro, e retomando a ideia de tradição da nossa literatura. Comenta as escolhas poéticas que foram feitas pelas gerações passadas, as tradições coloniais mais representativas e elencadas como *topos* romântico, que por mais que excomunguem essa palavra, os românticos jamais puderam “romper com a tradição”, a sua negação a linguagem de similitude do período anterior é antes a sua própria afirmação enquanto paradigma literário.

O que mais importa para Machado, quando esse sugere as qualidades de um artista, é que este tenha um *sentimento íntimo* que possa fazer com que o poeta ou romancista se aperceba das questões mais pertinentes que rondam seu tempo e país; e que não se atenha, portanto, às cores locais como fins em si mesmos, a um apelo descritivo, que pouco nos informa. A particularidade brasileira na concepção machadiana não deve se instrumentalizar pelo ornato, pela aparência mais superficial de nossa especificidade. Vale muito mais aquele, que como o próprio Machado o fará em suas **Memórias Póstumas**, consiga ser “sujeito do seu tempo”, e ainda que não se “vista” explicitamente “com as cores nacionais” possa representar de maneira extremamente singular, uma particularidade que estava latendo no discurso, até a obra dar enfim vazão.

3.2 O crítico Machado

Machado de Assis constitui uma questão bastante complexa para a história e crítica literária brasileira, o que nas palavras de Andrea Sirihal Werkema³⁷ produziu na concepção crítica a ideia de um “falacioso insulamento”, que levaria os estudiosos a se debruçarem sobre o problema de uma “aparente descontinuidade histórico-literária”. Entre os seus contemporâneos, Machado foi pouco compreendido, e que apesar de ter sido cultuado pela crítica da época, essa não pôde adentrar com muita profundidade no significado de sua obra. Silvio Romero, por exemplo – ainda que uma posição isolada na crítica -, não considerou a importância do fenômeno machadiano, cunhando suas críticas em critérios raciais, e, também, quanto ao tratamento da matéria brasileira, que na visão do crítico oitocentista não aparecia. Por não representar a tônica da época, que era retoricamente ornada com as cores locais, Machado passa a ser classificado como absentéista pelo crítico de maior renome à época.

Levou-se muito tempo até que pudessem penetrar nas filigranas machadianas, um trabalho de gerações, sendo possível enfim para a crítica avaliar de forma menos superficial, e conseguir interpretar a representação do Brasil feita em seus romances. O autor tem diante de si toda uma fortuna crítica que irá redescobrir as suas obras, valendo-se de uma interpretação muito menos calcada no gênio isolado, e em análises biografistas que viam a saída para sua força expressional numa possível “situação difícil” que era vivenciada pelo autor.

É uma questão importante a se levantar, entretanto, o surgimento do fenômeno Machado de Assis; tendo em vista que sua carreira literária iniciou bem cedo e sua consagração viria quase quarenta anos depois. Uma dúvida que envolve diferentes fatores. O que levou, talvez, parte da crítica a redirecionar o eixo de análise da obra machadiana para a sua produção crítica em periódicos da época, avaliando a sua prática e suas implicações para “a formação de um cânone literário oitocentista”, nas “avaliações individuais que faz de autores e de escolas literárias”. Segundo Werkema, ponto privilegiado dessa observação é o decênio de 70, um “momento em que a obra ficcional machadiana se confunde com a obra crítica, na medida em que os padrões críticos internalizados pelo autor de ficção Machado de Assis servem como referência, modelo de excelência para a literatura brasileira”³⁸. Como já havia sido identificado por Candido, em sua **Formação**, Machado participa, então, de um intenso debate com as gerações românticas que o precederam, notando nessa atitude uma das “razões de sua grandeza”,

³⁷ Sobre esse tema, ver ensaio WERKEMA, Andrea Sirihal. A formação de um cânone para o século XIX brasileiro: a força de Machado de Assis. **Caletrosópio**, Mariana-MG, vol.3, nº4, 9-23, Jan/Jun. 2015

³⁸ Idem. p.12

seria o “segredo” de sua independência a pressuposição de seus predecessores. Incluindo-se assim num *continuum* literário, que consistia em “assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores”³⁹. Vale destacar, no entanto, que isso por si só não poderia ser suficiente para explicar a superioridade machadiana, e o seu excepcional protagonismo ao final do dezenove, mas nos serve como uma orientação crítica em contraposição a leituras que identificam o “insulamento” e a aparente descontinuidade, e também como uma observação sobre o método machadiano, diferente da grande maioria de seus contemporâneos, que a cada nova moda europeia tratavam logo de assimilar acriticamente para modelos nossos. Como já apontamos também na leitura do **Instinto**, de 1873, o diálogo crítico mantido a longos anos com os românticos também nos serve para verificar em Machado o seu apreço pela ideia de tradição literária; em que o próprio afirma, em 1879, enquanto leitor privilegiado:

“A nova geração chasqueia às vezes do Romantismo. Não se pode exigir da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há impor a reflexão ao entusiasmo. De outra sorte, essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; *alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano*. Mais do que ninguém, estava ela obrigada a não ver no Romantismo um simples interregno, um brilhante pesadelo, um efeito sem causa, mas alguma coisa mais que, se não deu tudo o que prometia, deixa quanto basta para legitimá-lo. Morre porque é mortal”. (ASSIS, Machado de. **A Nova Geração**. 1879. p.17. grifo nosso)

3.3 O defunto autor e a *volubidade*

Fui aos alforjes, tirei um colete velho, em cujo bolso trazia as cinco moedas de ouro, e durante esse tempo cogitei se não era excessiva a gratificação, se não bastavam duas moedas. Talvez uma. Com efeito, uma moeda era bastante para lhe dar estremeções de alegria. Examinei-lhe a roupa; era um pobre diabo, que nunca jamais vira uma moeda de ouro. Portanto, uma moeda. (MPBC – Cap. XXI, O almocreve)

Na esteira da leitura de *Candido*, temos Roberto Schwarz e seu **Mestre na Periferia do Capitalismo** que irá demonstrar como que Machado de Assis lidou com o “específico brasileiro” em seus últimos romances. O que muito tem a ver com o ponto de inflexão operado em suas **Memórias Póstumas**, que irá se diferenciar de toda sua produção anterior. A sua forma inaugural, baseia-se principalmente na voz autoral concedida a seu narrador; seu sujeito narrativo, que de maneira muito mais insistente, interrompe sua narração para se dirigir diretamente ao leitor. Para além da nova presença do narrador, também há como nos indica Hélio Guimarães⁴⁰, uma maior indiscrição do sujeito narrativo: “o leitor passa a ser abertamente

³⁹ CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos), 2º Volume**. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1969 p.117.

⁴⁰ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Leitores de Machado de Assis*. Tese: Unicamp – SP. 2001. P.133

provocado, insultado, ultrajado”, “transformado em objeto de chacota e forçado ao embate constante com um narrador principalmente agressivo”, algo que não se via no narrador de Iaiá Garcia. Há de maneira evidente um novo direcionamento estilístico, denunciado pela nova postura narrativa.

No estudo empreendido por Schwarz, o crítico vai identificar nessa postura algo típico da nossa classe dominante, cunhando o termo *volubildade* para teorizar sobre esse aspecto do sujeito que não se afirma, e que além de uma característica dos comportamentos de nossa elite, é, também, e por conta do autor suposto que as narra, o princípio formal das **Memórias**, é o tom pelo qual se estrutura o romance. Pois a desfaçatez de classe do “autor defunto” faz pouco caso de todos os conteúdos e formas que aparecem nas **Memórias**, e essa subordinação a todos os temas aos seus caprichos individuais garante a “versatilidade” do romance, e a forma pela qual os capítulos são dispostos. A narrativa passa do trivial ao metafísico, do tom anedótico ao exibicionista. A partir de sua envergadura enciclopédica, os personagens históricos e *autorictas* diversos chegam a ser emulados em um mesmo parágrafo, ou ainda com a mesma desfaçatez, num mesmo período mesclam-se escolas e estilos literários. Essa subordinação ao capricho dará à voz narrativa, nas palavras de Schwarz⁴¹, “um rumo perverso e desnorteante”, pois, como o professor aponta, a narração em primeira pessoa atua como “camuflagem”: o prejuízo em causa própria que o “defunto autor” efetua é atravessado por uma retórica ornamental que supõe a si mesma com ares de superioridade, mas, que por trás desse ornato, nos revela menos um exemplo de autoexame e antes uma “denúncia devastadora”.

Na passagem que abre as **Memórias**, pode-se verificar a volubildade de Brás já a começar pela desfaçatez da premissa de seu argumento narrativo, um “autor defunto”: “(...) eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço.” Brás, no prólogo, evita contar o “processo extraordinário” que empregou “na composição dessas Memórias”, considerando-o “desnecessário ao entendimento da obra”. O que pode ser interpretado como um verdadeiro escárnio de Brás Cubas, só compreensível visto sob a égide de um posicionamento de classe, e, portanto, distante do ambiente clientelista dos literatos, e da tradição da época que se pautava na objetividade da composição naturalista; trata-se, sobretudo, do privilégio do capricho. É dada por encerrada às alusões ao processo compositivo, mesmo com a verossimilhança tendo sido ferida indecorosamente, e o leitor não encontra saída a não ser respeitar o pacto literário impositivo. No entanto, a “ferida” é suavizada dada a forma como se coloca o argumento, pois ainda que seja absurdo, ele é racionalizado por

⁴¹ SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo. Editora 34/Duas Cidades: São Paulo, 1990. P.177-78.

uma retórica ornamentada de um narrador intruso que tem preferência pelas orações subordinadas - “isto é”, “suposto o uso vulgar seja” -, denotando ao período da narrativa também uma acomodação do leitor, uma subordinação aos processos compositivos de Brás, sejam eles verossímeis ou não.

É como se Machado introduzisse no campo da ficção seu modelo composicional, cujas premissas se dariam bem antes, na mesma “tomada de consciência” que tivera Alencar, e posteriormente Machado, em suas críticas à doutrina do aspecto local – o que nas palavras de Candido, tinha como objetivo atingir a “maturidade que permite ser brasileiro”⁴². Como observado por Schwarz, Machado exprime a representação do “sentimento íntimo” brasileiro ao afirmar no tecido intertextual os caracteres próprios de nossa elite, ao mesmo tempo em que desenvolve uma estilística extremamente singular, tornando-se referência, portanto, para a literatura vindoura. O fenômeno machadiano, portanto, pode ser entendido como um segundo “transbordamento” em nossa literatura, voltando mais uma vez para a chave de leitura que nos foi cara a nossa introdução. Por que assim como o romantismo deu vazão a toda uma literatura que estava em estado de latência, Machado estabelece pela via brasileira um diálogo fecundo com a tradição inglesa que estava à espera de seu *duplo* em nossa literatura. O “humor inglês” que fora tanto criticado no escritor, tendo sido entendido como estrangeirismo, remonta tanto à Shakespeare quanto à Sterne, e é incorporado e assimilado por Machado como uma ferramenta e instrumento composicional para dar forma a seu sujeito narrativo.

3.4 Machado segundo a Poética da Emulação

A leitura do professor João César de Castro Rocha⁴³, também nos indica como o autor, não desmerecendo totalmente os modos árcades de composição, utiliza-se de uma técnica pré-romântica, a *aemulatio*, trazendo para o tecido de seu romance *autorictas* das mais variadas temporalidades. No entanto, há de se distinguir os dois modos de composição, tendo a *aemulatio* árcade, abandonada pelos românticos, uma estratégia que seguia determinados preceitos retóricos próprios à época dos neoclássicos, a incorporação de modelos de autoridade era prevista como componente estruturante da obra. O que muito se diferencia da prática empenhada por Machado, que nas palavras do professor se constituía de um “esforço

⁴² CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos), 2º Volume**. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1969 p.368.

⁴³ Ver em ROCHA, João César de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. P.151

deliberadamente anacrônico”⁴⁴ que à medida das circunstâncias em que já se estava estabelecido os preceitos românticos, acabou se mostrando uma estratégia compositiva bastante irreverente e inventiva. Ainda segundo João César de Castro Rocha, é possível aproximar a estrutura compositiva do Machado da atitude de emulação às práticas canibais representadas nos ensaios de Montaigne e na poesia de Gonçalves Dias. Como nos diz o professor, o ato inventivo de incorporar o alheio, através “do resgate anacrônico da *aemulatio*”, “possui sabor antropofágico”⁴⁵.

Como já mencionamos, a crítica levou muito tempo para notar o tratamento do “específico brasileiro” em Machado, ou se preferirmos, a discussão e incorporação da particularidade brasileira em seu romance. À princípio, a tradição crítica não conseguiu penetrar no desenvolvimento formal do escritor - ficando em suspenso, de tal sorte, o exemplo machadiano de como ser nacional. E ao invés disso, o que irrompe para a crítica, como critérios de análise, continuam tendo lugar privilegiado na “cor local” e nas referências explícitas de nossos caracteres, e que depois da intervenção de Franklin Távora, passou a se desenvolver em conjunto com outra tendência que caminhava para se firmar. Uma representação mais fidedigna, como censurava Távora aos romances de Alencar, pouco a pouco foi levando os escritores a buscarem modelos mais “realistas” – fenômeno não exclusivo do Brasil, vale lembrar. Com o desenvolvimento do positivismo e a grande influência de Zola em parte da Europa, a literatura passa a ser vista também como um método científico de observação, em que a voz narrativa deveria fazer o máximo para se anular, tentando ser neutra, a fim de não interferir com sua subjetividade na matéria representada.

O próprio Machado iria lidar com essa questão antes mesmo de publicar o seu grande romance, as **Memórias**, em 1878, em uma crítica ao recém-lançado **Primo Basílio** do escritor Eça de Queiroz⁴⁶. Machado lembrando o primeiro romance de Eça, **O Crime do Padre Amaro**, diz sobre o autor português que já demonstrava abertamente nesse romance a qual escola literária se filiava, era um “fiel e aspérrimo discípulo do realismo”. O reconhece neste ainda, como “imitação do romance de Zola, **La faute de l’abbe Mouret**”, identificando o mesmo estilo e reminiscências entre os dois: “Situação análoga, iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo”⁴⁷. Do escritor francês herdou também o estilo:

⁴⁴ Idem. P.151

⁴⁵ ROCHA, João César de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. P.159.

⁴⁶ **Obra Completa** de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Publicado em *O Cruzeiro*, 16 e 30/04/1878. **Primo Basílio**, disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>.

⁴⁷ Idem.

“realismo implacável, conseqüente, lógico” – ou ainda: “Víamos aparecer na nossa língua um realista sem rebuço, sem rebuços, sem atenuações, sem melindres”. Tal avaliação crítica já permite perceber a intenção de distanciamento estético de Machado em relação à *Eça de Queiroz*, cujo realismo é rechaçado pelas palavras machadianas: “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”⁴⁸. Ironicamente, para Machado, *Eça* vai ser aquele autor que “não esquece e não oculta nada”, e que “a nova poética” – o realismo-naturalismo de *Eça* – só “chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato de fios que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”.

Como podemos verificar na prosa de **Memórias Póstumas**, a estratégia de composição machadiana é totalmente diferente do discurso descritivo contido nos romances de *Eça de Queiroz*. O narrador intruso, que busca sempre suspender a realidade afim de abstrai-la em conjecturas sobre coisas cotidianas, está mais próximo de um Sterne na sua atitude vacilante diante da narração. Machado troca a descrição verossimilhante pela narração que tece emaranhados de relações semânticas, entre alusões históricas, ou citações de figuras da tradição literária e filosófica. Machado em relação à *Eça* chega a se considerar “adversário de suas doutrinas”, o que renderá na crítica ao estilo queirosiano comentários interessantes. Por exemplo, quando pontua os excessos da “doutrina” e acaba mais uma vez demonstrando também a ideia que fazia sobre a tradição literária:

“Não peço, decerto, os estafados retratos do Romantismo decadente; pelo contrário, alguma coisa há no Realismo que pode ser colhido, em proveito da imaginação e da arte. Mas sair de um excesso para cair em outro, não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção”.⁴⁹

A conclusão de sua crítica conta ainda com um conselho aos jovens talentos, “de ambas as terras de nossa língua”, para que “não se deixem seduzir por uma doutrina caduca” – em tom profético: “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo”. Haveria para Machado uma gama de questões que não caberia no enquadramento do estilo queirosiano: “secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas”. A franqueza com que pontua as falhas compositivas do “adversário” português, nos remete, no entanto, a uma questão mais central à nossa discussão. A ideia que faz da não-incorporação cega às modas literárias europeias, coisa que um país culturalmente periférico da Europa, como

⁴⁸ No Brasil, seríamos levados a reconhecer influências do estilo em Aluísio Azevedo, e o seu pretenso documental **O cortiço**; muito diferente do estilo machadiano – que como o mesmo diz é uma “forma mais livre”, próxima ao estilo de Sterne ou Xavier de Maistre.

⁴⁹ **Obra Completa** de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Publicado em *O Cruzeiro*, 16 e 30/04/1878. **Primo Basílio**, disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>

Portugal, também estava sujeito. A alusão que faz aos meros “copistas” como vimos, entretanto, não condena a imitação de modelos, pois assim como faziam os antigos, para Machado a *imitativo* não era julgada como falta de inventividade, porém “avaliada como primeiro passo, elemento indispensável. O passo seguinte exige a emulação, gesto essencial e cuja ausência, esta sim, revelaria a incúria do escritor”⁵⁰. Há nos romances naturalistas de Eça uma adesão, segundo as palavras de Machado, que não consegue se diferenciar do seu modelo francês, não conseguiu operar, portanto, a *invenção*, ou o enriquecimento da tradição. O terreno escorregadio da prosa machadiana, por sua vez, trataria de trazer ao terreno intertextual da literatura brasileira, modelos diversos como Stendhal, Sterne, Xavier de Maistre ou Garret, sem esquecer Shakespeare, entre outros, que operando a partir do olhar experimentado; afinal, o paradigma que Machado instaura é a do leitor agudo com amplos domínios sobre a tradição da literatura ocidental de diferentes temporalidades.

Machado, se assim for conjecturável – e também lícito dizer –, constrói-se como um anagrama de todos os ecos da tradição ocidental, pois torna-se aquilo que podemos verificar em poucos autores, conseguir ser um autor *integral*: conseguir ao mesmo tempo ser singularíssimo, particular e universal, sabendo muito bem incorporar todas as dimensões sobre os objetos. E assim, para também retomar os conceitos saussurianos a respeito dos anagramas, Machado é mais um que se estabelece, pressupondo também o seu “resto”, todas as combinações e variantes formais e de conteúdo que não puderam ser exploradas na ocasião de sua obra, e que estaria à espera, portanto, do seu *duplo*.

⁵⁰ ROCHA, João César de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. P.156.

4 EUCLIDES, GRACILIANO E GUIMARÃES: A *FILOSOFIA SERTÃ*

Na virada do século, o conceito de sertão se consolida como símbolo metonímico da nação brasileira. Em uma época marcada pelo cientificismo, cujas aberturas nos aproximamos no capítulo anterior, através do tom naturalista que invade a literatura a partir do decênio de 70, que no início do XX já se demonstra amadurecida como visão de mundo. Franklin Távora, o primeiro a traír “de certo modo a grande tarefa romântica de definir uma literatura nacional”⁵¹, ao mudar a perspectiva pela qual se passa a enxergar à construção simbólica da Nação, adota critérios científicos em suas representações da particularidade sertaneja, em contraste, como pudemos verificar no insistente idealismo de Alencar ao lidar com as representações regionais. Entretanto, as idealizações do Romantismo sobre o sertanejo não foram descartadas de todo pela geração que o precedeu, tendo em vista que o mesmo estereótipo rousseauiano do *bon sauvage*, a princípio atribuído as populações ameríndias, se manteve no regionalismo romântico e também foi incorporada pelo ideal cientificista dos intelectuais da Primeira República. **Os Sertões**, de Euclides da Cunha seria o modelo que consagraria esse novo paradigma cientificista-romântico.

O sertanejo, apartado da civilização e do desenvolvimento das cidades litorâneas, acabou por se firmar como o símbolo de uma “originalidade” de um “Brasil autêntico”, como demonstra Silvio Romero na sua apreciação crítica da obra de Euclides: “Duas cousas o mostravam de pronto: a trama das ideias onde se sentia vinco de certas doutrinas sérias acerca de questões brasileiras, e o interesse pela genuína população nacional, a grande massa rural sertaneja, na qual palpita mais forte o coração da raça”⁵². Na visão do crítico sergipano, assim como figura de maneira semelhante nas avaliações de Veríssimo ou Araripe Júnior, n’**Os Sertões** são representados os verdadeiros símbolos da nacionalidade, dos quais as “doutrinas sérias” estariam relacionadas com a estrutura narrativa positivista presente na obra, e o interesse pela “genuína gente nacional” afirmando uma identificação do sertanejo como “específico brasileiro”, originalidade de nossa terra. Como nos apresenta Ricardo de Oliveira em seu estudo, com Euclides: “A categoria sertão atingiu sua formalização definitiva, tomando-se verdadeiro

⁵¹ CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos), 2º Volume**. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1969. p.299.

⁵² ROMERO, Silvio. apud. OLIVEIRA, Ricardo de. “Ficção, ciência, história e a invenção da Brasilidade Sertaneja”. Revista de estudos literários Juiz de Fora, v.4, n.1, P.41

lugar comum à historiografia brasileira a partir deste momento. Contar a história do país, de alguma maneira, era contar a história do sertão”⁵³.

A construção simbólica do sertão na obra euclidiana procura, a princípio, partir das especificidades geográficas próprias da região, identificada como terra ignota, erma, e que por conta disso representa um “cenário de martírio”⁵⁴ e a “subsequente redenção”. O sertanejo é narrado enquanto fruto de um processo histórico distinto, “o ser híbrido formado sob o sol dos sertões interiores da terra”⁵⁵, adquire ao longo dos séculos uma feição própria e positiva. O tom altamente determinista pelo qual conduz a narrativa de Euclides divide a sua obra em três grandes seções – “A Terra”, “O Homem”, e “A Luta” – em que unilateralmente a primeira delas seria a grande chave determinante para a constituição do sertanejo e de todos os processos pelos quais teve que resistir. Tal concepção de análise do real era marcada pelos adeptos do cientificismo, como em Silvio Romero, que de maneira muito semelhante permeia sua análise a partir dos conceitos de “raça”, “meio” e “momento”⁵⁶.

Nas palavras de Antonio Candido, a concepção determinista que abre as construções simbólicas do sertão será mais tarde atualizada pelo ato inventivo de Guimarães Rosa:

“não só porque a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir, como por que a marcha de Euclides é lógica e sucessiva, enquanto a dele é uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite a sua ressonância na imaginação e na sensibilidade” (“O Homem dos Avessos” In: **Tese e Antítese**, 1964, p.123).

4.1 Determinismo e invenção

No ano da publicação da obra-prima de Guimarães Rosa, **Grande Sertão: Veredas**, Glauber Rocha publica um ensaio com considerações acerca da obra. Com irreverente intimidade, “mestre Guima”, o aluno já nota a importância que Guimarães dá a composição da linguagem em sua narrativa: “desempenha função fundamental na existência da peça e somente através da complexa significação podemos atingir a raiz do pensamento do autor: *muito além da estória* que no caso é uma ponte entre ilhas”⁵⁷ (grifos nossos). Além de se verificar a leitura

⁵³ OLIVEIRA, Ricardo de. “Ficção, ciência, história e a invenção da Brasilidade Sertaneja”. Revista de estudos literários Juiz de Fora, v.4, n.1, P.41

⁵⁴ Idem P.47

⁵⁵ Idem P.48

⁵⁶ ALMEIDA, Emiliano César de. “O método crítico de Antonio Candido”. VII Colóquio Internacional Marx-Engels. GT 8: Cultura, Capitalismo e Socialismo. Disponível em:

https://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2012/trabalhos/5881_De%20Almeida_Emiliano.pdf

⁵⁷ ROCHA, Glauber. **Riverão Sussuarana**. Rio de Janeiro: Record. 1978. p.6.

que o jovem ainda não cineasta pôde fazer da primeira fortuna crítica roseana, que segundo o Glauber, estudaram a obra “exaustivamente”, furtando-se, também, a elencar os seus preferidos: Oswaldino Marques, Cavalcanti Proença e Haroldo Campos. Fala-se em “edifício de nova linguagem” – “colocação de problemática até então estranha para cientistas especializados”. Leitura que já se fazia àquela época, como o de Cavalcanti Proença⁵⁸, em seu **Trilha no Grande Sertão**, e seus estudos sobre os aspectos formais da prosa roseana, que sistematiza os tipos de criação vocabular e sintática do escritor mineiro. Denota-se como Glauber Rocha estava antenado com à tradição literária e com a própria crítica, indo além do seu campo de atividade – o cinema. Que a essa altura ainda estava nos primeiros anos de seu desenvolvimento, como veremos mais adiante. O que importa agora dizer é mais sobre a conceituação interessante que faz Glauber ao se referir a uma espécie de *topos* literário que envolveria a temática sertaneja, da qual Guimarães e Euclides também farão parte, “filosofia sertã” como o denomina, na qual envolveria:

“Assim como “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, é base inadiável em qualquer estudo que se faça nordeste, “Grande Sertão: Veredas” é, não apenas base, mas resultados de um Brasil tão longe que o pensamento não atinge nem limita: sertão do Mutum, terra de Miguilim, ou veredas do Tatarana. Ali o latifúndio e suas guerras de jagunços, mitologia vaqueira, duelo entre Demo e Deus, língua, amor, costume, jeito de SER.” (ROCHA, Glauber. **Riverão Sussuarana**, 1978, p.7).

A análise de Candido, de um procedimento compositivo que busca “inventar para sugerir”⁵⁹, “uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas à suspensão”, nos serve aqui a medida que essa leitura parece antecipar o que viria a ser a matéria de *imitatio*, a tópica sertaneja, de seu filme **Deus e Diabo na Terra do Sol**, pois no terreno da hipótese, o “duelo entre Demo e Deus” já estaria ali figurado, a partir de sua posição como leitor de Rosa. E a partir da sua inscrição no *topos*, Glauber também busca a variação inventiva, e se quisermos prosseguir no terreno hipotético, e também como está na discussão ensaiada por João César de Castro Rocha e suas considerações acerca da *poética da emulação*, o cineasta-crítico se insere e compõe a partir do diálogo com a tradição. Enfim, mas voltemos, pois; a discussão será melhor aproveitada em um momento posterior do trabalho, cabendo a nós por ora um retorno ao tema indicado por Glauber: “filosofia

⁵⁸ MARQUEZINI, Fabiana Buitor Carelli. “O buriti e a rosa: aspectos da linguagem em Grande Sertão: veredas”. Revista **O eixo e a roda**: v.12, 2006. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/poslit> .

⁵⁹ CANDIDO, Antonio. “Homem dos Avessos” In: **Tese e Antítese: ensaios**. 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002. p.123.

sertã”, que como veremos, parte das considerações acerca do regional em Távora, somadas à composição de **Os Sertões**, e a releitura posterior dos realistas-críticos de 30, Graciliano Ramos e José Lins do Rego – sobretudo – e na geração de 50, com Guimarães Rosa e a sua invenção do falar sertanejo.

4.2 O realismo de 30

No decênio de 30, com o romance que se acostumou chamar regionalista, a ideia de “específico brasileiro” passa realmente a ganhar força, momento em que o Brasil passava por mudanças no cenário político, e também um tempo de maior acirramento entre as forças políticas antagônicas – integralistas e comunistas. Diferente da sua primeira feição romântica, e também sem cometer os mesmos excessos do realismo-naturalismo, o regionalismo dessa década procurou incorporar um modelo de realismo mais crítico, que não tinha tanta preocupação em esconder os mecanismos de composição, ou seja, sem ilusões do abandono da subjetividade, constroem um modelo de romance realista que foge às velhas pretensões inauguradas com Flaubert e radicalizadas por Zola.

No entanto, assim como são vários os escritores que realizaram obras regionalistas no período, importa destacar que não se tratou de um movimento homogêneo, com premissas bem estabelecidas, ou manifestos que clamavam por uma nova poética e um modelo a ser seguido. Luís Bueno⁶⁰, que fez uma pesquisa extensiva de textos produzidos entre 1930 e 1939 nos apresenta um panorama que demonstra falta de rigor por parte da crítica que vislumbra “ilhas literárias autônomas” como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, e que o segundo nada teria a ver com a tradição regionalista que o precedera. Toda a literatura é encaixada num rótulo regionalista, como diz o crítico, sendo o que geralmente se considera sobre a produção do período é que os romances tratavam muito mais de destacar o pitoresco, tendo a “cor local” como fim em si mesmo. Segundo o autor, essa crítica é pouco rigorosa, em primeiro lugar, desconsidera a existência de outra tradição literária ligada ao período, a “literatura intimista”, que teria na figura de Clarice Lispector e Lúcio Cardoso como maiores expoentes; e, por último, desconsidera toda a importância de autores nada pitorescos, como Graciliano Ramos, por exemplo, que teria em sua fortuna literária influência sobre a composição de Guimarães Rosa. Em sua avaliação desmistificadora, o crítico lança: “A presença eventual de trechos que se

⁶⁰ Ver em BUENO, Luis. **Uma história do Romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006.

distanciam do “acontecimento”, para retomar o termo de Silviano Santiago, pode ser percebida até mesmo no mais assumidamente social dos autores de 30, Jorge Amado.”⁶¹ – e ainda:

“É preciso dizer de saída, que a experiência hoje relativamente desprezada de José Lins do Rego é uma das vias que possibilitam o aparecimento de um escritor como Guimarães Rosa em nosso ambiente literário. Uma leitura atenta de *Menino de Engenho* pode detectar que o modelo de narrador de Carlos de Melo, um assumido alter-ego do autor, é, por um lado, o próprio avô, mas, por outro, uma contadora de estórias analfabeta, a velha Totonha.” (BUENO, Luis. **Uma história do Romance de 30**. p.23)

4.3 O sertão de Graciliano e Guimarães

Assim como ocorre no **Menino do Engenho**, o grande paradigma desse decênio é lidar com a “incorporação do pobre na literatura”, o que cada romancista tentou realizar a seu modo. Graciliano Ramos, por exemplo, autor de maior referência, tenta lidar no **Vidas Secas** com o problema criando uma composição em que “narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam”⁶² – elabora, portanto, uma linguagem e constituição de narrador que se caracteriza por um “pretensso não envolvimento da voz que controla a narrativa” (ainda preso ao paradigma de Euclides da Cunha?) Segundo Bueno, entretanto:

“A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo.” (BUENO, Luis. **Uma história do Romance de 30**. P.24)

Vendo dessa forma, Graciliano prepara o terreno para que posteriormente Guimarães possa dar uma solução para esse impasse dos anos 30 – a representação do pobre na literatura. Diferente do “realismo crítico” de Graciliano, o autor de **Grande Sertão** via com mais suspeita a racionalidade, “sentindo falta de uma ligação mais forte do homem com a terra, sua própria natureza, o pobre, o sertanejo, o menino, o violeiro, o maluco, o jagunço não se diminuem em seu alheamento do mundo da intelectualidade”⁶³.

Riobaldo é o próprio sujeito que nos narra, em quase monólogo, o diálogo com o “doutor” sempre interessado em ouvi-lo. E além disso, o escritor não é visto como um intelectual apenas. “Mais do que isso, é alguém que, não totalmente engolido pelo discurso da lógica, é capaz de

⁶¹ Idem p.22

⁶² Idem. p.24

⁶³ Idem. P.24

compreender outros discursos e plasmá-los na forma híbrida de conhecimento e intuição”⁶⁴ – sua solução linguística foi tomar a língua do pobre sertanejo com liberdade e reinventá-la a partir do contato com a tradição intelectual. A inventividade da linguagem roseana, como vimos no início do capítulo, foi logo percebida no **Trilhas no Grande Sertão**, de Cavalvanti Proença, publicado um ano depois de lançada a obra, em 1957 – já se sabia de antemão, portanto, que a linguagem ali representada não era a fala real do sertanejo. Mas ao contrário do sertanejo de Alencar, há um esforço linguístico para elaborar um discurso “que simulasse, de modo verossímil, as características da expressão oral desse narrador.” Assim, mescla-se os latinismos, arcaísmos, a criação de palavras e toda sorte de métodos compositivos de Rosa, com os aspectos reais da fala do sertanejo – trata-se de um modelo de incorporação totalmente diferente. Antonio Candido identifica no método de Rosa como uma “experiência documentária”⁶⁵ que se pautava, sobretudo, na “observação da vida sertaneja”, na “paixão pela coisa e pelo nome da coisa”, pela “capacidade de entrar na psicologia do rústico”.

Há uma presença marcante do meio físico de qual se fala, e sobre uma “sociedade cuja pauta e destino dependem dele”. No entanto, muito diferente do “senso da terra” de Távora e posteriormente Euclides, que ainda pecavam por privilegiar em demasia o aspecto descritivo – que é de imenso valor para a nossa literatura, há de se dizer – mas que deixou de explorar questões mais problemáticas da narratividade. Talvez por isso a radicalização que se faz com o positivismo do segundo, não estabeleça propriamente a profundidade das relações entre o meio e o homem que o habita. Nas palavras de Candido demonstram métodos totalmente distintos: “a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa é inventar para sugerir”⁶⁶. Ao contrário, a relação que se estabelece em Guimarães é tanto mais dialética quanto materialista, digo dialética porque Rosa não se utiliza da mesma lógica formal euclidiana, posição que se deve considerar; e ainda que o escritor mineiro reconheça no seu sertão a qualidade de ser “metafísico”, o que está contido em sua narração o desmente. E como Barthes já desde a década de 60 nos autoriza a pensar que o autor não pode compreender a totalidade daquilo que semanticamente representa sua obra, que não reflete necessariamente o seu entendimento, mas a formalização dele em uma forma verbal, não cabendo, portanto, ter o completo domínio sobre o que se diz. Em outras palavras, Guimarães tem o trato dialético presente em sua obra, ainda que considere metafísica. Ao relacionar os elementos constitutivos

⁶⁴ Idem p.24

⁶⁵ CANDIDO, Antonio. “Homem dos Avessos” In: **Tese e Antítese: ensaios**. 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002. p.122.

⁶⁶ Idem. p.123.

de sua narração – terra, homem, luta -, muito distante do aspecto determinista de Euclides, no sertão roseano, terra, homem e luta se sobredeterminam uns aos outros, estabelecendo uma relação de dialogismo constante, em que as próprias contradições do lugar são o motor do movimento narrativo.

Antonio Candido também nota uma relação dissonante que se estabelece com a literatura anterior, dita “realista”, caracterizando o método roseano da seguinte forma: “escapam aos hábitos realistas, dominantes em nossa ficção.”. Percebe-se, nessa crítica, para além do intento de contrapor métodos narrativos distintos, estabelecer uma significação sobre o que seria realismo, que em sua visão, parece não considerar na expressão roseana um também possível “hábito realista” – ao contrário, a sua inventividade nos é descrita como um elemento não-realista. A compreensão de Candido daquilo que considera “Realismo” pode ser visto em outro escrito, entretanto, no qual nos remete à seguinte conclusão:

“Se considerarmos Realismo as modalidades modernas, que se definiram no Século XIX e vieram até nós, veremos que elas tendem a uma fidelidade documentária que privilegia a representação objetiva do momento presente da narrativa. No entanto, mesmo dentro do Realismo, os textos de maior alcance procuram algo mais geral, que pode ser a razão oculta sob a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas, e pode ser a *lei* destes fatos na sequência do tempo. Isso leva a uma conclusão paradoxal: que talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmo.”⁶⁷

Passagem bastante materialista, inclusive, do Candido que, leitor de Lukács, soube se apropriar bem da discussão marxiana sobre a questão do conhecimento da realidade, no que tange a discussão sobre *aparência e essência*⁶⁸ – no caso de Candido optou pela palavra *lei* para se referir à *essência*, mas que muito se assemelha ao que é utilizado por Lukács em sua

⁶⁷ CANDIDO, Antonio. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p.135.

⁶⁸ Na concepção marxiana, *aparência* seria o mais superficial que se pode saber sobre o objeto, aquilo que de imediato já se demonstra: como se apresenta a vista, o som, ou até mesmo algumas primeiras investigações teóricas que intentem se aproximar de alguma observação mais rigorosa. No sentido oposto se encontra a *essência*, que a cada nova tomada crítica, o observador, diante do objeto se aproxima cada vez mais, e distancia-se por sua vez da *aparência*. Podemos entender como camadas semânticas em diferentes níveis de profundidade acerca do objeto, do senso comum ao científico. O método de apreensão da realidade descrito por Marx, por sua vez, o método materialista-dialético, reconhece que para se aproximar da *essência* o observador deve passar primeiro pelos seus níveis mais aparentes, na medida de sua experiência com o objeto, e assim, se distanciar dele para poder refletir sobre ele, num efeito de *suspensão da realidade*, em que abstração do conteúdo original torna-se elemento revelador sobre a própria realidade, nos aproximando da *essência*, do objeto portanto. Após se tornar uma reflexão abstrata acerca de uma primeira experiência com o objeto, volta-se à experiência, com uma visão já diferenciada, e essa segunda experiência retornaria posteriormente à reflexão a luz dessa nova conformação. A experiência com o objeto se debate com a construção abstrata que se faz dele, e isto se constrói de maneira dialética, fazendo com que *aparência e essência* ora se distanciem, ora se mesquem, ora sejam a mesma coisa.

ontologia. O filósofo húngaro sobre a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas⁶⁹, o aspecto descritivo/explicativo na literatura, descreve como uma atitude própria da concepção naturalista, de descrever a realidade como ela se apresenta, assim como ocorre nos romances de Zola, tendo em **Germinal**, por exemplo, sua maior expressão. Lukács utiliza como modelo comparativo, o realismo de Tolstói, que seria um realismo mais narrativo do que descritivo, que não radicaliza a objetividade. Atitude também diversa de um Machado de Assis, que a partir de sucessivos distanciamentos daquilo que busca tratar, foge ao tema, relaciona-o a todo modo, se *suspende* da realidade, portanto, e assim, revelando aspectos que estavam ocultos à uma primeira vista, mais próximos da sua *essência*. Na visão lukácsiana, Machado seria visto como um autor realista, por essa inclinação ao mistério da *essência*. Como também o vê, sobremaneira, Schwarz ao demonstrar a capacidade de Machado trazer novas dimensões de sentido para se pensar o real, e, portanto, mais rico em sua compreensão. Lukács, ao teorizar sobre a *vida cotidiana*⁷⁰, vai se utilizar dos mesmos conceitos, sendo o coletivo de ações que temos na *vida cotidiana*, nossas interlocuções diárias com os demais sujeitos, nossas ações empreendidas numa espécie de “piloto automático” nos impossibilitam de aproximar da *essência* do objeto, na medida que não temos tempo hábil para refletir, em uma atitude de distanciamento do objeto, e, portanto, de abstração sobre ele. Pode-se tirar a seguinte imagem: pensemos um sujeito. Quando o sujeito chega em casa depois de um dia de trabalho ele passa a refletir sobre como foi o seu dia e como se deu o seu desenvolvimento, numa atitude de *suspensão*, que não poderia ter sido feito ao passo que estava sendo ativo, desempenhando funções no trabalho, ou conversando no expediente. As pessoas que vivem puramente na *vida cotidiana*, não realizando *suspensão* alguma, estão limitadas às primeiras camadas de significação do objeto, como Marx verificaria em relação aos trabalhadores e a apreciação musical⁷¹. E a atitude contrária, também, como demonstra Lukács não é tão interessante pois na medida em que se prevalece somente a distância do objeto, o processo de abstração sugere maiores dimensões, podendo chegar ao ponto de não conseguir se relacionar mais com ela [a realidade], não propondo nenhum caminho que interessa a uma compreensão maior do real – sendo assim, a experiência é também fundamental. A *vida cotidiana* deve se relacionar dialeticamente com os momentos de

⁶⁹ Sobre esse assunto ver em: LUKÁCS, György. “Narrar e descrever”. In: **Ensaio Sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

⁷⁰ PATRIOTA, Rainer. **A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido**. Tese de doutorado. Belo Horizonte. 284 p. 2010. p.62-81.

⁷¹ MARX, Karl. “Trabalho estranhado e propriedade privada” In: **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo. 2004. P.79-90.

suspensão, a *fantasia* se quisermos usar um termo caro a Freud, sendo frutífero, portanto, para revelação de alguma realidade oculta por trás do véu da *aparência*.

Assim o parece ser com Guimarães, autor também interessado numa “experiência documentária”, em elementos materiais da vida concreta do Sertão, além do esforço linguístico empreendido para conferir maior verossimilhança à fala sertaneja. A inventividade presente na obra roseana – e porque não, incremento que dá ao que foi vivenciado – é também o diálogo entre um grande representante da tradição ocidental e também profundo conhecedor de línguas diversas com os sujeitos próprios das veredas do Norte de Minas, na união dos contrários, no contato com o Outro, a contradição, princípio motor da realidade. Em Candido, ainda dentro do escopo de um “Realismo”, diz que estão entre as maiores obras desta vertente literária aquelas que puderam propor esse distanciamento, a *suspensão* lukácsiana, ou na passagem: “talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmo”. Sendo assim, porque Guimarães fugiria aos “hábitos realistas” como sugere no seu *Homem dos Avelhos*? O problema ao meu ver, na atitude de Candido é ver o “realismo” como escola literária, e não como método de composição, com diferentes estágios de desenvolvimento. Emulando a mesma modulação do discurso: talvez o realismo [enquanto método] em Guimarães, seja um realismo aprofundado de seus antecessores, dos “realismos” de Graciliano e Machado. Vejamos; Machado apresenta a essência de uma realidade, a visão da elite, Graciliano incorpora o pobre e o sertanejo, mas trabalha com a distância da observação, e por fim Guimarães incorpora não só como conteúdo, mas também como composição formal, como liga entre um discurso e outro, e portanto, nessa chave, vê-se a realidade de uma perspectiva muito mais complexa, ou enriquecida, como diria também o velho Marx. Enriquecida, é claro, pela inventividade, mas também por esse intento ostensivo de se aproximar da verdade dos objetos; esse *Áporo* drummondiano que busca uma “orquídea anti-euclidiana”, que

“cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape”.⁷²

Guimarães supera toda uma questão problemática que percorreu todo o intercurso literário desde pelo menos o Romantismo, a discussão sobre “cor local” e representatividade do “ser brasileiro”. Assim, ao reafirmar a discussão, também se insere na tradição que tratou de

⁷² Poema “Áporo” de Carlos Drummond de Andrade, contido no livro **A rosa do povo**.

discuti-la – e ao contrário do que já se imaginou, a pensar em “ilhas autônomas e destacadas”⁷³. Uma expressão alemã interessante para se designar a obra roseana – curiosamente germanófila – se trata do termo cunhado por Hegel e depois incorporado por Marx em suas análises: *Aufheben*, ou numa tradução possível – suprassunção/suprassumir. Utilizado para designar uma ação que ao mesmo tempo que suprime, também conserva – nega a forma inicial do objeto, logo, o modifica, transforma-se num objeto modificado, afinal, mas que mantém certas qualidades – características. Um exemplo bastante usado é o do mármore; que ao ser trabalhado, pode vir a ser uma estátua, e então se elevar para um “nível superior” – então, a estátua suprassumiu o mármore, tornou-se uma matéria de maior complexidade – ainda que mantendo algumas de suas porções de quartzo, mica e feldspato. Machado curiosamente sugere algo parecido ao comentar da tradição, presente na citação de “A Nova Geração”, quando afirma que apesar do desbotamento das premissas românticas, algum “pecúlio comum” há de ficar.

Na outra ponta, em Guimarães, Candido comenta que o autor supera o regionalismo com um romance regionalista, e que seria portando um romance “super regionalista”. Sugestão que tem conceitualmente um estado de potência, evidentemente, mas que propõe muitos problemas à avaliação. Pode funcionar, mas não à maneira que concebe seu idealizador, ou ao menos funcionaria se o mesmo fosse admitido à Graciliano Ramos, já que de maneira nenhuma faria sentido a declaração de que o autor se encerrou no pitoresco e na descrição das paisagens e costumes locais. Muito além disso o escritor alagoano nos expõe a representação particular do nosso capitalismo dependente ao mesmo tempo que representa no plano universal os efeitos da reificação do sujeito que nada pode compreender pois passou a vida ocupado a perseguir o capital, pouco pôde compreender do amor, amizade ou tantos outros sentimentos humanos; algo perfeitamente possível de se ocorrer de maneira semelhança em qualquer outro país capitalista periférico. Partindo daí, outros romancistas poderiam também reivindicar o mesmo título se fôssemos ao fundo com a investigação. A grande novidade está na sua forma singularíssima e não nos “dramas universais”. Ou, em outras palavras, a extrema singularidade com que se aproxima do seu objeto e o reinventa, alterando completamente os modelos estilísticos comuns ao regionalismo de 30. Poderíamos assim classifica-lo como super regionalista, mas os motivos seriam outros.

Para encerrar o capítulo, vamos propor uma hipótese – a de que Guimarães é *Aufheben* – na acepção marxiana - de Machado, e Graciliano, e também anagrama deles, *duplo* - na iniciativa de Saussure -, pois conserva a proposta inter-secular, de manifestar através da

⁷³ Retomando o Luis Bueno.

literatura um “específico brasileiro”, mas através de outra dinâmica metodológica, e também aproveitando do terreno já aberto por seus antecessores; em que os atualiza, permitindo representar a observação da realidade sobre olhares mais próximo daqueles que mais a sentem na pele. Da representação do seu falar, o sertanejo Riobaldo sugere as mais inimagináveis universalidades, ao mesmo tempo que sugere as mesmas tensões, efetuadas pela particularidade de seu sujeito singular. A realidade de Guimarães ao contrário de Machado, representa a voz dos dominados de maneira mais direta, e se aproximou mais da *essência* de seu objeto do que o fez, por sua vez, Graciliano. Mas o último deles não existiria sem os dois primeiros, que cada um a seu modo revolucionou a linguagem, e suprassumiu os paradigmas literários de sua época, elevando a complexidade do discurso, e por fim, retratando aquele *sentimento íntimo*, que preveria Machado; a composição singular dada a seu tempo e a seu país, de modo que, tanto as questões particulares, quanto as universais, sejam representadas em sua singularidade. Coexistindo na mesma unidade, e negando-se mutuamente – imagem própria do movimento.

5 GLAUBER, LEITOR DE ROSA

A fim de concluirmos nossa discussão, tomo de empréstimo o termo cunhado pelo professor Jair Tadeu da Fonseca, *Glauber Rosa* – que poderia ser também *Guimarães Rocha* –, matéria de um ensaio seu em que visa abordar o romance **Riverão Sussuarana**, escrito por Glauber Rocha em 1978, ano que já estaria o cineasta na fase de experimentações de sua *Estética do Sonho*. Trata-se de um trabalho menos conhecido do Glauber, do qual Guimarães Rosa e o próprio cineasta se tornam personagens, em uma narrativa que se constitui, nas palavras do professor, por uma “escrita de exceção” como afirmação de uma “autoria fantasmagórica”⁷⁴. Nos interessa, no entanto, na medida em que o livro é também uma referência explícita à obra roseana, relação mister da qual gostaríamos de abordar. O próprio Glauber, em uma entrevista, nos apresenta essa relação: “no livro eu parto do próprio Guimarães Rosa como escritor para proceder através dele uma reanálise, uma revisita dessa região, procurando sobretudo a integração de individualidade e sociedade”⁷⁵, e não para por aí: “Guimarães foi meu guia e, ao mesmo tempo, o mito a ser desmistificado. Eu me coloco como um jagunço que vai escrever um livro e pede licença ao latifundiário, o coronel Guimarães Rosa.”

O título do ensaio de Jair Tadeu, então, remete-nos a um questionamento do qual podemos nos indagar a respeito da voz autoral presente na narrativa glauberiana, e até que ponto a influência roseana assumida não poderia sugerir a decomposição dessa voz narrativa – entre tantas outras influências, claramente -, mas, que há dentre elas a voz de um Glauber Rosa, não perfeitamente indistinto. Como dos “mil focos da cultura” que Barthes preconizava sobre a voz autoral, ou melhor, trazendo para o pano de fundo pelo qual foi construído o presente trabalho, não seria assumidamente um *duplo* de Rosa, que o invocou a ponto de também participar da discussão intertextual que permeou as gerações, tornada a obra roseana a grande matriz e paradigma. Jair Tadeu, em dado momento do ensaio, nos aponta justamente essa característica do “romance” – ou manifesto literário – **Riverão Sussuarana**, a de ser “metaregionalista”, de um Sertão que se remete a outro Sertão. Desse modo, não haveria nenhuma novidade em aproximar Glauber Rocha da obra roseana, pois, evidentemente, Glauber a leu, e de forma aguda. Ainda assim, resta dizer, Guimarães Rosa, por sua vez, também foi um agudo leitor de nossa tradição literária, e dizer que Glauber foi leitor de Rosa é também dizer que foi leitor de muitos outros – de Graciliano, de Machado, e de todos os anagramas que a tradição pode inferir.

⁷⁴ Ver em FONSECA, Jair Tadeu da. **Guimarães Rocha (ou Glauber Rosa)**.

⁷⁵ REZENDE, Sidney (Org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p. 148.

Como veremos, Glauber Rocha detinha uma visão bastante acurada a respeito da construção de estruturas de sentido que tanto a tradição literária, quanto a cinematográfica, refletiram e foram refletidas em sua obra.

Nas palavras do próprio Glauber, voltando ao artigo publicado em 1956, presente logo na abertura do **Riverão**, ele cita:

“O edifício de nova linguagem, colocação de problemática até então estranha para cientistas especializados, ‘filosofia sertã’, formam na obra rosiana tema indispensável à compreensão do Brasil. Assim como “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, é base inadiável em qualquer estudo que se faça nordeste, “Grande Sertão: Veredas” é, não apenas base, mas resultados de um Brasil tão longe que o pensamento não atinge nem limita: sertão do Mutum, terra de Miguilin, ou veredas do Tatarana. Ali há o latifúndio e suas guerras de jagunços, mitologia vaqueira, duelo entre o Demo e Deus, língua, amor, costume, jeito de SER.” (ROCHA, Glauber. **Riverão Sussuarana** p.7)

Demonstra-se como Glauber Rocha estava afinado com o estudo que também fizera Antonio Candido em seu “Homem dos Aessos”, ou com o diálogo intertextual cujo qual tentamos esboçar ao longo desse trabalho, o *específico brasileiro*, que, como temática perfila, como vimos, pelo menos desde a primeira metade do dezenove, e decorre de um intenso debate entre tendências, as vezes opostas, de apropriações do fazer literário, assunto que interessou tanto a José de Alencar como a Machado de Assis, e debate que se estende ao regionalismo tomando o particular como um todo brasileiro. A “filosofia sertã”, referida por Glauber, traça o diálogo entre Euclides e Guimarães, afirmando ser um “tema indispensável a compreensão do Brasil”, e faz parte também de nosso *específico*. Como gostaríamos de demonstrar nos próximos parágrafos, Glauber detinha apreço pela ideia de tradição cultural brasileira, tomando tanto o cinema quanto a literatura motes para o desenvolvimento de sua crítica, como é bem ilustrado em sua **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, de 1963 – um ano antes da estreia de sua primeira obra-prima, **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. A sua publicação do artigo sobre Guimarães Rosa, já em 1956 demonstra o seu gesto de tomada crítica frente a publicação do **Grande Sertão Veredas**, em um tempo em que não havia ainda estreado no Cinema.

5.1 O jovem Glauber

Nessa sua primeira fase como crítico, período que José Umbelino detalha: sobre as críticas do “jovem Glauber”, publicadas entre 1956 e 1963⁷⁶, Glauber se formava com o mundo

⁷⁶ Sobre esse tema, ver BRASIL, José Umbelino. **As Críticas do Jovem Glauber – Bahia 1956/1963**

fílmico, principalmente, através de sua participação no Clube de Cinema, fundado por Walter da Silveira em 1950. Como não haviam escolas destinadas ao estudo da teoria cinematográfica no Brasil, tendo as primeiras universidades sido criadas apenas na segunda metade década de 60, o Clube de Cinema acabou sendo o responsável pela formação de um público cinéfilo:

“Nas manhãs de domingo, o Clube de Cinema reunia jornalistas, artistas, intelectuais, profissionais liberais, professores e estudantes para ver e discutir o que havia de mais importante na cinematografia mundial, obras que dificilmente seriam exibidas no circuito comercial. Desde os diretores mais antigos, ainda da época do cinema mudo, até a mais nova geração dos críticos-realizadores da *nouvelle vague* francesa, todos foram vistos, analisados muitas vezes, debatidos nessas sessões matinais.” (CARVALHO, Maria do Socorro. **Cinema na Bahia, memórias da cidade de Salvador**. p.5)

A partir daí, os mais entusiastas, dentre eles o jovem Glauber, passaram à produção crítica, em que assinavam em colunas de jornais soteropolitanos, levando à público a difusão do conhecimento fílmico, em que traz à tona filmes até então desconhecidos, diretores, movimentos cinematográficos, e, principalmente, induzindo ao público leitor, sobretudo aos jovens, a crítica e a realização de filmes. Era uma geração formada nos anos JK, período de efervescência cultural em Salvador, muito atrelados ao sentimento desenvolvimentista e na crença do progresso. “Acreditava-se que a superação do subdesenvolvimento – um termo caro à época – exigiria, além de tecnologia, uma “mentalidade do desenvolvimento”. E o período JK foi marcado pelo esforço de consolidação dessa nova mentalidade.”⁷⁷ Para Glauber, a crítica cinematográfica era uma forma de escapar ao provincianismo e poder fazer “crítica de mundo”, o que também fazia o seu mestre Walter da Silveira, com quem manteve intenso debate em sua formação.

Walter da Silveira foi um dos maiores entusiastas da obra glauberiana. O acompanhou durante sua formação no Clube do Cinema – “estudava Eisenstein e Pudovkin, Jean Vigo e Luis Buñuel [...] também o Vittorio de Sica e o Akira Kurosawa”⁷⁸ –, suas primeiras críticas em periódicos de Salvador, suas primeiras realizações, estando presente inclusive na premiação de **Barravento** em Korlovy Vary. Podemos ver o esboço dessa proximidade na crítica que faz Walter da Silveira ao filme **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, em que analisa desde 1955 a atuação de Glauber com *As jogralescas* e as primeiras tentativas de crítica cinematográfica no diário *O Momento* e no periódico *Sete Dias* - “Será a ambição, contagiada por certo narcisismo,

⁷⁷ CARVALHO, Maria do Socorro. **Imagens de um tempo em movimento: Cinema e Cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)** P.41

⁷⁸ SILVEIRA, Walter da. **O eterno e o efêmero**. (Organização José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. Volume 2. p. 355.

mal escondido pelo desleixo da aparência, que atrairá, sem demora, a atenção geral para a presença de Glauber Rocha”. Sobre suas primeiras realizações não se furta a identificar os seus defeitos, seja no anacronismo da “experiência surrealista à moda de Cocteau” em **Pátio**, ou sobre **Barravento**, que apesar da euforia da recepção europeia, Walter admite, no “filme mais corajoso jamais feito no Brasil”, “a irregularidade do contexto e a imperfeição da técnica”.

A consagração de Glauber, aos olhos de Walter da Silveira⁷⁹, viria com a realização de sua obra-prima **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. O crítico de antemão lança a pergunta: “até que limite há uma exata correspondência entre teoria e prática, entre o pensamento de Glauber Rocha proposto por sua vida e o resultado artístico atingido pelo filme?”. Um filme em que a ideologia estética entra em correspondência com a ideologia social, sendo ambas revolucionárias. Confere ao jovem cineasta o status de “autor internacional”, e o primeiro “autor brasileiro” no cinema, e dessa universalidade vai encontrar reminiscências da forma eisensteiniana de compor e montar. A oralidade cinematográfica de Glauber, tornada elemento de estilo, é comparada ao funcionalismo sonoro de **Hiroshima, mon amour**, e a sua fuga à servidão mecânica do cinema é posta em comparação às ousadias visuais de Orson Welles, naquilo que viria a ser chamado de “barroquismo” por Glauber. Para Walter, **Deus e o Diabo** antes de tudo é uma obra de transição cinematográfica, o antes e o depois tomariam esse filme como ponto de partida e ponto de chegada.

5.2 Glauber e a tradição literária

O seu debate com a tradição literária brasileira pode ser melhor entrevisto na publicação de seu primeiro livro **Revisão Crítica da Cinema Brasileira**, em que a fim de traçar uma historiografia e posicionamento acerca da tradição cinematográfica, Glauber Rocha vai identificar em Humberto Mauro o primeiro cineasta autoral brasileiro, o que em sua análise também participa do movimento literário e dos paradigmas próprios do decênio de 30, listando alguns autores literários que compartilharam o mesmo intertexto da literatura brasileira. Ao estabelecer as apropriações da qual Humberto Mauro faz parte, Glauber nos diz:

“A explosão de **Humberto Mauro**, em 1933, lembrando que estes anos são os mesmos do romance nordestino – é tão importante que, se procurarmos um traço de identidade intelectual na formação de um caráter confusamente impregnado de realismo e romantismo, veremos que Humberto Mauro está bem próximo de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, da primeira fase de Jorge de Lima e

⁷⁹ SILVEIRA, Walter da. **O eterno e o efêmero**. (Organização José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. Volume 2. p. 353.

Villa-Lobos, de quem se tornou amigo e com o qual realizou *O descobrimento do Brasil*.” (ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, 1963, p.46)

Como consta, a obra de Mauro na visão glauberiana é também “confusamente impregnado de realismo e romantismo”, o que lhe permite posteriormente trazer à memória grandes nomes da tradição literária brasileira, tradições que ainda que distintas no trato com a matéria e forma literária, partilham do mesmo espaço de discussão para além do texto, da qual se inscreveram direta ou indiretamente na história da memória brasileira:

“como esquecer Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Claudio Manoel da Costa, Jorge de Lima, Drummond e Cabral na evolução de nossa poesia; assim como esquecer de José de Alencar, Raul Pompéia, Lima Barreto, Machado de Assis, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Adonias Filho na evolução de nosso romance. Esquecer Humberto Mauro hoje – é antes não se voltar constantemente sobre sua obra única e poderosa expressão do *cinema novo* no Brasil – é a tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante” (ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, 1963, p.54)

Para a construção de sua argumentação utiliza de uma premissa que curiosamente compartilhava também Machado de Assis, o que foi muito bem demonstrado ao final de **Formação da Literatura Brasileira** de Antonio Candido, que observa no romancista do novecentos o mesmo apreço pela leitura crítica de seus antecessores, do quais sempre lhe restaria um “pecúlio comum” para abordar em sua própria obra. Num gesto similar, Glauber Rocha também circunscreve a sua leitura em torno de um ideal de prosseguimento literário compartilhado através do tempo, cujo qual jamais esgotaria todas as possibilidades de construção de sentido que objetivavam a princípio. Como se no esgotar de uma vida os autores pudessem “apenas” contribuir para uma construção coletiva de nosso fazer literário, deixando como herança as contradições e problemas literários que não puderam ser desenvolvidos em dado momento, na espera de um *duplo* que pudesse se identificar como anagrama de seus “familiares mais velhos”. Segundo consta em sua **Revisão**:

“Lima Barreto, citando Mário de Andrade, falava em ‘...do próprio, do nosso, do conceito estético-fílmico-cinematográfico eminentemente matuto-caipira-caboclo-sampeiro-sertanejo... encontraremos a forma audiovisual de generalizar, de disseminar a nossa cultura”. (ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, 1963, p.90)

Em atitude semelhante a Franklin Távora, que estabelece a noção de representação brasileira a partir do regional, se associando como a “autêntica, verdadeira, irretorquível” representação de nossa particularidade brasileira, do nosso *específico brasileiro*, Glauber

resgata o antigo debate que ainda não havia encontrado interlocução no campo cinematográfico brasileiro, pelo menos até a estreia de **O Cangaceiro**, sendo que, para o crítico-cineasta, é um fato “verdadeiramente inexplicável” o cinema brasileiro “chegar a temática do cangaço apenas em 1953, quando a literatura, através de autores como Franklin Távora ou José Lins do Rego, já formara um ciclo”. No entanto, ainda que tenha estabelecido o primeiro contato, na concepção crítica glauberiano, Lima Barreto não haveria entendido o romance de cangaço e nem haveria feito a leitura correta sobre os sentidos populares que emanam das obras, criando, por sua vez, um “drama de aventuras convencional e psicologicamente primário”. E mais: “O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado. Uma estória do tempo que havia cangaceiros, uma fábula romântica de exaltação à terra”⁸⁰. Ou seja, um ano antes de sua produção sobre o cangaço **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, Glauber Rocha já situava o cinema brasileiro como “atrasado” em relação ao debate que se fazia na literatura, tecendo várias críticas a tentativa industrial da Vera Cruz, que, com corpo técnico e diretores quase que exclusivamente estrangeiros encerraram-se no pitoresco e exótico. Almejavam alcançar uma “expressão nacional”, mas “nada tinham a ver” com as “mais evidentes características do romance nordestino”, optando por uma “encenação academizante” que representavam “uma estaca apodrecida do cinema estrangeiro”.

Desse modo, a partir de sua **Revisão Crítica**, pressupõe-se para além das falhas formais e temáticas dos filmes da antiga Vera Cruz, uma afirmação enquanto autor, que já havia ao presente momento produzido um filme que visava representar certa “nacionalidade”, em **Barravento**. Além de também deixar entrever uma ausência ou apagamento de uma tradição que busca resgatar para introduzir no plano cinematográfico. É extremamente sintomático, se pensarmos no momento que culmina o movimento do Cinema Novo, sobretudo, a partir da estreia de três dos maiores representantes **Vidas Secas**, **Os Fuzis**, e **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, pois, o primeiro deles é uma adaptação literária do romance de Graciliano, e os outros dois, claros interlocutores da tradição que tornou paradigma a representação do pobre sertanejo no romance brasileiro. No entanto, deve-se entender o Cinema Novo como um movimento em alguma medida coeso em sua proposta, tomando-se como paradigma o manifesto “Estética da Fome”, mas que também se apropriam de estratégias de significação bastante distintos; bastando ver as diferenças estilísticas entre o primeiro (**Vidas Secas**) e o último (**Deus e o Diabo**). O que muito se vale das apropriações que cada um de seus autores, Nelson Pereira e

⁸⁰ ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, 1963, p.91

Glauber, fizeram da tradição literária e das correntes cinematográficas que ganharam espaço no Brasil.

5.3 O cinema anti-naturalista

Nelson Pereira dos Santos já havia trabalhado como assistente de direção em **Agulha no Palheiro** (1951) com Alex Viány, com o qual partilhava a opção estética de filmar a partir da concepção neorrealista, dos cineastas italianos, que produziram grandes obras como **Roma, Cidade Aberta** (1945) ou **A Terra Treme** (1948). Como nos é dito por Glauber: “O que caracteriza a obra crítica e teórica de Alex Viány é uma especulação cada vez mais profunda e polêmica no sentido de um realismo brasileiro”. Como diretor, produziu obras com também tendências neorrealistas – **Rio, 40 Graus** (1955) e **Rio Zona Norte** (1959). Glauber Rocha foi um enorme entusiasta da obra inicial de Nelson Pereira, sobretudo **Rio, 40 graus**, que segundo detalhe em entrevistas e cartas foi o filme que o fez decidir-se pela via do cinema – um ano antes de iniciar na crítica profissional. Segundo o crítico-cineasta, Nelson buscava “um cinema brasileiro, inevitavelmente social, cujo templo era Rio, 40 Graus”, diretor com quem contrapunha a obra de Khouri: “um cinema formalista e universalizante (sic) inevitavelmente metafísico, cujo templo era **Estranho Encontro**”⁸¹. Sobre o primeiro “templo” ainda o classificaria como o “primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado”, e ainda sobre o mestre apontaria três fases de sua obra: “neorrealismo carioca” – os já citados –, uma “fase artesanal” com **Mandacaru Vermelho** e **Boca de Ouro**, e por fim o “realismo crítico” com **Vidas Secas**.

A estilística de Glauber Rocha enquanto estratégia política difere da de Nelson Pereira, pois, num primeiro sentido, a postura de Nelson é o engajamento pela denúncia, da qual o recorte da realidade busca demonstrar, seja a vida miserável dos retirantes da seca, a tragédia urbana dos meninos periféricos da cidade do Rio de Janeiro, ou ainda o drama vivido por artistas como o do personagem do Grande Otelo em **Rio Zona Norte**. A obra que também partilha do resgate da tradição literária efetuado no decênio de 60, **Vidas Secas**, vai reatualizar a memória do fazer literário de Graciliano Ramos, autor que segundo Luís Bueno também estaria lidando com o mesmo termo, “realismo crítico”, e que encontrou a solução para a incorporação dos pobres em sua literatura através de um “pretensso não envolvimento da voz que controla a narrativa”, trabalhar com a distância para melhor se aproximar, sem cair em determinismos, num olhar

⁸¹ ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, 1963, p.101

documental que intenta emular a aspereza do lugar e transmitir a mais real possível sensação do desamparo. Nelson Pereira, em sua adaptação transplanta para o plano cinematográfico a violência da *Terra*, para usarmos um termo caro à Euclides e Candido, é representada num forte contraste de cores, entre o claro e escuro, de um branco que poderia simular o desconforto aos olhos dos seus personagens, sujeitos vagantes; a imagem é seca, assim como o quis Graciliano a partir de seu envolvimento narrativo. No trato formal dado a montagem e ao enquadramento, observa-se uma filiação aos moldes *naturalistas* da decupagem clássica⁸², numa acepção diversa das quais o termo denota à história literária. O termo cunhado pelo professor Ismail Xavier considera o filme clássico, anterior às intervenções dos “cinemas novos” – ou cinema moderno – ao redor do mundo, portanto, como um encadeamento narrativo que pressupõe a ilusão de naturalidade, da qual as imagens não deflagram a si mesmas, não denunciam os mecanismos que as reproduzem, pois, pretendem representar a verossimilhança que se confunde com a realidade, tem como objetivo aparentar o real. Atitude oposta, como veremos, da que se utiliza Glauber Rocha.

Na obra do cineasta baiano, em **Deus e o Diabo**, também há espaço para o aspecto de denúncia social à condição de certa representação de brasileiro, o sertanejo, mas esse tipo de construção se resume apenas aos minutos iniciais do filme. As cenas que retratam o cotidiano de Manoel e Rosa, ressaltando-se sobretudo numa tomada belíssima da preparação da farinha, demonstra aptidões para um enquadramento mais naturalista. No entanto, funcionam mais como um prólogo para o desenvolvimento das ações centrais do filme. É possível dizer que tal “introdução” iria até o momento de partilha do gado entre Manoel e o seu patrão, momento de ruptura com o cotidiano, guardando, inclusive, certa conotação revolucionária – o vaqueiro mata o latifundiário a facadas, numa total inversão ao status quo brasileiro, e que também abandona o modelo narrativo clássico para adentrar a outro terreno de construção do sentido: tanto a fase Manuel-beato, quanto a última Manuel-cangaceiro, nas palavras de Ismail Xavier são construídas semanticamente a partir de estratégias “antinaturalistas”. Como nos é dito pelo professor:

“A primeira observação que se pode fazer da “representação da história” em *Deus e o Diabo* decorre das próprias condições que a montagem analisada ajuda a estabelecer: o filme não procura a reprodução naturalista de fatos, transformados em espetáculo. Pelo contrário, procura uma linguagem figurativa que atualiza, na própria textura da imagem e som, uma reflexão sobre tais fatos. Está todo concentrado na discussão de processos e lutas que tiveram efetivamente lugar na história do Nordeste. No entanto, recusa a reconstituição precisa da aparência e abandona a ideia de que é necessário

⁸² Ver em XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência.**

mostrar a evolução de fatos particulares tal como aconteceram no passado” (XAVIER, Ismail. **Sertão-Mar**, 1983, p.90).

A opção que faz o cineasta é pela figuração simbólica, em que figuras como Corisco, Lampião, Antônio Conselheiro, Padre Cícero e outros personagens históricos figurem no filme sem que essa representação procure aparentar fidelidade à história documentada; longe disso, “o processo histórico se projeta num campo alegórico, depurando seus elementos para ficar reduzido ao essencial (na perspectiva do narrador), numa transformação que evidencia um estilo de relato poético cuja inspiração está na literatura de cordel”. Ao invés da fidelidade do ocorrido, Glauber busca com a mediação do cordel a “transmissão de um conselho”. A presença do cordel, no entanto, não é tomada em estado bruto, mas parte de uma reelaboração erudita do produto folclórico: “Composição de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha, o cordel em **Deus e o Diabo** é tão encenado quanto a ação de beatos e cangaceiros.”⁸³ É a voz erudita que encena o popular e depura sua imitação em forma de folclore, não é a “própria *vox populi*” que se manifesta. Tomando como paradigma experiências no campo da literatura, pode-se inferir uma influência da estratégia roseana na composição que faz de sua linguagem presente na obra. Pois, como já foi dito nesse ensaio, desde a leitura de Cavalcanti Proença já se sabia que a linguagem de Guimarães não representa a fala real do sertanejo, mas também um trabalho erudito sobre a matéria linguística sertaneja, ainda que haja um esforço de mimetizar de modo verossímil as características expressivas desse narrador, nos remetendo necessariamente à traços de oralidade das *Gerais*. A “inventividade” presente no método roseano também é encarada por Candido como uma estratégia que buscava fugir aos “hábitos realistas”, afim de plasmar num discurso híbrido tanto a observação da realidade quanto a intuição do escritor, ancorada em todo um acúmulo de leituras que pôde fazer Guimarães Rosa ao longo de sua trajetória. Desse modo, assim como faz Glauber em aproximar a obra de Nelson Pereira à de Graciliano, podemos também aproximar a obra de **Deus e o Diabo** à métodos compositivos de Guimarães Rosa, em que ambos se inspiram em aspectos “antinaturalistas”.

Na fase Manoel-cangaceiro, por exemplo, a linha de recusa ao naturalismo pode ser demonstrada no duelo entre Corisco e Antônio das Mortes, em que a ação rarefeita é comandada pelo ritmo da representação, que radicaliza o tom teatral dos diálogos e gestos. Como nos diz Ismail Xavier:

“Nessa fase, procura-se a significação, menos pela montagem e mais pela duração e movimento interno do plano, levando cada episódio a saturação. A câmara na mão, em plano-sequência, com seus movimentos de vaivém, colabora com esse esforço de

⁸³ XAVIER, Ismail. **Sertão-Mar**, 1983, p.93

criação de um certo cerimonial, ao mesmo tempo que procura situar-se no nível da experiência das personagens, como se fosse um elemento a mais no grupo”. (XAVIER, Ismail, **Sertão-Mar**, 1983, p.83).

5.4 O Sertão dialético

De maneira semelhante, guardada as devidas proporções do suporte em que se manifesta, o duelo entre Augusto Estêves e Joãozinho Bem-Bem, presente no último conto de **Sagarana**, “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, também apresenta uma estrutura de construção de sentido que se dá menos pela representação da luta mesmo, mas pela saturação do “movimento interno do plano” que, guiada pela voz narrativa exclusivamente, intensifica a significação desse movimento. Intensificam as relações que estão em jogo no duelo, assim como as ideias que por vezes contrárias são também idênticas, guardando assim uma unidade “paradoxal” dos contrários. Pode-se pensar em tal “unidade” como o quer a leitura funcionalista de Antonio Candido, ou então, como a unidade dialética da matéria, segundo a filosofia hegeliana e de seus continuadores, que também conceitua a própria essência do movimento, que só existe pela negação. Pois, genericamente dizendo, em cada objeto há em si mesmo sua negação, e assim o é com Augusto Estêves e Joãozinho Bem-Bem: são distintos, mas idênticos – ou seja, são ao mesmo tempo negação e afirmação um do outro. O mesmo se dá com a teatralidade impressa ao duelo de Corisco e Antônio das Mortes, como o próprio matador de cangaceiros o diz: “Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande sem a cegueira de Deus e do Diabo, e pra que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião vou matar Corisco e depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa”

Segundo as palavras de Ismail Xavier, a “imagem e som compõe um elenco de aproximações que aponta, através da presença do mesmo elemento dentro de condições aparentemente opostas, Sebastião e Corisco como duas faces da mesma metafísica, acentuando, na simetria das suas inversões, sua unidade profunda”. Unidade já prevista em alguma medida por Antonio Candido ao tratar do romance roseano, ao analisar a qualidade que caracteriza a contradição que é a vida do Jagunço:

“O jagunço, sendo o homem adequado à terra (“O sertão é o jagunço”), não poderia deixar de ser como é; mas ao manipular o mal, como condição para atingir o bem possível no Sertão, transcende o estado de bandido. Bandido e não-bandido, portanto, é um ser ambivalente, que necessita revestir-se de certos poderes para definir a si mesmo”. (CANDIDO, Antonio. “O Homem dos Avessos” In: **Tese e Antítese**. p.138)

Não apenas o jagunço, mas a próprio enquadramento de todo o universo roseano desempenha e guarda um aspecto de realidade, história ou mito, fato ou lenda, “ambiguidade

da geografia, que desliza para o espaço lendário”, ou no que chama “ambiguidade metafísica” presente na amizade de Riobaldo com Diadorim. A principal problemática do livro, se o diabo existe ou não é também mais um desses problemas. Já que é situado o pacto, mas ele [o diabo] não aparece fisicamente, o que faz Riobaldo desconfiar se realmente houve pacto; ao mesmo tempo que, por outro lado, não “pode fugir à evidência da própria mudança, após a noite em que *desejou* vê-lo”, pois depois dela foi capaz de realizar coisas prodigiosas como o deslizamento para o terreno lendário na travessia do Sussuarão. Dessa forma, pode-se dizer que essa duplicidade dentre as suas funções produz também essa dinâmica de saturação do movimento interno do plano narrativo, a fim de que a ação seja menos importante do que o que é dito, pensado, contraposto, enfim, refletido sobre ela. O que se nos fosse permitido ousar uma metáfora telescópica, quase beirando o terreno da alegoria, poderia se dizer que essa relação é um dos intertextos mais interessantes da tradição ocidental, compartilhado num Shakespeare e as atitudes vacilantes de seus heróis-anti-heróis que buscam sempre retardar o acontecimento, atitude também típica da *volubilidade* do protagonista machadiano em sua fase madura, ou na dinâmica de suspensão empenhada nos dois autores aqui postos em diálogo. Assim como afirma Antonio Candido, sobre uma certa qualidade do “Realismo” – citação que tensiono ressaltar:

“mesmo dentro do Realismo, os textos de maior alcance procuram algo mais geral, que pode ser a razão oculta sob a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas, e pode ser a *lei* destes fatos na sequência do tempo. Isso leva a uma conclusão paradoxal: que talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmo.” (CANDIDO, Realidade e Realismo).

Qualidade que o crítico encontra também em **Grande Sertão: Veredas**, ao lidar com a realidade pouco contornável do seu *homem dos avessos*, em uma atitude de demonstrar qualidade artística ao efeito de *suspensão* da realidade – que como mencionamos é presente na obra lukácsiana, baseando-se na teoria do conhecimento marxiana: “mostra que, na literatura, a fantasia nos devolve sempre enriquecidos à realidade do cotidiano, onde se tecem os fios da nossa treva e da nossa luz, no destino que nos cabe.”

Dessa forma, se for lícito dizer a partir da argumentação empreendida nessa análise, uma literatura como a de Guimarães Rosa ou de Glauber Rocha, poderia ser classificada como *realista* na acepção crítica lukácsiana ou também na de Candido, ainda que não o tenha dito explicitamente. A temática do Deus e do Diabo, que norteia toda a travessia de Riobaldo ou de Manoel, na sua relação de unidade física-metafísica com o lugar que lhes destinaram a existência. O que é sertão vai virar mar, e o que é mar vira sertão, num enquadramento tipicamente dialético da composição da realidade. A partir da alegoria, da metáfora estendida à

saturação, podemos tocar e suspender da realidade num vaivém crítico de nossa consciência, criando relações mais complexas com a realidade observada e voltando das “suspensões metafísicas” mais enriquecidos e mais distantes dos níveis mais aparentes de compressão da realidade desse objeto, a “filosofia sertã” nas palavras de Glauber, ou o próprio intertexto literário que se estabelece como mote para as constantes “formações” de nossa literatura brasileira.

Esperamos que ainda que muito sintéticos, possamos com esses pequenos bosquejos literários enamorados de análise científica, levar em seu processo de leitura a alguma relação ainda não muito bem explorada nas discussões críticas sobre literatura, e sobre tradições tão importantes e simbólicas para a construção de nossa memória coletiva, como nos diria Horácio, tais inscrições em “monumentos literários” são mais perenes que o bronze e por séculos prevalecerão, ainda que como anagramas, que largados na trama do tempo estariam à espera de alguma alma engajada em resgatá-la das profundezas do esquecimento.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José. “Benção Paterna” In: **Sonhos de Ouro**, 1872.
- ASSIS, Machado de. **Instinto de Nacionalidade**, *Obra Completa* de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.
- ASSIS, Machado de. **A Nova Geração**, *Obra Completa* de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. “Epos e Romance”. In: Teoria do Romance
- BRASIL, José Umbelino. **As Críticas do Jovem Glauber – Bahia 1956/1963**. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2007.
- BUENO, Luis. **Uma história do Romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos), 2º Volume**. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1969.
- CANDIDO, Antonio. “Homem dos Aessos” In: **Tese e Antítese: ensaios**. 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.
- CANDIDO, Antonio. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004b.
- CARVALHO, Maria do Socorro. **Imagens de um tempo em movimento: Cinema e Cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)**. Salvador: EDUFBA, 1999.
- CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema na Bahia, memórias da cidade de Salvador. **Tabuleiro de Letras**, Salvador, 2007.
- FONSECA, Jair Tadeu da. **Guimarães Rocha (ou Glauber Rosa)**
- GUMBRETCH, Hans Ulrich. “Cascatas da Modernidade” In: **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Leitores de Machado de Assis**. Tese: Unicamp – SP. 2001.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. **Discurso Sobre a História da Literatura Brasileira**, Revista Niterói, 1834.
- MARQUEZINI, Fabiana Buitor Carelli. “O buriti e a rosa: aspectos da linguagem em Grande Sertão: veredas”. Revista **O eixo e a roda**: v.12, 2006
- MARX, Karl. “Trabalho estranhado e propriedade privada” In: **Manuscrítos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo. 2004.
- MONTAIGE. “Sobre os Canibais”. **Os Ensaíos**. São Paulo: Schwarcz, 2013.

- OLIVEIRA, Ricardo de. “Ficção, ciência, história e a invenção da Brasilidade Sertaneja”. **Revista de estudos literários Juiz de Fora**, v.4, n.1.
- PATRIOTA, Rainer. **A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido**. Tese de doutorado. Belo Horizonte. 284 p. 2010.
- REZENDE, Sidney (Org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986
- ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. **Riverão Sussuarana**. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- ROCHA, João César de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. Editora 34/Duas Cidades: São Paulo, 1990
- SILVEIRA, Walter da. **O eterno e o efêmero**. (Organização José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. Volume 2.
- SISCAR, Marco Antônio. A poesia a dois passos (sobre os *Anagramas*, de Ferdinand de Saussure), **Alfa**, São Paulo, 41, 169-186, 1997.
- SOUZA, Marcen de Oliveira. Os anagramas de Saussure: seu modo de presença nos estudos da linguagem. **Investigações**, Recife, Vol. 26, nº2, julho de 2013.
- TELES, Ana Carolina de Sá. Reflexões sobre o indianismo de Gonçalves Dias. **Magma**, São Paulo, v. 22, n. 12, 351-365, 2015.
- WERKEMA, Andrea Sirihal. A formação de um cânone para o século XIX brasileiro: a força de Machado de Assis. **Caletrosópio**, Mariana-MG, v. 3, n. 4, 9-23, Jan/Jun. 2015
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. 1 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- XAVIER, Ismail. **Sertão mar**. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.