

André Tessaro Pelinser

**GUIMARÃES ROSA E SEUS PRECURSORES:
REGIONALISMO, DESLOCAMENTOS E RESSIGNIFICAÇÕES**

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras

2015

André Tessaro Pelinser

**GUIMARÃES ROSA E SEUS PRECURSORES:
REGIONALISMO, DESLOCAMENTOS E RESSIGNIFICAÇÕES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos Literários da Faculdade de Letras da
UFMG como requisito para a obtenção do título de
Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury
Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras

2015

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R788.Yp-g Pelinser, André Tessaro.
Guimarães Rosa e seus precursores [manuscrito] : regionalismo, deslocamentos e ressignificações / André Tessaro Pelinser. – 2015.
349 f., enc.

Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. [331]-349.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Regionalismo na literatura – Brasil – Teses. 3. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 4. Influência (literária, artística, etc.) – História – Teses. 5. Imaginário – Teses. 6. Crítica – Teses. I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.33

Guimarães Rosa e seus precursores: regionalismo, deslocamentos e ressignificações

André Tessaro Pelinser

Tese de doutorado submetida à banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury – UFMG – Orientadora

Profa. Dra. Maria Eunice Moreira – PUCRS

Prof. Dr. João Claudio Arendt – UCS

Profa. Dra. Maria Cecília Boechat – UFMG

Profa. Dra. Claudia Campos Soares – UFMG

Belo Horizonte, 13 de março de 2015

AGRADEÇO

À Odila,
mãe e baluarte.

À Letícia,
amor, suporte e olhos impossíveis.

À Derli,
segunda mãe e fonte inesgotável de ternura.

À Maria Zilda Cury e à Rita Godet,
mais do que orientadoras, amigas e fontes de inspiração.

Aos amigos dos anos de experimento em BH,
Vitor, Daniel, Herlany, João, Rízzia, Sarah, Gelda, Gil, Leandro, Roberta, Lilian, Renata e tantos outros,
que fizeram dessa cidade um lar.

Aos amigos do Sul,
Cristiano, Sibebe, João, Clarice, Eduardo, Ingrid, Clóvis, Rafael, Mirella, Luciana, Natália e tantos outros,
que me ajudaram a dar sempre um passo a mais.

Aux amis de France,
Delphine, Philippe, Véronique, Erwan, Nancy, Ronan, Bruna, Christian, Henrique et bien d'autres encore,
qui ont fait de ce pays notre pays.

Ao CNPq,
por possibilitar a dedicação integral ao doutorado.

À CAPES,
por possibilitar o inestimável aprendizado obtido na França.

*the poet [...] must be quite aware of the obvious fact that art never improves,
but that the material of art is never quite the same.*

T. S. Eliot

*se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca
mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata?*

Riobaldo Tatarana

RESUMO

Este trabalho pode ser dividido em dois eixos principais. Por um lado, as reflexões propostas buscam responder à necessidade de uma “crítica da crítica” do Regionalismo literário brasileiro. Para tanto, objetiva-se examinar detalhadamente parcela representativa das análises produzidas pela crítica literária nacional a respeito da tradição literária regionalista e das obras a ela afiliadas. Com isso, almeja-se investigar o percurso do Regionalismo na história da literatura brasileira, bem como revisar os posicionamentos veiculados por uma série de estudos especializados e, por conseguinte, reavaliar determinadas linhas de força que orientaram a constituição do campo literário no Brasil. Assim, pretende-se apreender parte das condições que tornaram hegemônico um conjunto de visões de caráter restritivo em relação às literaturas regionais ou regionalistas nas letras brasileiras. Por outro lado, o estudo procura conferir especial atenção ao impacto representado pelo surgimento da ficção de João Guimarães Rosa no campo literário brasileiro, enfatizando como sua obra retoma a tradição literária regionalista e como tal característica foi apropriada pela crítica de arte. Com isso em vista, intenta-se salientar a importância do imaginário consolidado acerca do Regionalismo no Brasil para a produção de sentidos sobre a literatura rosiana ao longo de sua fortuna crítica. Busca-se evidenciar não apenas como Guimarães Rosa internaliza e retrabalha parte da série literária brasileira, mas também os efeitos decorrentes da percepção de outras vozes em sua obra e como os discursos críticos construídos a partir disso contribuíram para deslocar os escritores precedentes. Nesse sentido, examina-se como, ao mesmo tempo em que Guimarães Rosa cria seus precursores dentre os autores regionalistas e do vigor deles retira boa parte de sua própria força poética, sua literatura os ressignifica e altera seu capital literário, fomentando profundos rearranjos na tradição literária brasileira.

Palavras-chave: Regionalismo; Guimarães Rosa; campo literário; capital simbólico; crítica literária; tradição literária; história da literatura.

ABSTRACT

This doctoral thesis can be divided into two main axes. On the one hand, the proposed reflections seek to respond to the need of a “critique of the criticism” related to the Brazilian literary Regionalism. For such, the study aims at examining in detail some analyses that can be considered representatives of the perspective adopted by Brazilian literary critics regarding the regionalist literary tradition and literary works affiliated to it. It intends to investigate the path taken by Regionalism throughout Brazilian literary history, as well as to review stances conveyed by several specialised studies and, therefore, to reassess some lines of reasoning that guided the constitution of the literary field in Brazil. Thus, this study has the purpose of apprehending part of the aspects that contributed to the hegemony of a set of restrictive perspectives towards regional or regionalist literatures in Brazil. On the other hand, this thesis focuses on the impact represented by the emergence of João Guimarães Rosa’s fiction in the Brazilian literary field, emphasising how his literary works resume the regionalist literary tradition and how such a characteristic has been appropriated by art criticism. Bearing this in mind, this study is intended to cast light upon the importance of the imaginary about Regionalism in Brazil when it comes to the production of meanings relating to Guimarães Rosa’s literature throughout the development of his critical fortune. It aims at highlighting not only the way Guimarães Rosa internalises and reworks part of the Brazilian literary tradition, but also the effects of the identification of other literary voices in his texts and how literary criticism based on that identification contributed to dislocate the preceding writers. Taking this into account, this study analyses how Guimarães Rosa creates his precursors among the regionalist authors and profits from their vigour in order to create his own poetic strength. At the same time, it examines how Guimarães Rosa’s literature redefines the works of his precursors and alters their literary capital, fostering deep rearrangements in Brazilian literary tradition.

Keywords: Regionalism; Guimarães Rosa; literary field; symbolic capital; literary criticism; literary tradition; history of literature.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1. REGIONALISMO.....	23
1.1 A formação da região: um problema de fronteiras	23
1.2 Rastreado a região: história e contingência	44
1.3 Romantismo: o regional como fonte da nacionalidade	72
1.4 Realismo-Naturalismo: o regional como constatação da ruptura.....	84
1.5 Modernismo: o regional como dilaceração	98
2. DESLOCAMENTOS.....	113
2.1 Legitimação no campo artístico: o regional, o cânone e o universal.....	113
2.2 Guimarães Rosa: um onipresente “mas”	137
2.3 De Alencar a Mário de Andrade: a construção crítica das obras.....	161
2.4 O Regionalismo e os percursos da crítica: entre estereótipos e olhares renovados.....	185
3. RESSIGNIFICAÇÕES	216
3.1 Guimarães Rosa regionalista: “Pé-duro, chapéu-de-couro”	216
3.2 Guimarães Rosa e os rearranjos da tradição: ressonâncias, idiosincrasias e <i>apophrades</i>	251
3.3 Guimarães Rosa e seus precursores: uma bolsa de valores das artes	279
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	327
REFERÊNCIAS.....	331

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Muito embora não seja exatamente indicado anunciar uma investigação com reflexão alheia, no caso presente esta opção é significativa, porque determina algumas balizas. Dito isso, neste trabalho “A ideia é falar sobre uma questão que, para muitos, nem questão é, mas para vários outros é um tema de grande relevo.”¹ Outra escolha que talvez não seja muito usual é a opção por iniciar o estudo com uma oração adversativa. Parte-se, portanto, de uma ressalva para examinar algo que para muita gente nem é digno de exame. Mas esse objeto, a bem da verdade, não será examinado em si mesmo, e sim à medida que trava relações com o autor presente no título deste estudo.

O objeto malfadado, diga-se de uma vez, chama-se Regionalismo e será grafado com inicial maiúscula quando se referir a essa vertente que compõe a tradição literária brasileira, nesta despontando a partir do Romantismo e se modulando de formas variadas conforme a vigência dos padrões estéticos de momentos distintos. Será grafado em maiúscula para que possa se diferenciar claramente de outras manifestações de regionalismo e para ressaltar seu papel de tradição artística, de vertente a que se pode vincular uma linhagem. E é devido a essa linhagem que ele será investigado, de modo que ganham importância as considerações a seu respeito enquanto elas se reportarem também aos escritores que se inscrevem nessa tradição e compõem uma imagem da literatura brasileira.

Nesse sentido, este trabalho opera nos eixos da história e da crítica literárias, propondo uma leitura de nuances da história da literatura no Brasil a partir da ficção e dos textos críticos sobre esta produzidos. Além de acenar com interpretações possíveis das obras, reinterpreta-se um conjunto de discursos críticos para compor um registro do Regionalismo literário brasileiro entre 1870 e 1970, evidenciando-se as tensões que compuseram a corrente e as complexas relações entre autores e obras a princípio distantes entre si. Espera-se, com isso, que não haja divórcio entre arte e crítica, que se consiga dosá-las na medida correta para que uma não se sobreponha à outra e para que a arte não pareça, por um lado, simples índice de momentos históricos e tampouco, por outro, manifestação descolada da realidade social.

Haverá, basicamente, dois movimentos de leitura do *corpus* de análise. Um deles, progressivo; outro, retrospectivo ou regressivo. Os dois não serão claramente separados em momentos distintos do trabalho; em verdade, entrecruzam-se no decorrer das interpretações propostas conforme necessário. O primeiro deles caracteriza-se por uma aproximação mais

¹ FISCHER, Luís Augusto. Conversa urgente sobre uma velharia – uns palpites sobre a vigência do regionalismo, p. 127.

linear ao texto e à história literária e se interessa pelo estabelecimento de relações de continuidade e influência ao ritmo da sucessão das obras, partindo da metade do século XIX para chegar à metade do século XX e desenhar um painel da literatura regionalista no Brasil. O outro, ao contrário, opera de modo mais livre e investiga as relações entre obras e autores à maneira rizomática, partindo principalmente da produção de João Guimarães Rosa para analisar suas relações com as obras de autores precedentes não só do ponto de vista da herança adquirida, mas também dos efeitos causados pela adoção dessa herança.

Os dois movimentos ganham em particularidade por tentarem aproximar três perspectivas relativamente afeitas entre si a uma quarta, em tudo diferente das primeiras e que torna possível a pesquisa do fato literário levando-se em conta sua inserção em um campo específico das artes, no qual se dão diversas formas de luta por legitimação. No que se refere às duas primeiras, tomam-se por base as noções de tradição e de precursor desenvolvidas por T. S. Eliot² e Jorge Luis Borges³ respectivamente, com as quais se examina a consolidação da tradição literária regionalista em que Guimarães Rosa se insere. Retrospectivamente, investigam-se os processos pelos quais determinados autores são *criados* enquanto precursores de outros e como Guimarães Rosa desloca a tradição literária quando nela se inclui e quando elege seus antecessores. A terceira via, com menor peso, considera as ideias de influência e *apophrades* elaboradas por Harold Bloom.⁴ No entanto, a linha aqui adotada foge da formulação original do autor por buscar compreender a “desleitura” operada por Guimarães Rosa como processo que se refere não apenas a autores canônicos mas também àqueles ditos menores.

Já a quarta perspectiva proposta busca evitar que as obras sejam tomadas por objetos de arte que se relacionam apenas entre si. Por esse viés, a arte é apreendida como integrante de um dos campos invisíveis da sociedade nos quais os sujeitos sociais participam de jogos de poder e de legitimação, em que se dão disputas pela primazia de declarar com autoridade o valor das coisas. A partir da obra de Pierre Bourdieu⁵, portanto, a literatura é entendida como bem simbólico cujos valores são cotados no mercado da arte, uma instituição de difícil definição, da qual participam escritores, críticos e editores, e que pode ser influenciada por outros âmbitos. Inserida a literatura no campo das artes, a cotação de determinadas obras pode sofrer flutuações não somente a partir dos juízos de valor de escritores, críticos e editores, mas

² Cf. ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the individual talent. Todas as referências em língua estrangeira mencionadas no trabalho têm tradução nossa.

³ Cf. BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores.

⁴ Cf. BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*.

⁵ Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário e O poder simbólico*.

também segundo os enunciados de outros artistas ou de quaisquer outros sujeitos dotados de capital simbólico suficiente para enunciar seus juízos com legitimidade.

Com isso, as análises dos deslocamentos na/da tradição e das trocas entre precursores e sucessores consideram a inserção tanto dos escritores, quanto da própria tradição em uma espécie de “bolsa de valores” da arte. Especificamente na subdivisão que pode representar o campo da literatura dentro do campo maior da arte, o *corpus* do trabalho é examinado tendo em vista sua sujeição a esses jogos, nos quais os próprios autores tomam parte para advogar a legitimação de seus textos. Contudo, esse processo não significa simples determinação, como se autores e obras estivessem sujeitos a leis superiores, quase naturais, das quais não podem escapar. Pelo contrário, são os próprios sujeitos que fazem as leis do jogo e moldam os diversos campos nos quais se inserem, de modo que se desenvolve uma dinâmica que permite a mudança dos valores e das regras.

As ideias de tradição, de precursor e de influência ganham, então, em originalidade ao serem empregadas dentro desse contexto para iluminar o Regionalismo literário brasileiro a partir da figura paradigmática de João Guimarães Rosa. O campo no qual se inserem as obras é analisado tentando-se levar em consideração as posições simbólicas dos sujeitos que enunciam os valores, a flutuação diacrônica do valor atribuído a determinadas obras e escritores e as regras maiores, pertencentes a outro nível do imaginário, nas quais se fixam os campos da arte. Faz-se referência, neste ponto, a preceitos concernentes às escolas ou aos estilos de época que contribuem para alterar os referenciais do mercado de bens simbólicos, impondo pesos e medidas particulares a cada momento histórico, com os quais os atores sociais se relacionam de maneira mais ou menos eficiente e a partir dos quais passam a ter seu valor determinado – mesmo quando rompem com esses preceitos e revolucionam o campo.

Nesse sentido, a própria adjetivação à qual essa literatura está submetida é tratada como produto de contingências históricas. O “regional” por que se identifica um determinado modo de fazer arte é uma noção marcada pelo conjunto de ideias dominante em cada período da história brasileira e cujo capital simbólico oscila. Tal oscilação é por vezes a responsável por grandes mudanças na percepção das letras no Brasil e por uma série de julgamentos problemáticos, não raro apressados e taxativos, que em diversos momentos deixaram de lado aspectos importantes das obras devido justamente à adjetivação a que estavam submetidas, a qual parece ter reduzido *a priori* o poder de permanência de uma série de textos. Enquanto alguns deles foram salvos posteriormente por trabalhos mais atentos de críticos literários empenhados em reavaliar a porção rejeitada da tradição – o caso de João Simões Lopes Neto é paradigmático nesse sentido –, outros continuaram a ver seu capital literário reduzindo-se

ano após ano. Neste caso encontram-se escritores como Coelho Neto e Afonso Arinos, que, muito lidos enquanto vivos – destaque-se: período em que podiam jogar o jogo simbólico da legitimação –, foram gradualmente relegados a segundo ou terceiro plano.

Com efeito, a literatura da qual se ocupa este trabalho faz parte daquilo que Marisa Lajolo denomina “literaturas adjetivadas”.⁶ Tem-se a impressão de que elas jamais fazem jus ao padrão legítimo de expressão. Recebem um adjetivo para marcar uma dada diferença em relação àquilo que é eleito por norma e por ideal. A esse ponto de referência, no âmbito da literatura, costumou-se dar o nome de “universal”, termo tão problemático quanto perigoso. Primeiro, ele não caracteriza determinado tipo de produção artística e não é empregado para se referir a uma dada literatura, identificável por traços mais ou menos precisos. Ele é, na verdade, utilizado para assinalar um padrão estético que deve ser alcançado e que parece pressupor uma validade inquestionável, justamente “universal”. Parece assinalar um nível de trabalho estético e temático capaz de fazer a obra se comunicar com qualquer leitor, de qualquer tempo ou lugar.

Para isso, o termo não identifica um dado tipo de literatura, mas uma qualidade adquirida por certa literatura. A obra de arte que pretensamente atinge esse *status* parece também perder a adjetivação a que porventura estivesse submetida. O “universal” seria então capaz de remover outras determinações da arte, uma vez que ela ultrapassaria qualquer outro *status* menor quando atingisse esse dado nível de expressão. O que pouco se leva em consideração, porém, é a espécie de despolitização sistemática que esse procedimento opera, à medida que as grandes obras, alçadas ao Olimpo da validade irrestrita, acabam postas em lugar nenhum e têm suas relações de dependência e de influência mais básicas deixadas de lado em nome de processos de legitimação que se dão em níveis dos quais os próprios autores por vezes não possuíam consciência. Em alguns casos, dos quais serão vistos exemplos, passam a ser observadas como completamente extemporâneas, e seu tom revolucionário é encarado não como produto das próprias condições de revolução abertas pelo campo, mas como genialidade descolada do tempo e do espaço.

Em segundo lugar, esses processos de legitimação são por vezes perigosos porque substituem a adjetivação de determinadas obras, marcando-as com um termo que se pretende atemporal e absoluto, não obstante seja claramente fundado na concepção de mundo de um centro legitimador. Essa dinâmica, é claro, faz parte dos jogos do campo da arte, nos quais o capital simbólico é empregado para definir a legitimidade dos estilos, das maneiras de

⁶ LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?, p. 317.

representar o mundo, da fatura estética enfim. Um dos problemas desse procedimento é precisamente o termo do qual se faz uso para assinalar o texto que foi capaz de atingir o diapasão crítico, já que ele comporta uma importante carga simbólica. A ideia totalizadora de “universalidade”, afinal, pretende estender a todas as sociedades a legitimidade de uma única forma de perceber o mundo, não figurando em um seletivo panteão tudo aquilo que *foge* dessa medida – ou não a *alcança*, segundo a linguagem crítica.

Dado o peso que possuem as palavras e a pouca inocência envolvida no ato de nomear, seria de se esperar que causasse um pouco mais de incômodo uma nomenclatura que se toma por irrestrita, quando na verdade se refere aos valores professados por uma pequena porção dos continentes europeu e norte-americano. Para alguns talvez pareça tão inútil falar de universalidade, quanto para outros do Regionalismo. Estes, por considerarem o objeto irrelevante, aqueles por considerarem a questão superada. Todavia, uma leitura minimamente atenta dos juízos críticos que ainda hoje se produzem sobre literatura – a contemporânea e a passada – será capaz de apontar a constância desse vício de se demarcar o nível de excelência da arte pelo pouco fiável conceito de “universal”.

Como resultado dessa insistência, é comum se identificar em parte da historiografia e da tradição crítica brasileiras uma sutil necessidade de expurgar a marca do regional de certos textos, como se se tratasse de uma pecha que carrega em si um demérito qualitativo. Em tais posturas críticas, é recorrente que a reflexão sobre o caráter regional das “grandes obras” seja acompanhada de um “mas”, uma onipresente ressalva que visa instaurar uma separação entre o universo ficcional e a dimensão simbólica da obra, advogando-se para esta última um caráter de algum modo universalizante. Certas obras acabariam tendo algo de regional, mas seriam universais. Outras, por sua vez, não “passariam” do regional. Nos termos mais gerais possíveis, talvez se localizem nos interstícios dessa dicotomia os eixos de investigação deste trabalho.

Nesse intervalo, há um terreno pantanoso, abarrotado de percalços e, para utilizar um termo regionalista de Simões Lopes Neto, um “manantial”⁷ de conceitos pouco claros. Juízos de valor historicamente abundaram, como era de se esperar da crítica literária, posto ser essa sua função. No entanto, por vezes, a imagem que tais juízos consolidaram fundou raízes somente em justificativas exteriores ao texto, como o contexto histórico e as condições sociais de produção artística, e em outros momentos apenas em sua fatura interna. São escassos os exemplos em que houve êxito na ligação entre as duas dimensões.

⁷ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*, p. 33.

Por isso, para iluminar os motivos que levaram determinadas obras a surgirem como a bela roseira da qual fala o contista gaúcho⁸, separando-se de um conjunto de produções frequentemente apreendido como simples caule espinhoso, será necessário avaliar os princípios críticos que identificam beleza em umas e não em outras, e que com isso constroem o cânone literário brasileiro. Assim sendo, a análise da inserção de Guimarães Rosa na tradição literária brasileira e de sua conseqüente relação com determinados autores passará forçosamente pela revisão de certas posturas críticas relativas ao Regionalismo literário no Brasil.

Por essa razão, é importante ressaltar que, no âmbito deste estudo, a questão não se coloca em uma perspectiva salvacionista, como se todas as obras regionais ou regionalistas atingissem a mesma fatura estética dos meios expressivos. Um dos aspectos fundamentais do trabalho se ancora, com efeito, na avaliação dos meios e argumentos críticos utilizados na emissão de juízos de valor por vezes açodados, de modo que *certos* aspectos de *certas* obras sejam priorizados em detrimento de outros. Com o grifo, destacam-se as escolhas da crítica, a qual, nunca é demais recordar, constitui-se de sujeitos imbuídos de determinados valores e formações, inseridos em um meio social onde circula um imaginário e onde há instâncias do poder simbólico responsáveis pela definição dos valores, dos gostos e das maneiras de apreciação. Dessa forma, muito embora não se coloque em dúvida a eficiência com que, por exemplo, Guimarães Rosa resolveu a questão poética do Regionalismo em relação à solução encontrada por Coelho Neto, é oportuno que se revejam algumas das definições difundidas na historiografia literária brasileira, que, a sua maneira, priorizaram facetas muito particulares das obras filiadas à tradição regionalista.

Isso posto, outro esclarecimento se faz necessário. Este trabalho não tem por objetivo uma simples listagem de precursores de João Guimarães Rosa mediante suas afinidades temáticas. Esse caminho, por si só, talvez já trouxesse alguma novidade, por apontar autores que ainda hoje a crítica literária não consegue relacionar sem embaraço ao grande prosador mineiro, mas certamente não seria suficiente para sustentar uma longa reflexão. Adotadas as devidas precauções, pode-se partir dos dizeres de Augusto de Campos, para quem a importância de estudos como este “não está em descobrir influências, para efeito de biografia ou de genealogia literária, mas em estabelecer nexos de relação estética, que nos permitam discernir, no campo geral da literatura e das artes, uma evolução de formas, e através desta, melhor compreender e situar, histórica e criticamente, os fenômenos artísticos”.⁹

⁸ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*, p. 47.

⁹ CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” no Grande Sertão, p. 322.

Não obstante o autor se refira especificamente à abordagem comparatista, que não figura diretamente na metodologia de trabalho aqui proposta, sua constatação é precisa ao destacar em que medida a atenção às relações entre as obras de arte pode contribuir para a compreensão ampla do contexto em que elas se inserem. Ainda que não se compartilhe, aqui, da ideia de uma “evolução das formas”, por se considerar que ela pressupõe – ou pelo menos se aproxima de – uma melhoria gradativa do fazer artístico, tem relevância a visão diacrônica apresentada na perspectiva de Augusto de Campos pelas possibilidades que fornece no tocante à inserção da obra no grande espaço das letras.

Assim, há dois elementos importantes a se considerar na base desta reflexão. Por um lado, está claro que Guimarães Rosa verte em palavras o sertão – esse espaço seminal na literatura brasileira – sem romper com seus antecessores, mas, pelo contrário, apropriando-se do percurso por eles até então efetuado; por outro, o autor sugere um modo de representação do regional que, se em um primeiro momento é revolucionário, logo é legitimado pela crítica e incluído no cânone literário, tornando-se clássico, como aponta Ygor Raduy.¹⁰ Apesar de o escritor não ter sido considerado unanimidade quando de seu surgimento, a valorização de elementos tidos como universalizantes em lugar daqueles que o aproximam de seus pares locais foi logo responsável por alçá-lo à categoria dos grandes narradores brasileiros, à qual não há dúvidas de que o autor pertença.

Vale, porém, atentar para o fato de que a seleção de aspectos positivados raramente inclui a dimensão regional de sua obra, cuja presença é seguidamente, para dizer o mínimo, subvalorizada. Por outra parte, no caso de um Coelho Neto, a atenção crítica recai sobremaneira na questão da região representada, mas assim o faz desconsiderando o papel da regionalidade na criação da dimensão simbólica ou as problemáticas sócio-históricas que possam emergir dos textos e destacando um resultado artístico que, na perspectiva de um determinado padrão de julgamento, nunca é alcançado. O mesmo ocorre com uma série de escritores vinculados à tradição regionalista brasileira, cujas obras são por vezes sub-analisadas por não se encaixarem *a priori* na bitola do “universal”. Nesses casos, a presença da região no texto é apontada como limitadora e responsável por aquilo que é concebido como falha, enquanto nos casos de êxito artístico a regionalidade da obra jamais é tratada como elemento ativo na construção de um complexo de significados capaz de alcançar os preceitos da arte.

Esta investigação toma caminho diferente, ao aliar as perspectivas de Eliot, de Borges

¹⁰ RADUY, Ygor. Apontamentos sobre Guimarães Rosa e a prática historiográfica: desenraizamento e sacralização, p. 73.

e de Bloom àquela de Bourdieu, tendo sempre em vista a função da regionalidade nos textos literários examinados. Parece ser possível sustentar que a ambientação regional das tramas não pode ser apreendida como simples cenário ou pano de fundo para uma sub-história, para uma dimensão simbólica presente nas entrelinhas e praticamente sem relação com o ambiente no qual se movem as personagens. Nesse sentido, a regionalidade das tramas é o substrato principal para a aproximação de um *corpus* literário selecionado a partir de sua importância na formação da tradição literária brasileira e dentro dos limites de exequibilidade do projeto. As noções de precursor e dinâmica da tradição são encaradas, portanto, a partir da regionalidade no que se refere às relações internas dos textos, e a partir das ideias de campo e de poder simbólico no que tange aos aspectos exteriores e à inserção social de escritores, editores e críticos literários.

Para tanto, é imperativo um retorno ao século XIX, ao qual parte dessa problemática remonta. Como se sabe, as relações travadas pelo campo da arte com outros campos durante o chamado *fin de siècle*, período que se situa na virada do século XIX para o XX, representam um momento essencial para a intelectualidade brasileira. Em nível mundial, observa-se o recrudescimento de teorias racialistas e do pensamento nacionalista que culminariam nas duas Grandes Guerras, impondo até mesmo um questionamento sobre a possibilidade de se continuar a fazer arte. No Brasil, apesar de relativamente distantes dos conflitos que se desenrolavam em solo europeu, os pensadores se deparam com aquele mesmo influxo de ideias, cuja aplicação, embora menos dramática no caso brasileiro, deságua em intolerância similar e produz um legado que ainda perdura.

Como explica Giralda Seyferth, no intervalo que se estende da República Velha ao Estado Novo, acentuam-se sobremaneira as discussões sobre a identidade nacional iniciadas quando da formação do Império, com o processo de colonização das terras devolutas por imigrantes alemães, na década de 1820.¹¹ Esse procedimento, reforçado por levas de imigrantes italianos a partir da década de 1870, acirra os ânimos no que se refere à formação identitária do Brasil. Entre a necessidade econômica de substituir a mão de obra escrava e o desejo de branqueamento da nação pela seleção de imigrantes à luz de teorias racialistas e do darwinismo social, gradualmente se desenha uma polaridade entre *centro* e *periferia*. Ao mesmo tempo em que os povos alóctones são vistos como a solução para a escassez de escravos e para “esmaecer” a negritude da população brasileira, seu confinamento em regiões distantes e isoladas acaba por criar redutos culturais observados com receio pela

¹¹ Cf. SEYFERTH, Giralda. Identidade nacional, diferenças regionais, integração étnica e a questão imigratória no Brasil, p. 81 – 109.

intelectualidade nacional. Com efeito, torna-se cada vez mais importante o controle das periferias gradativamente povoadas, nas quais deve preponderar e se alastrar um imaginário da nacionalidade, obtido pela supressão dos valores e costumes de origem da nova população.

Não é possível minimizar os resultados desse conjunto de ideias quando se pensa a conjuntura intelectual da época em que o Regionalismo se desenvolve em solo brasileiro. Como bem salienta Sandra Lencioni, a “percepção do outro está acompanhada da percepção do espaço do outro.”¹² A intensidade dos debates, travados no âmbito da política, da sociologia e de uma ainda incipiente antropologia, atinge os domínios da literatura por meio da questão do regional, o que impõe hoje a tarefa de analisar aquele momento a partir de um espectro mais largo de fatores.

Para pensar o Regionalismo em sua inserção histórica na literatura do Brasil, é necessário dar conta da complexa relação entre ciência, política e arte, que teve por síntese discursos de intolerância somente hoje assim percebidos. A contenda sobre a nacionalidade e sobre como representá-la em termos artísticos, surgida no bojo do Romantismo, quando da Proclamação da Independência em 1822, ganha, como se vê, novos elementos e se desenvolve até meados do século XX, marcando as viradas estéticas e críticas registradas na história da literatura brasileira.

Percebe-se, pois, o ambiente que cerca o então veículo por excelência de representação do país. A ficção brasileira, fortemente orientada para espaços quase desconhecidos e pouco desenvolvidos do território, busca nas particularidades locais o traçado de um imaginário de ampla validade em um momento em que a própria percepção da região se encontra em mudança. Em decorrência não só do desenvolvimento de alguns centros urbanos, alavancado pela imigração que fomentou a industrialização ao mesmo tempo em que deixou à margem outros setores da sociedade, como também por conta dos diversos conflitos armados associados a comunidades periféricas nos séculos XIX e XX presentes no imaginário nacional, o espaço regional se torna, gradualmente, muito mais que matéria de ficção. Transforma-se, na perspectiva de um período em que vigoram nacionalismos em nível mundial, em ameaça à manutenção da nação, sendo identificado com toda espécie de saudosismo passadista, considerado elemento retrógrado face à urbanização e por vezes característica alienígena.

Daí o baralhamento de categorias que paulatinamente se consolida sobre a região e que parece sintomático da situação da vertente regionalista na história literária brasileira, na

¹² LENCIONI, Sandra. *Região e Geografia*, p. 17.

qual, por vezes, o fundo ideológico proveniente de outros campos solapa a agudeza do juízo crítico. Talvez por isso a seleção de obras a serem investigadas abranja um espectro tão amplo de autores e um largo período de tempo. Interessa verificar as ressonâncias entre os textos de Guimarães Rosa e aqueles de diversos outros escritores de alguma maneira vinculados ao Regionalismo brasileiro, estabelecendo um diálogo entre crítica e obra a fim de avaliar os nexos argumentativos construídos a propósito deste ou daquele autor.

Examinando a recorrência de uma poética da oralidade e as sínteses dos imaginários e das identidades das culturas regionais consubstanciadas em texto, deseja-se compreender como a reprodução de um modo de literarizar a região transforma determinados motivos em espaços simbólicos da ficção regionalista, formulando uma tradição literária que integra as obras desses autores a despeito de um conjunto de pré-julgamentos críticos. É nesse sentido que, devido à força expressiva e ao peso histórico que adquiriu, a obra rosiana se faz importante, ao tornar evidentes determinadas relações de poder do sistema literário responsáveis por impor rupturas e continuidades na tradição regionalista brasileira. Fornece, assim, material para que se possa conjugar, a partir dela, os discursos relativos às demais obras regionalistas e à vertente como um todo, investigando erros e acertos e as contradições proporcionadas pelo onipresente “mas” já referido.

Para isso, o percurso que se propõe percorrer cobre cem anos de literatura, o que desde já assinala a natureza do trabalho, que não deve se deter em interpretações pormenorizadas de cada uma das obras selecionadas. Em um olhar que não se define em uma única direção, este estudo abrange de modo geral toda a obra rosiana, além de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, *Contos gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913), de João Simões Lopes Neto, *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, *Pelo sertão* (1898), de Afonso Arinos, *Sertão* (1896), de Coelho Neto, e *O sertanejo* (1875) e *O gaúcho* (1870), de José de Alencar. Tomando essas obras dentro de um conceito de tradição em que as influências se realizam em uma via de mão dupla, pela qual as novas obras propõem um rearranjo do passado tanto quanto o passado se faz visível no presente, conforme os apontamentos de Eliot¹³, a perspectiva proposta busca observar esse trânsito no conteúdo temático e estilístico das obras, bem como nas valorações críticas. Com isso, procura-se dar conta da flutuação do capital simbólico de obras e autores, a qual altera suas posições no cânone.

Segundo Charles Baudelaire, nem todas as respostas estão nos maiores autores do cânone artístico. Há nos pequenos e por vezes esquecidos muito sobre a época em que

¹³ ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the individual talent, p. 49 – 50.

produziram, o que por si só representa um relevante conhecimento sobre o mundo e sobre as visões de mundo possíveis. Além disso, acrescenta-se, há nas relações entre pequenos e grandes muito sobre a própria história da arte. De todo modo, justifica-se a longa transcrição do pensamento de Baudelaire por sua justeza e percuciência:

Há neste mundo, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre, passam rapidamente – sem se dignar a olhar – diante de um número imenso de quadros muito interessantes embora de *segunda categoria* e plantam-se sonhadoras diante de um Ticiano ou de um Rafael, um desses que foram mais popularizados pela gravura; depois todas saem satisfeitas, mais de uma dizendo consigo: “Conheço o meu museu”. Há também pessoas que, por terem outrora lido Bossuet e Racine, acreditam dominar a história da literatura.

Felizmente, de vez em quando aparecem justiceiros, críticos, amadores e curiosos que afirmam nem tudo estar em Rafael nem em Racine, que os *poetae minores* possuem algo de bom, de sólido e de delicioso, e, finalmente, que mesmo amando tanto a beleza geral, expressa pelos poetas e artistas clássicos, nem por isso deixa de ser um erro negligenciar a beleza particular, a beleza de circunstância e a pintura de costumes.¹⁴

Isso porque, para Baudelaire, a história das ideias segue uma harmonia própria, por meio da qual os critérios estéticos mudam de maneira organizada e gradativa, sem espaço para surpresas e de modo que a noção de belo em cada época é sempre atendida. Segundo ele, tal percepção poderia ser alcançada por um homem que folheasse todas as modas francesas, desde a origem do país.

E se ele acrescentasse à vinheta que representa cada época o pensamento filosófico que mais a ocupou ou agitou, pensamento cuja lembrança é inevitavelmente evocada pela vinheta, constataria a profunda harmonia que rege toda a equipe da história, e que, mesmo nos séculos que nos parecem mais monstruosos e insanos, o imortal apetite do belo sempre foi saciado.¹⁵

Em que pese um aparente teor evolucionista na proposta do grande poeta, entrevisto nas noções de organização e gradação que parecem implicar um incessante progresso, deve-se destacar que essa impressão não resiste a um exame mais detalhado, que revela o acerto da visão baudelairiana, a qual propõe como centro apenas a ideia de mudança. A harmonia de que fala Baudelaire não pressupõe um processo histórico sem contendas; refere-se tão somente à ideia de que as mudanças atendem aos desígnios da época em que se dão, mesmo quando cercadas de polêmicas e conflitos.

Por isso, o poeta condena como falta de visão e como preguiça de se extrair a beleza existente em cada época a atitude de certos pintores, que a seu ver escolhiam tratar de temas de natureza geral, adequados à representação de qualquer época, revestindo-os da roupagem do Renascimento, em plena vigência do Romantismo. Em seus termos: “Evidentemente, é

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*: o pintor da vida moderna, p. 7 – 8, grifos originais.

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*: o pintor da vida moderna, p. 10.

sinal de uma grande preguiça; pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair dele a beleza misteriosa que possa conter, por mínima ou tênue que seja.”¹⁶

É inegável o quanto Baudelaire parece antecipar certas reflexões de Pierre Bourdieu, sobretudo no que tange à aceitação pouco crítica do que é legitimado, ao passo que aquilo que se localiza à margem do cânone é observado apenas de relance, conforme se transita pelos corredores dos museus – e das histórias literárias – que tão bem personificam as dinâmicas dos campos da arte. Por isso, essas inquietações ainda se fazem úteis para pensar não só a relação dos escritores com a sua época, como também para o exame das tensões críticas e para a avaliação da capacidade da crítica de observar em cada período aquilo que ele tem a oferecer, deixando de lado exigências apenas cabíveis em contextos futuros.

A partir disso, os capítulos deste trabalho se organizarão do geral ao particular, tratando primeiramente do Regionalismo, em seguida dos deslocamentos da tradição causados pelo surgimento de Guimarães Rosa e, por fim, das ressignificações propostas pela obra do autor. Buscando levar a cabo essa tarefa sem deixar a literatura de lado em nenhuma ocasião, os textos literários constituirão o eixo do pensamento mesmo quando mencionados secundariamente, uma vez que em dados momentos importará mais o ângulo de visão das obras e de seus personagens do que interpretações detalhadas. De fato, por vezes será capital a avaliação mais geral das perspectivas pelas quais as personagens observam e narram o mundo, evidenciando uma visão da realidade capaz de irmanar ou afastar textos. O sentimento paradoxal de atração e repulsão pelo universo narrado, ele próprio representativo da tensão entre arcaico e moderno, entre as tendências modernizadoras que volta e meia tomaram o país e a destruição que geraram no processo, esse sentimento será decisivo para compreender o papel do Regionalismo na formação de uma imagem de Brasil.

Assim, no primeiro capítulo, intitulado “Regionalismo”, analisa-se a ideia de região no pensamento intelectual e na literatura do Brasil, tendo como objetivos refletir sobre sua gênese e verificar como ela se modulou em termos literários, a ponto de marcar indelevelmente a história das letras locais. Dividido em cinco seções, o capítulo parte do pressuposto de que a região se configura como uma questão de fronteiras em diversos sentidos para a intelectualidade brasileira. Da mais usual concepção relativa aos limites geopolíticos entre territórios físicos à complexa dimensão simbólica envolvida no ato de impor limites, a região é vista como um problema de fronteiras que atravessa a história do

¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, p. 25.

país.

Nesse capítulo, busca-se também situar no tempo alguns conceitos, bem como avaliar as contingências históricas às quais estão submetidas as interpretações, mesmo quando modificam e transcendem sua época. De modo geral, examina-se a presença da região em três momentos. Durante o Romantismo, como elemento necessário à construção de uma imagem completa da nação; no Realismo-Naturalismo, ora como síntese de tendências deterministas e evolucionistas que encontraram no habitante das áreas rurais um dos objetos de suas investigações, ora como palco para os exercícios de estilo de tendências parnasianas e simbolistas, ora como amálgama desses dois conjuntos de ideias característicos do período; e no Modernismo, quando a região passa a representar um problema de política literária e assinala uma dilaceração entre os intelectuais brasileiros.

Já o segundo capítulo, intitulado “Deslocamentos”, procura abordar, primeiramente, como o acesso ao reconhecimento literário se baseia na ideia de universal, com a qual o Regionalismo é frequentemente tomado por incompatível. Em seguida, busca-se refletir sobre como a fortuna crítica rosiana apresenta dificuldades para conjugar a qualidade artística da obra de Guimarães Rosa e sua associação ao Regionalismo, o que assinala os deslocamentos impostos pelo autor ao campo literário nacional. Por outro viés, no terceiro subitem, examina-se como o regional se transforma em saída fácil para análises que deslegitimam determinados textos, empregando argumentações que mesclam critérios estéticos à geografia interna e externa das obras. No quarto item, por fim, o Regionalismo é investigado em suas relações com a crítica, almejando-se reler uma série de posicionamentos críticos e teóricos sobre aquela tradição literária e sobre os autores a ela filiados. Procura-se, assim, compreender como o aparecimento de Guimarães Rosa fomentou uma série de alterações na tradição literária brasileira, mas não foi capaz de modificar parte das concepções restritivas acerca do Regionalismo.

A porção final do trabalho, intitulada “Ressignificações”, foca o impacto da figura de Guimarães Rosa e de suas obras enquanto forças que ora legitimam, ora esmaecem obras e autores, à medida que a eles se reportam e à medida que essas relações são traçadas pela atividade crítica. Em três seções, a tensão provocada pelo surgimento paradigmático do escritor e diplomata é examinada em diversas frentes, procurando lançar luzes sobre os capítulos anteriores e consolidar o raciocínio até então desenvolvido. Primeiramente, aponta-se como o próprio autor via a tradição e buscava nela se inserir e como deslocava conscientemente seus precursores ainda no início de sua carreira, desenhando uma linhagem para si mesmo. Nesse momento, a reflexão se baseia no pouco conhecido “Pé-duro, chapéu-

de-couro”, texto originalmente publicado em 1952 e posteriormente incluído no volume póstumo *Ave, palavra*. Em seguida, pensa-se o Regionalismo em perspectiva renovada, a partir das noções de Eliot e de Borges mencionadas em seções anteriores do trabalho, aliando-as ao ideário de Bourdieu, em um percurso que culmina na sistematização da reflexão sobre os precursores de João Guimarães Rosa.

A terceira seção do capítulo, portanto, fecha a tríade proposta no título geral do trabalho em uma tentativa de explorar as diversas maneiras de literarizar a região na ficção brasileira a partir de temas-chave e de lugares simbólicos do Regionalismo literário. Partindo dos deslocamentos verificados na tradição literária brasileira com o surgimento da obra de Guimarães Rosa, indica-se como se deu a ressignificação de uma série de temas e de princípios literários, como técnicas e procedimentos foram modificados e como alterou-se retrospectivamente a visão crítica sobre eles, de modo a ressignificar também a posição de vários autores. Para além disso, propõe-se a ressignificação de uma série de lugares-comuns desenvolvidos e consolidados ao longo do tempo acerca do Regionalismo no Brasil.

A partir das reflexões levadas a termo, espera-se propor não só novas maneiras de pensar a ficção regionalista no Brasil, sobretudo a obra de Guimarães Rosa, como também instigar novos problemas e novas perspectivas para abordá-los. Tendo como ponto de apoio a obra rosiana, almeja-se demonstrar ao final como as separações entre determinados autores, obras e correntes são muito mais frutos de disputas inerentes ao campo das artes do que das características que se observam nos textos. Espera-se também evidenciar que o Regionalismo pode ser visto sob ópticas mais fecundas para a compreensão da literatura brasileira, caso a idiossincrasia rosiana aponte para uma linhagem dentro dessa corrente.

1. REGIONALISMO

1.1 A formação da região: um problema de fronteiras

Escrever é uma das maneiras de habitar o mundo. Mas é uma maneira muito específica, uma vez que a escrita não só representa o mundo, como o recria em outra chave. Independentemente de períodos literários e preceitos estéticos, a escrita é sempre um modo de dar a conhecer uma determinada percepção daquilo que nos cerca e, com isso, de apresentar um novo universo. Por mais colada que se pretenda à realidade, como no caso do Realismo mais rasteiro, ou por mais que busque dela se distanciar, como no caso das tendências surrealistas ou da ficção científica, a obra escrita invariavelmente manifesta uma visão do mundo ao mesmo tempo em que o transforma em algo novo. Mesmo propondo, do ponto de vista da temática e do estilo, uma representação muito próxima da sociedade tal como a conhecemos – seria possível empregar o termo “fiel”, não fosse o risco de imprecisão que o acompanha –, o texto literário engendra uma realidade autônoma; por outro lado, ainda que proponha um universo completamente diverso ou uma representação quase abstrata, a obra parte de um contexto determinado e de algum modo nele deita raízes. Daí, inclusive, sua possibilidade de leitura.

A escrita trava, portanto, uma relação muito próxima com as formas de habitar o mundo. Verdadeiro processo de transcrição, ela medeia o contato com a realidade na medida mesma em que uma nova realidade é criada. O próprio processo de leitura é então uma imersão nesse outro universo, seja ele ficcional ou teórico, do qual sempre se sai modificado em algum nível. É nesse sentido que se pode pensar a fronteira entre ficção e realidade como constituída por uma linha bastante tênue, como um limiar apenas parcial, uma vez que permite o trânsito entre os dois lados e outorga a esse diálogo a capacidade de encetar mudanças em ambos.

Michel Maffesoli, referindo-se aos intelectuais modernos, fala do “poder de escrever, logo de ditar a realidade”¹, para explicar sua concepção da ideia de imaginário social. No entender desse pensador, o imaginário é sempre uma construção coletiva, uma aura que ultrapassa o indivíduo e influencia sua maneira de estar no mundo. Em sua perspectiva, a relação entre imagem e imaginário se dá em uma via de mão dupla, mas conserva a preferência do imaginário sobre a imagem. Se, por um lado, “Não é a imagem que produz o

¹ MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade, p. 78.

imaginário, mas o contrário”, sendo a existência de um imaginário o que determina a existência de conjuntos de imagens², por outro, tanto a construção histórica daí resultante como a atmosfera gerada por tal construção são retroalimentadas pelas imagens por elas produzidas. Isto é, a atmosfera que, no exemplo do sociólogo, “faz Paris ser o que é”³ produz incessantemente novas imagens, que por sua vez mantêm essa ambiência, a maneira de ser de Paris.

Dessa noção, interessa conservar especificamente a amplitude do conceito de imagem, que não se restringe a representações pictóricas como o cinema ou a pintura e engloba elementos tão díspares quanto a literatura e a tecnologia. As representações tecnológicas podem ser e originar imagens tanto quanto a literatura, e ambas têm em comum a sua própria origem no imaginário da sociedade e do período que as conceberam, mesmo quando os modificam profundamente. É nessa perspectiva que a literatura pode ser pensada enquanto instância do imaginário, enquanto imagem gerada por uma atmosfera, que, em seguida, realimenta o contexto em que surgiu. Há, por conseguinte, um influxo mútuo entre obra e sociedade, em um processo que, para retomar o que se dizia, torna tênues os limites entre ficção e realidade.

Pode-se compreender melhor a questão tomando-se por apoio o exemplo mencionado por Umberto Eco em “Bosques possíveis”:

[...] dois alunos da École des Beaux-Arts de Paris vieram me mostrar um álbum de fotografias em que reconstituíram todo o trajeto de minha personagem Casaubon, tendo fotografado à mesma hora da noite todos os lugares que mencionei. [...] Não que tivessem acrescentado à sua tarefa de leitores-modelo as preocupações do leitor empírico que quer verificar se meu romance descreve a Paris real. *Ao contrário, seu desejo era transformar a Paris “real” num lugar de meu livro e, dentre todas as coisas que poderiam encontrar na cidade, selecionaram somente os aspectos que correspondiam a minhas descrições. Usaram um romance para dar forma àquele universo amorfo e imenso que é a Paris real.*⁴

Nesse sentido, se “a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério”⁵, ela também modifica o mundo do leitor. O exemplo de Umberto Eco é eloquente nesse aspecto. Seu texto está invariavelmente condicionado pela existência de Paris e é largamente influenciado pelo peso que a cidade possui no imaginário ocidental, mas logra ultrapassá-la, como toda obra de arte, criando uma Paris que funciona apenas enquanto ficção. A despeito disso, o impacto que causa nos dois

² MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade, p. 76.

³ MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade, p. 76.

⁴ ECO, Umberto. Bosques possíveis, p. 93, grifo nosso.

⁵ ECO, Umberto. Bosques possíveis, p. 84.

leitores referidos leva-os a tentar submeter a realidade à literatura, em processo inverso ao que costuma ocorrer. Como menciona Eco, os dois alunos não agem como um leitor empírico que deseja averiguar se a obra corresponde à realidade. Dão, ao contrário, primazia à ficção. O caráter extremo do caso não pode, contudo, induzir ao pensamento de que se trata de uma completa exceção. Afinal, uma vez concebida a imagem, ela retroage sobre o campo do imaginário.

Passando longe da questão da mimese como concebida pela teoria literária, a aproximação entre dois exemplos a princípio tão distintos pode revelar caminhos insuspeitos. É interessante que os dois autores recorram à mesma cidade e permitam que se identifique a posição fronteira da literatura, ainda que não seja esse o seu objetivo. Com efeito, Umberto Eco produz uma representação de Paris que logo transcende sua condição de produto do imaginário e passa a atuar sobre este último. O caso descrito pelo autor não é exatamente um desvio da regra entretanto, a julgar pelo que sustenta Maffesoli no que se refere ao papel da imagem no cotidiano. Daí o limiar da literatura, que se coloca em posição de fronteira, à medida que pertence ao domínio da ficção mas é capaz de engendrar novas percepções sobre a realidade.

É nessa perspectiva que interessa iniciar a reflexão sobre a presença da região nas letras brasileiras. Vista a partir da literatura, em um primeiro momento, a região se coloca de fato como um problema de fronteiras entre ficção e realidade, desdobrando-se em seguida como problemática de outras áreas. A própria ideia de região, em sentido amplo e preliminar, parece pressupor a existência de marcos delimitadores, de elementos físicos ou simbólicos capazes de separar o que está dentro e o que está fora do espaço regionalmente marcado. No caso da literatura brasileira, essas balizas dão mostras de terem transitado de modo conturbado inúmeras vezes entre o real e o imaginado. Em parte como consequência dessa característica, percebe-se na crítica e na historiografia literárias brasileiras uma tentativa constante de traçar linhas divisórias para demarcar aquilo que pertenceria exclusivamente ao domínio da ficção. De outra parte, é evidente que essa necessidade deriva da própria atividade crítica, em seu esforço de dar a conhecer as relações internas e externas das obras.

De todo modo, a região constitui um problema para a literatura brasileira há tempo suficiente para que tivesse sido investigada a fundo, examinada não apenas como pressuposto necessário do Regionalismo, ele mesmo estudado a reboque das escolas literárias nas quais se manifestou e as quais transcendeu. Rafael José dos Santos demonstra a importância dos textos literários para a formação dos imaginários sobre as regiões, que acabariam por pautar muitas das delimitações regionais do Brasil. Se é, como destaca Santos, com a obra *Flora*

brasiliensis, de Carl Friedrich Philipp von Martius, que vem a lume a primeira proposta de divisão do Brasil em regiões, em 1843⁶, é apenas com a literatura romântica, e sobretudo a partir de 1870, que começará a se consolidar um imaginário acerca das regiões brasileiras⁷. Tamanha é a importância desse imaginário que “É sobre um desses recortes, uma dessas territorialidades que Gilberto Freyre assentaria suas reivindicações regionalistas em fins dos anos 1920”⁸. Sendo assim, o Nordeste de Freyre não se desenha segundo as definições científicas até então desenvolvidas, mas a partir do “território culturalmente mapeado ainda no século XIX por [José de] Alencar e [Franklin] Távora, arrolados pelo sociólogo pernambucano no texto do *Manifesto Regionalista*”. Para Santos, ainda, esse “mesmo raciocínio pode ser estendido a outras regiões.”⁹

Fica evidente, portanto, como a literatura influenciou, inicialmente no plano do imaginário, a percepção das fronteiras regionais no Brasil. Desnecessário argumentar que tal influência não se restringiu àquele momento; desdobrou-se de maneiras variadas conforme os intelectuais brasileiros se debruçavam sobre o território nacional, buscando apreender o país em toda a sua extensão. A estreita ligação entre artes e ciências sociais constitui marca da segunda metade do século XIX, quando grupos como a Escola do Recife, capitaneada por Tobias Barreto, se responsabilizavam pela difusão de novas correntes de pensamento no Brasil, ao mesmo tempo em que se mantinham próximos das atividades de crítica literária e artística. A percepção sociológica do país foi-se gestando *pari passu* ao amadurecimento da ideia de nacionalidade e da própria literatura brasileira.

Segundo bem destaca Roberto Mulinacci, “os meios ambientes são invisíveis e, quando ganham visibilidade, quer dizer que algo mudou em nossa percepção deles.”¹⁰ Assim parece ter ocorrido com o sertão no pensamento intelectual brasileiro. À medida que se desenvolveu o imaginário coletivo acerca da nação, a percepção sobre o meio ambiente característico e capaz de diferenciar o país em relação a seus pares ganhou novos matizes. Referindo-se ao geógrafo Claude Raffestin e a Pierre Bourdieu respectivamente, João Claudio Arendt salienta que as “escalas de pertencimento aos territórios são construídas sob diferentes níveis de envolvimento emocional dos ‘atores sintagmáticos’ – ou de um ‘autor’, que ao dizer as coisas com autoridade ‘subtrai-as ao arbitrário, sanciona-as, santifica-as,

⁶ SANTOS, Rafael José dos. A “ânsia topográfica”: geografia, literatura e região no século XIX, p. 75.

⁷ SANTOS, Rafael José dos. A “ânsia topográfica”: geografia, literatura e região no século XIX, p. 83.

⁸ SANTOS, Rafael José dos. A “ânsia topográfica”: geografia, literatura e região no século XIX, p. 87.

⁹ SANTOS, Rafael José dos. A “ânsia topográfica”: geografia, literatura e região no século XIX, p. 87.

¹⁰ MULINACCI, Roberto. Um deserto cheio de lugares: topografias literárias do sertão, p. 11.

consagra-as, fazendo-as existir como dignas de existir”¹¹.

Nessa linha de raciocínio, pode-se considerar que ganha visibilidade um meio ambiente particularmente brasileiro – o sertão – quando muda a percepção dos intelectuais locais sobre ele. A partir do interesse e da ficcionalização dos espaços regionais, desenham-se escalas de pertencimento que, se por um lado riscam fronteiras e definem regiões no país, por outro desencadeiam níveis de envolvimento emocional capazes de fomentar laços sociais e de unir os atores sociais em prol de um conjunto territorial. Ainda que os autores dessas divisões – no duplo sentido de *autor* segundo Bourdieu e de autor enquanto escritor de textos literários – muitas vezes tenham residido em centros urbanos e publicado para um público letrado reduzido e distante daquele universo, eles seguidamente travaram relações de pertencimento bastante fortes com aqueles locais. Pode-se averiguar na biografia dos escritores regionalistas brasileiros um expressivo número de nascidos nos espaços cultural e economicamente periféricos e que, a partir do centro, escreviam sobre seu torrão natal. Nada mais elucidativo do que a fala de Guimarães Rosa, registrada em carta ao amigo João Condé, na qual explica que escolhera ambientar *Sagarana* no pedaço de Minas Gerais que era mais seu “Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores.”¹²

Nesse sentido, tanto o *ator sintagmático* quanto o *autor* se caracterizam pela capacidade de determinar. Para retomar a terminologia linguística proposta por Raffestin, caracterizam-se por atuarem como determinantes de um determinado. Tanto Guimarães Rosa, em um dos extremos temporais propostos por este trabalho, quanto José de Alencar, em outro, determinam maneiras de ver a região e, conseqüentemente, o país. Sancionam, consagram, santificam fronteiras simbólicas e portanto as fazem existir como dignas de existir. O envolvimento emocional desses autores com os territórios que lhes são caros alcança seu público e constrói novas escalas de pertencimento. É nessa capacidade de dizer as coisas com autoridade angariada por certos autores que reside o gérmen da posição fronteira da literatura enquanto produto de ficção que molda a realidade.

Daí o verdadeiro problema de fronteiras que a crítica literária parece ter vislumbrado no elemento regional na literatura no Brasil. Dentre a fortuna crítica de Guimarães Rosa, não são raros os estudos que buscam averiguar a existência da infinidade de lugares mencionados pelo autor. Muitas vezes com a ajuda de mapas e itinerários, intenta-se demonstrar que Guimarães Rosa teria criado livremente boa parte das localidades onde se desenrolam suas tramas ou, ao contrário, que os lugarejos seriam todos localizáveis no mapa do país.

¹¹ ARENDT, João Claudio. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria, p. 191.

¹² ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 25.

No famoso ensaio “O homem dos avessos”, por exemplo, quando Antonio Candido aponta tênue semelhança entre Guimarães Rosa e Euclides da Cunha a partir da divisão temática da obra em “a terra, o homem, a luta”¹³, um dos pontos que interessam ao crítico é o das regiões inventadas pelo escritor mineiro. Segundo Candido, para analisar os mapas rosianos, é preciso “Cautela, todavia. Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; [...] Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição”¹⁴. Dentre esses lugares que de repente desaparecem, vários são os situados à margem esquerda do São Francisco na análise do crítico, incluindo o Liso do Sussuarão e o arraial do Paredão, ambos de *Grande sertão: veredas*. A respeito do primeiro, Candido afirma, descrente, que “além da lagoa Sussuarana, que os mapas registram, deve haver uma dura caatinga”¹⁵.

Em outro ensaio, desta vez de autoria de Fernando Correia Dias, publicado em 1966 e fruto de uma conferência sobre *Grande sertão: veredas*, mantém-se o problema da região geograficamente localizável. É sintomático que o autor corrobore a afirmação de Antonio Candido, mesmo anunciando a problemática que se impõe. Assim, ressalta que “se engana, conforme adverte Antonio Candido, quem pretender seguir palmo a palmo no mapa, as andanças da cavalaria sertaneja”, ao mesmo tempo em que destaca em nota de rodapé que “Apesar dessa opinião de Antonio Candido, sei que o Prof. Morse Belém Teixeira, um dos mais profundos conhecedores da obra de Guimarães Rosa, conseguiu a localização geográfica de praticamente toda a ação do livro.”¹⁶

Por sua vez, Alan Viggiano, em *O itinerário de Riobaldo: espaço geográfico e toponímia em Grande sertão: veredas*¹⁷, e Eugênio Goulart, em *Rastreando Riobaldo*¹⁸, deixam clara uma perspectiva diversa, a de quem se propõe a refazer os percursos das personagens no mundo real para comprovar a existência física de espaços ficcionais. Ao contrário do que fazem os leitores de Umberto Eco que buscam adequar a realidade à arte, nesse caso os autores almejam demonstrar como a arte tem sólidas fundações na realidade mineira. Isso não implica, no entanto, uma tentativa ingênua e superficial de comprovar a mera condição real de espaços posteriormente ficcionalizados. Diz respeito, em sentido mais amplo, a um modo de se relacionar com o mundo que estaria presente nos escritos rosianos, os quais deitariam suas raízes em um universo muito específico e dele fariam emanar um

¹³ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos, p. 295.

¹⁴ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos, p. 296 – 297.

¹⁵ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos, p. 298.

¹⁶ DIAS, Fernando Correia. Aspectos sociológicos de *Grande sertão: veredas*, p. 395.

¹⁷ VIGGIANO, Alan. *O itinerário de Riobaldo: espaço geográfico e toponímia em Grande sertão: veredas*.

¹⁸ GOULART, Eugênio Marcos Andrade. *Rastreando Riobaldo*.

largo espectro de significados.

Destarte, vê-se bem a dificuldade de lidar com a presença da região no texto rosiano e, por extensão, na literatura brasileira de cunho regionalista. Nos diversos autores vinculados a essa tradição, a presença de balizas geográficas localizáveis tem sido utilizada pela crítica das mais variadas maneiras. A partir de julgamentos quanto à qualidade estética das obras, o elemento regional tem sido apontado ora como causa do fracasso, ora como empecilho superado pelo artista. Trata-se de um limiar entre o bom e o ruim. Quando a realização artística da obra é falha, imediatamente apontam-se suas raízes regionais e ganha destaque o cenário das tramas como responsável pela abrangência limitada dos enredos e da fatura final. Quando, ao contrário, verifica-se o êxito da proposta, a regionalidade da obra é vista como condição superada pelo autor.

Com efeito, a fronteira entre ficção e realidade alia-se a outra, dessa vez em relação à qualidade: entre as obras que atingiriam os preceitos da arte e aquelas que não passariam do documento. Como se pode ver no estudo de Eugênio Goulart, profundo conhecedor do território no qual se ambienta *Grande sertão: veredas*, tanto o Liso do Sussuarão quanto o vilarejo do Paredão existem. A respeito do primeiro, Goulart assinala que, localizado no sudoeste baiano, o Liso é motivo de controvérsias, sendo frequentemente posicionado de maneira equivocada ou tendo mesmo sua existência questionada. Ele, no entanto, existe. Fica no município baiano de Cocos, onde é conhecido por Campina. No meio do Cerrado baiano, surgem áreas planas nas quais crescem apenas capins ralos e poucos arbustos, onde a visão alcança 360 graus sem que uma montanha impeça a linha do horizonte. Em alguns pontos, a Campina tem fisionomia de terra árida, mas foi exagerada em extensão na ficção de Guimarães Rosa.¹⁹

No que toca ao segundo, o estudioso elucidava que atualmente se chama Paredão de Minas e é distrito de Buritizeiro. É ainda hoje quase só uma rua, com o Rio do Sono passando ao fundo, faltando somente o velho sobrado do final do romance.²⁰ A despeito disso, percebe-se que, para uma parcela da crítica, tanto melhor seria caso esses lugares fizessem parte do mundo da imaginação tão somente. E mesmo isso é sintoma do que se demonstrou acima e do que foi defendido por Mulinacci. É por conta da influência que a ficção tem sobre o imaginário, pela sua capacidade de alterar a percepção sobre o meio ambiente que essa problemática se instaura. Não obstante, essa não deveria ser uma questão de interesse, ao menos não nestes termos. O problema é que ela se impõe à medida que a literatura regional é

¹⁹ GOULART, Eugênio Marcos Andrade. *Rastreando Riobaldo*, p. 15 – 16.

²⁰ GOULART, Eugênio Marcos Andrade. *Rastreando Riobaldo*, p. 22.

encarada com base em premissas que responsabilizam o próprio motivo de ser dessa vertente pelo fracasso de certas obras e advogam a sua ultrapassagem, a sua superação por textos que correspondam às expectativas da arte.

Ao contrário disso, a região – em textos que tenham por objetivo a representação desse espaço adjetivado ou de tramas que nele se desenvolvem, ou, ainda, de enredos que possam eles mesmos ser assim adjetivados devido a sua regionalidade – subsiste como elemento fundamental e não pode ser vista como causa de problemas estéticos ou como empecilho a ser vencido. O tema pode ser analisado na esteira do que aponta Arendt, cuja perspectiva sobre a transformação da ideia de região em ideia de pátria a partir do nacionalismo romântico faz sobressair a dimensão simbólica que o território alcança nessas obras:

Nos exemplos anteriormente explicitados, os territórios produzidos pelos “autores-atores” envolvem escalas de pertencimento nacional, provincial e/ou estadual e regional, cada um deles com seus recortes e limites estratégicos, exprimindo as relações mantidas com a porção correspondente ao espaço representado. Se, inicialmente, o território nacional é tomado como ícone maior da pátria, demandando exaltadas declarações de amor, abnegação e sacrifícios de toda ordem, num segundo momento, é a província e/ou o estado, recorte territorial em escala um pouco menor, que se transforma em objeto de adoração dos “a(u)tores”; e, finalmente, dentro da lógica até aqui proposta, o território regional assume a forma e a função da pátria.²¹

Ergue-se assim outro tipo de fronteira entre o regional e o nacional. Longe de ser diluída, essa separação é agora dilacerante, na medida em que, santificada como tal pelos “a(u)tores”, a região se transforma na pátria particular de cada um. Esse aspecto se desdobra em consequências importantes nos planos simbólico e político, como se verá mais adiante, e talvez contribua para a compreensão da conflituosa relação que se observa na crítica e na história literárias.

Antes disso, cumpre delimitar a própria ideia de região e traçar algumas balizas conceituais para orientar a investigação. Primeiramente, cabe observar que, nos trabalhos que se propõem discutir obras marcadas pelo epíteto de regional, raramente examinam-se as premissas que orientam essa adjetivação. Focadas na análise do texto literário, as pesquisas seguidamente levam em conta a categoria “regionalismo” ao mesmo tempo em que deixam de lado maiores considerações sobre aquilo que está na sua base: o próprio conceito de região.

Em atitude inversa, José Clemente Pozenato se reporta ao pensamento de Pierre Bourdieu e de Émile Benveniste, para indicar como é antiga essa noção. Segundo Pozenato, Benveniste, buscando a sua etimologia,

²¹ ARENDT, João Claudio. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria, p. 191.

mostra que a palavra *regio* deriva de *rex*, a autoridade que, por decreto, podia circunscrever as fronteiras: *regere fines*. A região não é pois, na sua origem, uma realidade *natural*, mas uma divisão do mundo social estabelecida por um ato de vontade. Tal divisão só não é totalmente arbitrária porque, por trás do ato de delimitar um território, há certamente critérios, entre os quais o mais importante é o do alcance e da eficácia do poder de que se reveste o *auctor* da região. Enquanto esse poder é reconhecido, a região por ele regida existe. Em suma, a região, sem deixar de ser em algum grau um espaço *natural*, com fronteiras *naturais*, é antes de tudo um espaço construído por decisão, seja política, seja da ordem das representações, entre as quais as de diferentes ciências.²²

Região, assim como qualquer espaço, é, portanto, uma realidade da ordem do performativo, um espaço instaurado por uma visão do mundo. Mais do que geograficamente delimitada, a região se configura como espaço habitado e construído pelo homem e pelo entrecruzamento de narrativas. Como salienta o autor, muito embora esse território seja em alguma medida marcado por características físicas e por fronteiras naturais, sua validade está condicionada à aceitação coletiva das representações simbólicas impostas por sujeitos investidos de poder para tal. A região existe enquanto existirem os laços simbólicos que a sustentam, laços estes que podem ser reforçados ou combatidos por toda sorte de representações. Como imagem performativa, dá forma à realidade pelo poder de nomear, pelo poder de reger os fins através do discurso – donde sua dependência da autoridade legítima daquele que enuncia.

Circunscrever as fronteiras a partir do discurso é delimitar territórios e instaurar territorialidades, é escalonar o pertencimento emocional e separar os diferentes níveis de apego afetivo. Reger os fins do torrão natal demarca também a abrangência da pátria. O poder legítimo do *autor* para enunciar com autoridade as balizas do espaço regional define, por extensão, aquilo que bem sintetiza o termo alemão *Heimat*: “(1) O lugar onde se está em casa, o local de nascimento ou de residência; (2) a pátria; (3) o país ou local de origem.”²³ A definição da região por parte daqueles autorizados a fazê-lo é mais do que um ato político e implica mais do que uma demarcação geográfica. Fixar a região – tendo sempre em mente a grande variedade de extensões territoriais a que o termo pode se referir – significa assinalar quem pertence ou não à comunidade, quem compartilha ou não da identidade. Demarcado na sua base por limites geográficos e por traçados nos mapas, esse espaço se sustenta em seguida pelos sentidos simbólicos que assume e pelos sentimentos de pertença e de origem, os quais

²² POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*, p. 150, grifos originais. Nesse excerto, grafa-se *auctor* pois a edição de *O poder simbólico* referida por Pozenato emprega tradução portuguesa. No restante do texto, quando se fizer uso do termo no mesmo sentido que lhe confere Pierre Bourdieu, ele será grafado como *autor*.

²³ Cf. MECKLENBURG, Norbert. *Regionalismo literário em tempos de globalização*, p. 173, nota 2 (nota do tradutor).

são compartilhados entre habitantes e vizinhos como uma identidade comum.

Ainda que não sejam expressas a todo instante, essas disposições afetivas consolidam a base do viver em sociedade e do estar no mundo. Fazem parte da atmosfera, do cimento social chamado imaginário coletivo, de modo que afloram quando posta à prova a coesão social à qual se vincula a identidade regional. Assim, não é necessariamente por manifestações controladas, mediatizadas e ritualizadas que a identidade do grupo se mantém unida. Não são os festejos da Revolução Farroupilha, comemorada ritualisticamente no mês de setembro no Rio Grande do Sul, por exemplo, que mantêm o sentido de identidade partilhada. Para isso contribuem muito mais os hábitos alimentares, o churrasco e o chimarrão, vividos diariamente sem que neles se pense enquanto estandartes da tradição, enquanto desfiles da história. Todavia, basta trazer à tona a questão, indagando desses hábitos aos sujeitos que os praticam, para o discurso da identidade regional ganhar forma.

Outro exemplo dessa latência da identidade é o caso de Nantes, cidade do departamento da Loire-Atlantique, na França. A recente reforma territorial proposta pelo governo de François Hollande, em 2014, visando reduzir quase pela metade o número de regiões administrativas do país, recolocou na ordem do dia um debate subjacente à identidade da Bretanha, região administrativa do oeste da França.²⁴ Ligado a essa região durante séculos, o departamento foi dela inicialmente separado em 1941, por um decreto do governo de Vichy. Em 1956, quando da criação das regiões administrativas francesas, o departamento da Loire-Atlantique não foi religado à Bretanha, mas sim à região do Pays de la Loire. Não obstante, o sentimento de pertença jamais se consolidou, e as manifestações de uma identidade bretã seguiram presentes. Apesar das mudanças políticas e das balizas geográficas, os laços identitários entre o departamento e sua antiga região se mantiveram vivos e se modularam ao longo do tempo, de modo que ressurgiram em forma de contestação em 2014. Paul Molac, um dos deputados entrevistados quando das reivindicações questiona: “Como desejar que a população se sinta parte de uma região que ela considera ilegítima?”²⁵

Pode-se especular que, para além do sentimento histórico de vinculação entre Nantes e a Bretanha, a legitimidade evocada pela fala do parlamentar tem papel preponderante em diversos aspectos. Não só a divisão vigente até 2014 é fruto da imposição de um governo que é visto como aliado do nazismo, como também a legitimidade de Hollande, que busca enunciar novas divisões da realidade, é largamente contestada. Com cerca de 18% de

²⁴ EQUY, Laure. Réforme territoriale: la déception des défenseurs de la “Bretagne historique”. Cabe destacar, também, que a notícia online se seguia, até o dia 8 de junho de 2014, 124 comentários de internautas e que 62 deles utilizavam uma função que lhes permitia “acompanhar a discussão” no site.

²⁵ EQUY, Laure. Réforme territoriale: la déception des défenseurs de la “Bretagne historique”.

aprovação popular em abril de 2014²⁶, o presidente não parece deter todo o poder que exige esse ato de *autoridade*. Daí uma contestação fundada no passado, no presente e na identidade capaz de ilustrar as modulações que pode alcançar o discurso regional.

A região é *Heimat*, é local de origem, lar e pátria. Por isso, simplesmente não é possível “desregionalizar”, como queria Mário de Andrade nas suas notas para o primeiro prefácio de *Macunaíma*, não é possível “conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico.”²⁷ Tampouco a França ou qualquer outro lugar. Na verdade, a própria ideia de região não indica um todo coeso, e não se pode crer em uma perfeita unidade a partir dos exemplos citados. Mesmo dentro da relativa coerência da identidade coletiva, é necessário recordar que as identidades individuais são múltiplas e se vinculam de maneiras variadas aos espaços e às práticas culturais. A defesa de determinados interesses comuns na comunidade não exclui a possibilidade de divergências, profundamente contraditórias inclusive, em outras matérias.

A noção de região pode apontar para realidades distintas, baseadas em critérios múltiplos e que nem sempre coincidem. Conforme Pozenato, é possível que sua concepção enquanto espaço natural tenha origem no seu emprego pela Geografia. Porém, enquanto a Geografia Física delimita os territórios em função da meteorologia, da hidrografia, da topografia, da vegetação entre outros, a Geografia Humana o faz a partir de critérios históricos, etnográficos, linguísticos, econômicos e outros; conseqüentemente, nem sempre há coincidência dos resultados. Por isso, “é possível falar de região histórica, região cultural, região econômica e assim por diante, com fronteiras distintas no mesmo território físico.”²⁸ As regiões são, portanto, múltiplas, abrangem os territórios de diversas maneiras e por vezes compartilham características. Veja-se o caso de Nantes, cidade cortada pelo rio Loire, forte símbolo do Vale do Loire, mas que ainda assim se identifica com a Bretanha.

As regiões são também inventadas em diversos sentidos. Para além do ato de criar pela denominação e pela divisão oficial, para além do poder autorizado do rei, do presidente, do *autor* legítimo enfim, que é capaz de tornar real a ficção que é qualquer divisão do mundo, a literatura e a arte em geral impõem e modificam essas mesmas fronteiras. Basta pensar no regionalismo de um cantor como Vitor Ramil: ao longo de sua obra, que região está aí representada? Difícil precisar se o músico se vincula à vanguarda do regionalismo gaúcho, cisplatino ou latino-americano, mas é evidente que sua arte passa longe de certa produção

²⁶ EUZEN, Philippe; NUNÈS, Eric. Popularité de Hollande: un dévissage en quatre paliers.

²⁷ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 220.

²⁸ POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*, p. 150.

rasteira de tradicionalismo. É arriscado demarcar o espaço de suas canções, porque, a rigor, a região que ali se desenha não existe. O espaço nas suas obras ultrapassa o Rio Grande do Sul e mesmo o Brasil, inclui países vizinhos e se comunica com outra identidade – transnacional e ainda assim regional –, que a própria obra ajuda a criar.

A região, portanto, não existe simplesmente, e isso independe de se localizarem marcos físicos ou não. Não há como “desregionalizar” a obra mostrando que as balizas por ela evocadas não existem, não conferem com o território fisicamente localizável. Ao mesmo tempo em que pouco importa a concretude do Liso do Sussuarão ou do vilarejo do Paredão, essa concretude é fundamental. Irrelevante não só no sentido claro de que a arte não se faz enquanto cópia da realidade, como também porque a obra cria outra realidade, autônoma em si mesma. Fundamental, no entanto, porque uma vez identificada sua presença, ela é signo das fundações do texto literário em um contexto muito específico e é testemunho de uma relação com o mundo.

Isso quer dizer que, por um lado, não se pode cobrar do trabalho literário – e neste caso sobretudo do texto regional ou regionalista – a precisão das ciências históricas e geográficas; não se pode exigir fidelidade à geografia da região para que se tome por regional o texto literário. Do mesmo modo, mas em processo inverso, não se pode querer desregionalizar a obra a partir da constatação de que os marcos por ela propostos não são identificáveis na realidade imediata, como por vezes parece querer a crítica literária brasileira. Por outro lado, tampouco é lícito sonegar a importância desses elementos na constituição da obra, uma vez que a síntese desses recursos depõe sobre a relação entre texto e contexto. O reconhecimento desses itens como índices da sociedade e a análise do modo como são sintetizados artisticamente são fundamentais para que se compreenda a relevância da ambientação regional das tramas.

Assim, a força brutal da região em literatura reside nessa sua posição fronteiriça: entre mero cenário e espinha dorsal, é nela que se dá a gênese dos conteúdos simbólicos da obra. É a partir daí que a narrativa veicula uma maneira de estar no mundo e propõe uma relação com o espaço social. Fundada em uma regionalidade própria e não obstante representativa daquela verificada na sociedade, a obra não se desregionaliza conforme se apontam seus espaços fictícios. Ela funda uma regionalidade e atua sobre o mundo.

Jürgen Joachimsthaler assinala com grande pertinência o caráter decidido e decisivo das fronteiras culturais. Os espaços culturais não são delimitados antes que um processo decisório os construa enquanto tal, o que é decisivo não só para a vida em sociedade como também para a formação dos padrões de julgamento, de gosto, de apreciação. Por isso, para o

autor, os “espaços culturais, por si sós, ainda não são regiões”. Na verdade, também Joachimsthaler sustenta que:

Regiões não existem simplesmente. Os modelos identitários aparentemente bem definidos, que identificam um determinado contexto local com “seus” cidadãos e “sua” cultura, com uma bem-vinda “unidade” regionalmente professada [...], são realidade somente porque eles (os modelos identitários), como toda cultura, são construídos e preservados. [...] Via de regra, essa ação humanizadora da cultura, que permite que regiões se tornem “pátria”, em raros casos é percebida concretamente como um processo decisório consciente dos formadores do espaço cultural.²⁹

Nessa perspectiva, não é preponderante identificar o caráter factual da representação regional, porque a própria representação contribui para determinar os modelos identitários. Oriunda de um processo cíclico semelhante àquele do imaginário que se mencionou no início, a obra parte de um espaço cultural e reincide sobre ele, reforçando, combatendo e transformando percepções. No nível simbólico das suas tramas ficam registrados e preservados os modelos de identidade e de cultura que desempenham papel fundamental para manter a unidade professada socialmente. Torna-se realidade “esta” cultura, à qual pertencem “estes” cidadãos, pelo registro que dela se faz e que, sendo obra literária, texto vivo e circulante, preconiza as maneiras de ser. Isso, entretanto, no entender do autor, raramente é percebido como um processo consciente de decisão, de escolha e de seleção de elementos por parte daqueles autorizados a formar o espaço cultural. Aquilo que parece o simples registro da manifestação de um imaginário particular a um espaço também ele particularizado, é em maior ou menor grau fruto de processos decisórios sobre o que deve e o que não deve ser incluído como modelo de cultura.

Se a obra literária pode ser vista ela também como parte desses processos decisórios, como registro de um “dever ser”, é pertinente retomar o que Rafael José dos Santos assinala em relação à construção da ideia de região no pensamento intelectual brasileiro a partir dos escritos de José de Alencar e de Franklin Távora, posteriormente ressignificados por Gilberto Freyre. Em vários sentidos, eles decidiram as regiões do país. Afinal, para Joachimsthaler, independentemente de se distinguir ou não entre a região político-jurídica e a região cultural-literária, a condensação de um espaço cultural em ambos os casos pressupõe “um sujeito semantizador, que atribui à região uma particularidade como seu sentido.”³⁰

Embora se deva apontar que nem sempre “Este sentido constrói identidade, lealdade, proteção e pertencimento, garante e une, prende e protege”³¹, a consideração de

²⁹ JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura, p. 28.

³⁰ JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura, p. 31.

³¹ JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura, p. 31.

Joachimsthaler é interessante no que toca à formação dos espaços regionais brasileiros, em larga medida influenciada pela ficção. Seja a própria ficção considerada esse sujeito semantizador a que se refere o autor alemão, seja esse papel reservado exclusivamente aos escritores, certo é que não há espaço cultural sem a atribuição de significado aos elementos eleitos para caracterizar o grupo.

Pode-se pensar, a partir disso, as modulações sofridas pelo próprio termo “sertão”, provável índice maior do Regionalismo no Brasil. Segundo Nísia Trindade Lima,

no fim do século XIX e início do século XX, o termo *sertão* era concebido como um dos polos do dualismo que contrapõe o atraso ao moderno, analisado, com frequência, como o espaço dominado pela natureza e pela barbárie. No outro polo, litoral não significava apenas a faixa de terra junto ao mar, mas principalmente o espaço da civilização. Esse sentido metafórico evidencia-se na diversidade de lugares e contextos em que o termo foi utilizado: para nomear o interior da capitania de São Vicente; o Oeste paulista nas primeiras décadas do século XX; a Amazônia; a cidade do Recife; a capitania de Minas Gerais; a ilha de Santa Catarina; áreas do Nordeste e Centro-Oeste brasileiros; o Norte de Goiás e mesmo subúrbios da cidade do Rio de Janeiro.”³²

O entendimento do que seja o “sertão” alterou-se diacronicamente segundo a percepção dos sujeitos semantizadores. Da noção que registrava a literatura no século XIX à concepção atual do termo, seu significado parece ter se alargado e em seguida se restringido, para dar conta de um progressivo rigor científico. É possível que, por conta de seu histórico, o termo tenha conhecido um uso indiscriminado, conforme seu emprego por diversos setores da sociedade. Da aplicação inicial na literatura para referir não só uma imensa extensão de terras, como também conjuntos de práticas culturais localizadas mais ou menos à margem dos principais centros urbanos do país, a expressão se desdobrou e se viu utilizada para identificar os mais diversos espaços culturais, como demonstra Nísia Trindade Lima. Seu espectro de significados ainda é bastante impreciso, mesmo que, após um período de utilização deveras indistinta, verificado sobretudo nas primeiras décadas do século XX, o termo tenha conhecido certa restrição semântica.

Por um lado, em *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956, Riobaldo questiona³³ certos limites impostos ao sertão. Diz ele: “O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é

³² LIMA, Nísia Trindade. Euclides da Cunha: o Brasil como sertão, p. 114, grifo original.

³³ Talvez seja pertinente destacar que, embora a personagem se situe em um tempo ficcional correspondente à segunda metade do século XIX e ao primeiro quarto do século XX, ela é produto de uma imaginação criadora que atua na década de 1950 e necessariamente se torna sujeito semantizador a partir de então.

dito sertão?”³⁴ Em claro desacordo quanto à restrição da abrangência do termo, o ex-jagunço assinala a tendência a empregá-lo para identificar apenas as regiões mais afastadas das comunidades urbanas mencionadas, mas contrapõe uma pergunta que parece trazer em si um questionamento de ordem cultural. Afinal, nos arredores de Corinto e de Curvelo, onde habita a personagem, o imaginário não é aquele do sertão, não há um “dever ser” sertanejo?

Em outra instância, durante encontro com estudantes da Université Rennes 2, na França, em 2014, o escritor Ronaldo Correia de Brito defende desdobramentos diversos. Segundo o autor, o seu “romance inaugura de novo um novo sertão. O sertão sai de lá de trás, do interior, e vem para a periferia das cidades.”³⁵ No seu entender, o sertão de que tratam Euclides da Cunha e Guimarães Rosa virou ruína, transmutou-se em periferias de cidades. As palavras do autor sinalizam a constância da ideia no imaginário brasileiro, que parece indelevelmente marcado pelo questionamento e pela tentativa de compreensão dos espaços marginais de seu território. Mas, na verdade, é evidente que o sertão não se localiza na periferia das cidades; o que lá se encontra é outro tipo de espaço social, que não obstante sofre com alguns problemas semelhantes àqueles enfrentados não só pelo sertão, mas por diversas formações entendidas como regionais no Brasil. É o mal de se situar na periferia da Cultura, grafada com maiúscula conforme a primeira acepção que dá ao termo Terry Eagleton, para referi-lo às artes e à ideia de cultura das elites intelectuais.³⁶

Assim, a leitura proposta pelo autor é provocativa por destacar o sertão enquanto paradigma da problemática fronteira entre civilização e barbárie, entre culto e inculto. Ela toma o sertão como índice daquilo que é relegado à margem e o recoloca em debate. Conquanto o operador proporcionado pela fala de Correia de Brito não se livre por completo do problema que representa essa aproximação aprioristicamente depreciativa à ideia de sertão, ele propõe ao menos uma alternativa, à medida que joga luzes sobre esse vício de separar urbano e rural em uma fórmula que confronta a civilização e seu oposto, uma determinada visão da cultura e seu contrário.

Entender o sertão como a periferia das cidades significaria entendê-lo como o espaço onde o pleno desenvolvimento nunca chega. Por mais que avance o desenvolvimento, sempre haverá uma parcela de sertão em suas margens. Com efeito, é impossível não recordar a noção de subdesenvolvimento evocada por Antonio Candido, uma vez que o autor parece situar o

³⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 23 – 24.

³⁵ Apresentação realizada durante o “Café littéraire – Rencontre avec l’auteur Brésilien Ronaldo Correia de Brito”, organizado pela Université Rennes 2, como parte das atividades do Festival Travelling Rio, em 27 de fevereiro de 2014, na cidade de Rennes, na França.

³⁶ Cf. EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*, p. 79 – 126.

subdesenvolvido sempre em espaço exterior ao urbano. De maneira geral, seria possível dizer que o Regionalismo persistirá enquanto persistirem as condições de subdesenvolvimento³⁷, de forma que, sendo o Regionalismo externo à cidade e tributário das condições socioeconômicas do país, não entram nessa equação as mazelas urbanas. Na perspectiva do subdesenvolvimento, em suma, o que se mantém é um Regionalismo rural, externo ao ambiente urbano.

Porém, se tal perspectiva não poderia ser facilmente sustentada à época de Guimarães Rosa, nem mesmo no período imperial de José de Alencar, uma vez que as metrópoles de qualquer um desses momentos também apresentavam núcleos de subdesenvolvimento, no século XXI ela se torna ainda mais inviável. Basta recordar romances como *Angu de sangue*, de Marcelino Freire, ou *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, para verificar como a narrativa contemporânea exibe vozes desterradas e fragmentadas por espaços urbanos que conservam bolsões de subdesenvolvimento e fazem subsistir tipos sociais semelhantes àqueles identificados no Regionalismo literário.

Nesse sentido, cabe destacar o que comenta George de Cerqueira Leite Zarur na introdução a *Região e nação na América Latina*, na qual o autor salienta um importante aspecto do texto de Luiz Felipe Baeta Neves Flores incluído naquele volume. Segundo Zarur:

Alguns dos textos exprimem, também, as ansiedades de seus autores quanto ao momento histórico da “globalização”. O estudo de Baeta Neves, por exemplo, aborda os conceitos de região e nação ante esta ideia totalitária de globalização, que procura anular as diferenças entre regiões e pessoas e que, também, reprime e ridiculariza, como “ultrapassadas”, posições que não fazem parte da grande receita do bolo neoliberal.³⁸

Essa perspectiva destaca o papel dos regionalismos enquanto resistência e polo de contestação da dicotomia entre culto e inculto. Com a defesa e a legitimação de um padrão de cultura, o que se alcança é a homogeneização das maneiras de estar no mundo. Sendo os padrões de julgamento e de gosto professados a partir de um lugar, geralmente central, o que não se conforma às características desse núcleo tende a ser visto como problemático. A maneira como se lida com essa estranheza é o que preocupa o autor referido, à medida que a repressão a grupos minoritários como as culturas regionais representa uma força de massificação das práticas culturais – muito embora isso não necessariamente se consume, como o atestam diversos exemplos de reforço das identidades regionais justamente em oposição a forças homogeneizadoras.

É possível que esses fatores desempenhem função preponderante no incômodo

³⁷ Cf. CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento, p. 157, p. 162, *passim*.

³⁸ ZARUR, George de Cerqueira Leite. *Região e nação na América Latina*, p. 9.

historicamente causado pela literatura regionalista à crítica literária no Brasil. Conforme Antonio Candido, “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos.”³⁹ Entre o desejo de afirmar uma identidade local e particular e a necessidade de se sentir aceito e reconhecido pelo Ocidente, o intelectual brasileiro se viu historicamente comprimido por duas tendências opostas. O ponto de conflito se deu na maneira pela qual devia ser representada a particularidade na obra literária, que precisou seguir com bastante frequência um padrão estético com o qual não se ajustava. Disso decorre um ponto de vista dominante na crítica literária brasileira, que se resume bem na constatação de Antonio Candido de que “a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal.”⁴⁰

O intelectual brasileiro se viu, portanto, preso à uma problemática dialética entre localismo e cosmopolitismo, segundo a qual era necessário proclamar uma identidade própria, concebida como oriunda dos elementos capazes de diferenciar o Brasil dos países europeus, mas segundo um padrão de beleza ditado pelos centros culturais. Daí um descompasso que os autores procuraram resolver das mais variadas maneiras, das quais o Regionalismo é exemplo latente. Em sua busca pela representação de lugares e indivíduos marginalizados pela sociedade urbana, o Regionalismo se tornou o veículo por excelência do desacerto entre objeto representado e forma de representação, quando analisado a partir de ópticas como aquela de Antonio Candido acima referida.

Por um lado, parte do impasse se origina nas diretrizes proferidas por críticos europeus como Ferdinand Denis⁴¹, quando da independência política do Brasil. Ainda que seus postulados não tenham tido a imediata aceitação entre a intelectualidade brasileira que a perspectiva tradicional da história literária quis fazer crer, a discussão que fomentaram gerou um problema de longa duração. Por outro lado, é capital ter em mente a consideração de Zarur anteriormente mencionada. Enquanto o primeiro ponto é de fundamental importância para que se compreenda os desdobramentos e o tom de rivalidade que a questão tomou na história literária brasileira, sobretudo com o Modernismo de 1922, o segundo pode contribuir para um olhar renovado sobre o tema.

É sabido que o Romantismo ocupa posição de destaque na história das ideias no Brasil, o que se explica em larga medida pela sua coincidência temporal com um período de

³⁹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, p. 117.

⁴⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, p. 117.

⁴¹ Cf. WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*, p. 33 – 35. Esse ponto será retomado adiante.

consideráveis mudanças políticas e de consequentes alterações na forma de fazer arte. O imaginário da nacionalidade que então mais amplamente se difundiu acabou por contribuir para que o período tenha tido primazia sobre o Arcadismo e o Barroco quando se pensou a gênese da literatura no país. Nesse sentido, é compreensível que tenham sido questionados os critérios que ordenaram a maneira de ver o mundo naqueles primeiros anos de independência e que originaram a famosa ideia de *cor local*.

A partir desse momento, um renovado interesse pelos espaços periféricos fez com que fossem eles os eleitos como detentores das particularidades do país. A região foi gradualmente se definindo no imaginário como o espaço rural que circunda as cidades e despertou interesse à medida que nela seriam encontrados os brasileiros mais legítimos, mais próximos das raízes do povo, que estariam por conseguinte mais aptos a representar a nação dentro dos ideais românticos. Esse desejo de criação de mitologias nacionais encontrou nos matizes regionais o ponto de partida perfeito para representar as características locais que deveriam ser capazes de equiparar a jovem nação aos seus pares ocidentais. Resta, porém, o problema do padrão universal de expressão, ideia totalitária inserida no imaginário pelos centros culturais dominantes, que em vários momentos impossibilitou o êxito de artistas locais, que, por mais que lutassem contra, sempre conservariam na sua expressão algo da atmosfera na qual estavam embebidos. Nesse sentido, antes de se transformar em alvo de acusações mais ou menos incisivas de mera cópia de modelos estrangeiros, o Regionalismo tomou corpo como programa para tornar mais brasileira a literatura que se fazia no Brasil.

Hoje, no entanto, essa questão já pode ser analisada por outro viés. Tendo em mente que apesar de todas as críticas sofridas a região se fixou como presença marcante na literatura brasileira, a vertente que busca representá-la pode ser observada também a partir do ponto de vista de Baeta Neves. Para além de fronteira originária entre nacional e estrangeiro, a região assinala uma fronteira ideológica contra o esquecimento dos espaços marginalizados pelos processos modernizadores. Apesar de o autor se referir ao contemporâneo e aos problemas gerados pela globalização face às identidades locais, o raciocínio pode ser aplicado para refletir sobre o passado literário brasileiro, dado que, se não fossem os registros de muitos regionalistas ao longo dos séculos XIX e XX, uma série de manifestações culturais teria sido desprezada.

Em um esquema sumário e limitado ao escopo deste trabalho: enquanto obras como as de José de Alencar inseriam o gaúcho e o sertanejo no imaginário nacional por meio de um complexo jogo de idealização e crítica, os textos de Coelho Neto e Afonso Arinos registravam o habitante das áreas rurais dentro de um período de conturbadas mudanças não só sociais –

no plano político com o advento da república e no econômico com a abolição da escravatura – como também estéticas. Euclides da Cunha e João Simões Lopes Neto, por sua vez, embora manejando de modo bastante diverso entre si a palavra escrita, dão ao sertanejo e ao gaúcho uma nova visão no conjunto das letras do país, ao aliarem um registro mais objetivo das suas práticas culturais a um tom de exaltação heroica de seus aspectos psicológicos. Tudo isso abre caminho tanto para a inventividade derrisória de Mário de Andrade, que só poderá tentar solapar as fronteiras regionais do país após elas terem sido bem consolidadas pelos diversos momentos da ficção nacional, quanto para a síntese conciliadora de Guimarães Rosa, que iguala de modo sem precedentes os registros objetivo e heroico, a delimitação de um espaço e a diluição de suas fronteiras na metáfora.

De fato, o conceito de região é fundamental para compreender a literatura no Brasil, à medida que escritores, muitos deles severamente criticados, fizeram uso desse espaço para construir a pluralidade de representações que seria de se esperar de um país de proporções continentais. Pensando as literaturas contemporâneas, Eurídice Figueiredo traça um caminho próximo daquele de Baeta Neves e aponta a permanência desse processo, assinalando o claro caráter de resistência que tomou:

Se, historicamente, houve, na América Latina, a oposição entre regionalismo (geralmente associado a romance rural) e cosmopolitismo/universal, isso se deve ao fato de se considerar o primeiro como sendo atrasado enquanto o urbano teria caráter universal e seria, portanto, associado ao moderno (ao centro).

Ora, agora, no século XXI, as barreiras parecem borradas: escritores que têm os pés fincados na região são tão universais quanto aqueles que situam seus romances nos grandes centros urbanos. Por outro lado, num mundo globalizado e caminhando para a homogeneização, eles tornam-se valorizados no mercado internacional justamente porque têm um diferencial a oferecer.⁴²

Antes que se alcançasse esse nível de compreensão, todavia, o elemento regional representou complicações não só para os críticos, como também para os literatos. Já em 1870, José de Alencar protagoniza um significativo exemplo desse problema. Em *O gaúcho*, texto ambientado no Rio Grande do Sul durante a Revolução Farroupilha (1835 – 1845), assoma em destaque um reiterado inimigo, personificado sempre na figura do estrangeiro, especialmente alguém oriundo do outro lado do Rio Uruguai e da Bacia do Prata. Dado o ano de publicação da obra, essa escolha é expressiva, pois se insere em um contexto pós-guerra e comporta uma ideia de apaziguamento.

A história de Manuel Canho, gaúcho prototípico, gira em torno de um grande objetivo:

⁴² FIGUEIREDO, Eurídice. Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional, p. 44.

vingar a morte do pai pelas mãos de um castelhano, o inimigo por excelência. Assim com muito mais relevância do que os fragmentados episódios relativos à Revolução, o que se observa na base da narrativa é um brasileiro de um dos rincões da pátria alegoricamente defendendo-a contra o invasor externo. Isto é, no plano do imaginário nacional, tem-se uma tentativa de reconciliar a pátria e o outrora revolucionário separatista, por uma espécie de união da nação pela região. Mas mais do que isso, começa-se a inscrever já aí algo que Sabine Schlickers investiga no âmbito da poesia gauchesca e para o qual chama atenção ao assinalar que, “se o regionalismo gauchesco serve efetivamente para integrar o estado-província do Rio Grande na grande nação brasileira, destacando o particular, o influxo rio-platense constitui um elemento perturbador.”⁴³

Registra-se no plano textual uma tensão que se torna constitutiva do pensamento intelectual brasileiro de então e das décadas seguintes. Nesse sentido, mais do que o influxo rio-platense, a questão que se coloca diz respeito aos rumos da cultura brasileira face ao ideário internacional. Enquanto o texto de Alencar toma o regional por metonímia do nacional em disputa com o estrangeiro, o outro lado do debate aponta para o problema de fronteiras representado pelo nacional e o importado em matéria das técnicas e dos estilos literários aplicados pelo Regionalismo. Tais problemas situam o regional em um complexo entre-lugar político, já que por vezes é empregado para construir o nacional e por vezes é considerado inimigo desse processo.

No ensaio “Nação e região na identidade brasileira”, por exemplo, Ruben George Oliven investiga o complexo trânsito de ideias entre a República Velha e o Estado Novo, demonstrando como se dá uma progressiva centralização de poder em âmbito nacional, com o enfraquecimento da autonomia das regiões, em um processo intermitente e de longa duração que culmina na queima das bandeiras estaduais em 1937, em evento altamente simbólico, que contou com a execução do Hino Nacional sob regência de Heitor Villa Lobos.⁴⁴ É significativo que precisamente nesse período ganhe força a ideia modernista, quando, “a partir da segunda parte do Modernismo (1924 em diante), o ataque ao passadismo é substituído pela ênfase na elaboração de uma cultura nacional, ocorrendo uma redescoberta do Brasil pelos brasileiros.”⁴⁵ Em estreita ligação com o imaginário que grassava entre a elite política acerca da centralização do poder e da constituição da nacionalidade, os modernistas, “Apesar de um certo bairrismo paulista”, passavam a recusar o regionalismo em prol do nacionalismo que

⁴³ SCHLICKERS, Sabine. *Que yo también soy pueta: la literatura gauchesca rioplatense y brasileña* (siglos XIX – XX), p. 34.

⁴⁴ OLIVEN, Ruben George. Nação e região na identidade brasileira, p. 75 – 77.

⁴⁵ OLIVEN, Ruben George. Nação e região na identidade brasileira, p. 67.

seria capaz de guiar o país a um pretensão universal.⁴⁶

Nessa perspectiva, é digno de nota o papel do barroco mineiro na inflexão modernista. Conforme destaca Maria Zilda Cury, reportando-se a reflexões de Silviano Santiago, a viagem empreendida por Mário e Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, Godofredo Telles, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade Filho às cidades históricas de Minas Gerais parece ter atendido menos a um desejo de apresentar o Brasil ao visitante estrangeiro do que à própria ânsia modernista de apreender o país. Nesse sentido, tal viagem “talvez seja o exemplo mais significativo do envolvimento dos modernistas com a tradição”, revelando aos paulistas algo de originalmente brasileiro na arte.⁴⁷ Com efeito, essa constatação assinala as complexidades e contradições dos discursos nacionalistas de então, os quais atendiam a uma pluralidade de vertentes e por vezes tomavam nacionalismos por regionalismos e vice-versa.

Sendo uma constante no imaginário brasileiro, a questão das fronteiras simbólicas entre o nacional e o estrangeiro, entre a nação e a região, remonta à época da Independência e não cessa com o movimento de 1922. Segundo Oliven, “no pós-guerra, mais especificamente no período de 1946 a 1964, a questão nacional é retomada com intensos debates [...]. Nessa época, uma das acusações que pairavam em relação a nossos intelectuais era a de que eles seriam colonizados e que contribuíam para criar uma cultura alienada, resultado de nossa situação de dependência.”⁴⁸ De acusações nessa direção nem Guimarães Rosa escapou, devido à dificuldade de se identificar em sua obra um claro debate político. Apesar disso, a evolução histórica da questão evidencia a sua irredutibilidade ao Regionalismo. Não são apenas os escritores vinculados a essa vertente e à República Velha os devedores do pensamento de além-mar, muito embora tenham sido bastante atacados nesse sentido quando das manifestações modernistas.

O problema de fronteiras na literatura brasileira se liga sobremaneira ao Regionalismo, mas não se reduz a ele. Se foi gestado desde a primeira metade do século XIX em termos de nacionalidade, prolonga-se até a segunda metade do século XX, como esclarece Oliven. De fato, são nós que ultrapassam o campo da literatura, não obstante apontem para uma mesma direção: a situação de dependência cultural que não cessou de colocar os intelectuais brasileiros em confronto entre si. Nesse processo, o Regionalismo parece ter sido seguidamente eleito como inimigo maior a se combater, o que pode ser explicado em parte pelas suas origens e em parte por sua tendência a tornar reais lugares e contextos sociais nem

⁴⁶ OLIVEN, Ruben George. Nação e região na identidade brasileira, p. 67.

⁴⁷ CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*, p. 79 – 80.

⁴⁸ OLIVEN, Ruben George. Nação e região na identidade brasileira, p. 78 – 79.

sempre favoráveis à construção de uma determinada ideia de país.

No limiar entre os elementos claramente localizáveis na realidade física e a própria invenção dessa realidade, a ficção regionalista se colocou como fronteira intermitente entre o Brasil desejado e o Brasil real. Se no início contribuiu para a formação de um imaginário mítico das origens do povo brasileiro, sobrescrevendo às vezes sem muito pudor a história, já em finais do século XIX foi veículo maior da denúncia das mazelas a que seguiam submetidos os grupos sociais distantes dos centros urbanos. Enquanto o primeiro momento concorreu para dar identidade e capital a uma literatura que começava a se compreender como nacional, o segundo apontava as feridas de um país que há pouco abolira a escravidão, tornava-se república e desejava ver-se moderno no rol das grandes nações. Assim como fizeram os leitores de Umberto Eco anteriormente citados, em alguns momentos parece ter sido necessário selecionar na realidade apenas os aspectos que encontrassem correspondência na ficção, enquanto em outros instantes os índices apontados na arte precisaram ser rejeitados por estarem em desacordo com o mundo.

As fronteiras que a região reproduz na literatura e no pensamento intelectual brasileiro vão muito além, portanto, dos espaços representados nas obras. À medida que conjugam a representação da realidade e a criação de um novo universo capaz de impor uma visão do mundo e, com isso, de atuar sobre ele, essas fronteiras colocam em cena o próprio drama da identidade do país. Entre a necessidade inicial de registrar a particularidade que poderia enfim diferenciar a obra produzida no Novo Mundo e o ímpeto vanguardista de fazê-lo a partir de padrões estéticos pretensamente próprios, o que se busca traçar é uma imensa linha divisória – uma linha capaz de demarcar no mapa internacional da “república mundial das letras” o surgimento de uma linhagem própria, apta a legar herança aos seus sucessores. Afinal, conforme Pascale Casanova, “O verdadeiro drama que pode constituir o fato irreversível, ‘ontológico’ em um certo sentido, de pertencer e de ser membro de uma pátria deserddada (no sentido literário), imprime a sua marca não somente a toda uma vida de escritor mas pode também dar a sua forma a toda uma obra.”⁴⁹

1.2 Rastreado a região: história e contingência

Se a questão regional faz parte da história brasileira, é necessário reconhecer que as alterações que sua abordagem vem sofrendo mostram-se lentas em comparação à importância

⁴⁹ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 263.

do tema, de modo que em termos teóricos e literários parecem ainda insuficientes. Apenas mais recentemente o tema começou a ser encarado de forma detida nos estudos literários. Para Pozenato, seria possível afirmar que nos últimos vinte anos a ideia de região transitou de uma visão negativa para uma ao menos positiva.⁵⁰ Considerando-se que seu estudo data de 2003, essa transição estaria mais ou menos localizada na década de 1980. De fato, são da década anterior alguns trabalhos do próprio Pozenato⁵¹ e de Ligia Chiappini⁵² a respeito do Regionalismo, os quais certamente contribuíram para uma mudança de avaliação. No entanto, o autor parece, talvez, otimista demais ao sustentar que “antes era preciso demonstrar que o regionalismo não consistia numa visão estreita do processo social, em qualquer de suas dimensões”, e que, “hoje, a percepção das relações regionais é vista como um modo adequado de entender como funciona, ou pode funcionar, o processo de mundialização de todas as relações humanas.”⁵³

No que se refere à arte literária, a regionalidade de certas obras e autores segue causando dificuldade aos críticos, uma vez que não são raras as avaliações que atrelam argumentos concernentes à fatura estética dos textos a problemas identificados no nível do conteúdo. Exemplo eloquente da permanência do problema é a obra de Milton Hatoum: enquanto Eurídice Figueiredo traça relações possíveis entre seus textos e uma tradição regionalista vista sob a óptica do contemporâneo⁵⁴, Allison Leão parte das reflexões de Tânia Pellegrini presentes em “Milton Hatoum e o regionalismo revisitado” para problematizar a vinculação do escritor a essa vertente.⁵⁵ O próprio autor, por sua vez, rechaça essas relações, dizendo que tem tentado “evitar não apenas o exotismo, como também o regionalismo, que, muitas vezes, pode tornar-se uma camisa de força, uma forma de inscrever o texto numa área geográfica.”⁵⁶ A seu ver, todavia, os traços da cor local e das circunstâncias históricas estão sempre presentes na obra, visto que o escritor estaria sempre rondando suas origens. Disso se infere que o incômodo do autor não é com os elementos abarcados pelo Regionalismo, pois esses ele assume como essenciais à obra, mas com a própria categoria – com o rótulo –, o que pode se explicar pelo peso negativo que possui e pelo quanto pode concorrer para a perda de

⁵⁰ POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*, p. 149.

⁵¹ Seu ensaio *O regional e o universal na literatura gaúcha*, agraciado com menção honrosa em concurso promovido pelo Instituto Estadual do Livro, é publicado em 1974, com elogios de Guilhermino César.

⁵² A autora publica *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para seu estudo e Regionalismo e Modernismo: o caso gaúcho* em 1972 e 1978, respectivamente.

⁵³ POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*, p. 149.

⁵⁴ FIGUEIREDO, Eurídice. *Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional*, p. 44 – 45.

⁵⁵ Cf. LEÃO, Allison. Milton Hatoum: regionalismo revisitado ou renegado?, *passim*.

⁵⁶ HATOUM, Milton *apud* MARCONDES, Marleine Paula; TOLEDO, Ferreira de. Espaço e preconceito nas obras de Hatoum, s/p.

capital literário ainda hoje. Em suma, o autor reivindica abrangência, mas seu desconforto personifica um problema quase tão tradicional quanto a própria historiografia literária brasileira.

Em que medida a pecha de tacanho, pequeno e culturalmente inferior que acompanha a ideia de região e contamina tudo o que a ela se vincula interfere no julgamento do que é capaz de fornecer uma arte que se defina como regionalista? É essencial questionar até que ponto um autor rechaça a marcação pela ideia de Regionalismo por conta dos preconceitos atrelados a essa vertente. Do contrário, deve-se assumir que falar daquilo que está à margem dos centros culturais implica uma necessária perda de qualidade artística. Afinal, se como aponta Pozenato, nas últimas décadas a ideia de região tem transitado de uma visão negativa para uma pelo menos positiva, parece evidente que esse trânsito ainda não se deu no campo literário, que segue atrelado à noção de Regionalismo uma concepção reduzida do fazer artístico, segundo a qual a qualidade da obra é quase que imediatamente determinada pela estreiteza do objeto do qual ela se ocupa.

Não obstante, a julgar pelos estudos de Ligia Chiappini, a permanência de traços regionalistas na ficção contemporânea não deveria surpreender. A autora afirma ter, ao longo de suas investigações sobre o regionalismo na América e na Europa, confirmado a suspeita de que esse fenômeno, sempre considerado ultrapassado pela crítica literária brasileira, não só continuava vivo em 1995, quando da publicação de seu texto, como havia se tornado tema de pesquisas bastante atuais, “ganhando uma amplitude maior na intersecção dos estudos literários e artísticos, históricos e etnológicos.”⁵⁷ Nesse trabalho, Chiappini procura “problematizar juízos críticos estereotipados que generalizam para a tendência como um todo as limitações estéticas e ideológicas da maior parte, reconheço, das obras que o regionalismo tem produzido.”⁵⁸ Afinal, não seria esse pendor o responsável pelo desconforto de Milton Hatoum ao ver sua obra ligada a tal tradição? Do mesmo modo que essa atitude dificulta o exame da obra do escritor amazonense, cria empecilhos às pesquisas sobre outros grandes nomes, como Guimarães Rosa, que também deu declarações nesse sentido, como logo se verá.

O demérito de produzir obras de baixa ou média qualidade não é exclusividade do Regionalismo, muito embora seja esse um dos aspectos mais recorrentes no interesse crítico. Na verdade, é lícito assumir que em qualquer tendência boa parte das obras será inferior ou mediana, uma vez que os textos capazes de atender aos imperativos do campo da arte e realmente inová-los são sempre raros. Para sair de um beco como esse, que não traz fruto

⁵⁷ CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura, p. 153.

⁵⁸ CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura, p. 154.

algum ao conhecimento do sistema literário, Chiappini argumenta que um problema fundamental a ser levado em consideração é que:

em vez de explicar a obra regionalista bem realizada, negando sua relação com o regionalismo para afirmar imediatamente sua universalidade, seria preciso enfrentar, pela análise trabalhosa de cada caso, a questão de como se dá a superação dos limites da tendência, de dentro dela mesma, pela potencialização de suas possibilidades artísticas e estéticas.⁵⁹

Ou seja, como se dá a criação de uma linguagem capaz de suprir “com verossimilhança a assimetria radical entre o escritor e o leitor citadino em relação ao personagem e ao tema rural e regional, humanizando o leitor em vez de aliená-lo em relação ao homem rural representado.”⁶⁰ E, nesse sentido, uma ressalva deve ser feita, já que da forma como a autora expõe a ideia pode-se incorrer no vício de considerar o Regionalismo como vítima em especial de uma limitação, quando na verdade qualquer vertente sofre com suas limitações internas e a elas busca responder. Daí, inclusive, seu interesse e sua possibilidade de triunfo. Além de responder a uma necessidade externa de dar a conhecer uma determinada visão do mundo capaz de olhar, sentir e se responsabilizar pelo outro, para empregar expressões de Maria Zilda Cury⁶¹, há uma premência de vitória interna em qualquer tendência estética; uma exigência de êxito interno sobre os próprios preceitos artísticos que cada voga impõe a si mesma.

Quando se trata de avaliar as obras regionalistas tendo em vista seu caráter adjetivado, é necessário, portanto, pensá-las a partir do regionalismo que há nelas para averiguar como elas lidam com as imposições que as orientam. Isso não quer dizer, por outro lado, que só se possa examiná-las nessa perspectiva: os focos de análises podem passar ao largo dessa questão, preocupando-se com a dimensão simbólica, mítica, onírica ou qualquer outra do texto literário. Mas uma vez definido o desejo de compreender o sucesso da obra regionalista enquanto regionalista, é essa vitória sobre si mesma o que convém, é a resposta mais ou menos eficiente aos mecanismos que permitem a potencialização artística de uma visão do mundo o determinante da fatura a ser investigada.

Essa resposta e o caminho para ela não são sempre os mesmos. Sendo o Regionalismo um fenômeno diacrônico, examinado neste trabalho em suas manifestações românticas, real-naturalistas e modernistas, as questões às quais está submetido em cada momento histórico diferem e, por consequência, diferem as soluções artísticas possíveis. A contingência histórica das manifestações artísticas, dos meios expressivos e dos modos de avaliá-los deve ser levada

⁵⁹ CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura, p. 154.

⁶⁰ CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura, p. 154.

⁶¹ CURY, Maria Zilda Ferreira. Topografias da ficção de Milton Hatoum, p. 59.

em conta para evitar equívocos como o de rechaçar uma dada aproximação à obra de um autor como se isso o acusasse de produzir o mesmo resultado que um determinado conjunto de escritores mal avaliados e insistentemente tomados como sinônimo de todo um fazer artístico. Nessa mesma óptica, as soluções empregadas por Guimarães Rosa podem ser estudadas em suas relações com os autores precedentes sem que isso signifique uma condenação antecipada do que oferecem suas obras. Pelo contrário, situá-las nessa linhagem permite não só a compreensão de sua grandeza como também a aferição do devido valor aos que pavimentaram os degraus dos quais partiu o escritor mineiro.

Isso porque no caso da própria noção de “regionalismo” há um considerável problema de abrangência, o que dificulta a localização precisa dos autores em relação a seus pares. Por essa mesma razão, aqui se optou por grafar o termo com inicial maiúscula quando se referir à tradição literária brasileira, buscando diferenciá-lo de outras manifestações de cunho similar. Conforme Luciana Murari, o “regionalismo tem sido há tempos um tema incômodo na historiografia da literatura brasileira. Sua própria definição carece da necessária especificidade, seja porque tem rotulado objetos culturais de natureza muito diversas, seja porque tem assumido sentidos político-ideológicos contraditórios.”⁶² No que se refere à literatura brasileira anterior a 1922, a autora sustenta que sua avaliação crítica deve levar em conta o papel auto-imposto pelo regionalismo de traduzir o espírito nacionalista. A seu ver, o próprio discurso regionalista estabeleceu uma instantânea identificação do regional com o nacional, a partir de uma construção ideológica necessária à própria legitimação do gênero, em um momento de intensos debates em torno do problema federalismo *versus* centralização.⁶³

Por isso, segundo Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto, para pensar a presença do regionalismo na literatura brasileira, é necessário levar em conta o contexto histórico subsequente à “montagem do estado nacional, após o rompimento do estatuto colonial”⁶⁴. Em busca de uma unidade nacional, consolidou-se um estado centralizador que impôs pela força os elementos de união. Na visão dos pesquisadores,

Contra essa unidade imposta do centro (Rio de Janeiro), entre 1822 e 1848 irrompeu o inconformismo em quase todos os pontos do território (Bahia, Pernambuco, Pará, Rio Grande do Sul, atingindo mesmo São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro), por meio de motins, levantes e revoltas – alguns com nítido caráter separatista – pondo em risco a precária unidade do estado

⁶² MURARI, Luciana. “Um plano superior de pátria”: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha, s/p.

⁶³ MURARI, Luciana. “Um plano superior de pátria”: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha, s/p.

⁶⁴ LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. O regional e o universal em Guimarães Rosa, s/p.

imperial.⁶⁵

Inserido nesse contexto histórico de longa duração, do período imperial à República Velha, o Regionalismo se transforma em regionalismos, à medida que ultrapassa de longe os limites das manifestações literárias e se estende a uma série de áreas. Inclui, como se sabe, uma sequência de conflitos armados e de reivindicações políticas que marcaram a história do país. Porém, a imbricação possivelmente inevitável que se engendrou ao longo do tempo entre a face literária do regionalismo e as suas outras facetas contribuiu para que se associasse à primeira toda a conturbada dimensão simbólica da segunda parcela. Por isso o vai-e-vem entre veículo por excelência da nacionalidade e “praga antinacional”⁶⁶, em cujo meio-termo situaram-se avaliações mais ou menos comedidas dos textos literários, considerando-os no que atendiam à sua época, e outras incisivas e ácidas, preocupando-se sobremaneira com a importação de diretrizes estéticas.

É necessário ter em conta a complexa dinâmica do período para que se possa compreender as forças que orientaram a avaliação de determinados autores. Difícil precisar, hoje, como era a vida intelectual em um momento em que acabavam de ser abolidas duas das maiores instituições da história do país até então, a escravidão e o império. Some-se a isso a consciência das instabilidades que continuavam a se repetir desde os primeiros anos de independência, conforme Leonel e Segatto, as quais eram observadas como ameaças à própria manutenção da nação, e será possível ter uma ideia do clima em que surgiam obras marcadas pelas normas estrangeiras do fazer artístico então em voga.

Atendendo aos preceitos de correntes estéticas como o Parnasianismo e o Simbolismo e os conjugando a todo um conjunto de pressupostos científicos oriundos do pensamento positivista, os escritores do *fin de siècle* no Brasil acabavam por tocar um ponto delicado do imaginário nacional. Autores como Coelho Neto, Afonso Arinos e o mais reconhecido deles, Euclides da Cunha, procediam a uma síntese desses elementos voltando-se justamente para territórios vistos ora com desconfiança por seu histórico de levantes e rebeliões, ora com desprezo por não se enquadrarem no modelo de desenvolvimento então projetado.

Partem, portanto, de dois revezes para propor ao país uma interpretação de si mesmo. De fato, não surpreende que Euclides da Cunha tenha se dirigido a Canudos para registrar os momentos finais de um motim de celerados que corroíam a nação de dentro dela mesma, e apenas lá tenha tomado conhecimento do que realmente se passava. Amparado pela força dos próprios acontecimentos, o livro é lançado e aclamado, a despeito de uma série de

⁶⁵ LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. O regional e o universal em Guimarães Rosa, s/p.

⁶⁶ ANDRADE, Mário de *apud* CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro, p. 669.

pressupostos que hoje parecem desarrazoados, mas que naquele momento atendiam a uma visão de mundo quase incapaz de considerar humanos os seres que viviam em condições como as de Canudos. Tanto que a inteligência aguçada de Euclides o impede de sustentar o acerto inequívoco de suas constatações e criva a obra de paradoxos, oximoros e ressalvas. Se o aparato teórico apontava para uma direção, a realidade parecia bradar outro caminho e exigir do intelectual uma tomada de posição.

O livro de Euclides certamente se beneficia de um fator pouco considerado: narrou não só o desaparecimento de um povo e os crimes de uma nação, o que já não seria pouco, mas no plano do imaginário nacional historiou o desaparecimento de uma ameaça. Ainda que uma infinidade de injustiças tenham sido cometidas e denunciadas, não se pode minimizar o fato de que o “problema”, na perspectiva de vários setores da sociedade, havia sido resolvido. Com efeito, segundo Cury, a rebelião foi “usada, inclusive, como justificativa política para a perseguição aos monarquistas que ainda restavam na capital da República.”⁶⁷ Por outro lado, alguns textos marcadamente regionalistas de Coelho Neto e de Afonso Arinos, em especial os contos de *Sertão* e de *Pelo sertão*, respectivamente, registravam uma realidade moribunda, que insistia em seguir viva no imaginário nacional. Para além da ficção, mostravam que aquele modelo de modernização centralizada gentrificava espaços urbanos e ignorava a realidade social que escapava ao sopro renovador.

Se Euclides foi capaz de transcender uma parte dos problemas de sua época, é importante considerar em que medida foram deixadas de lado faces importantes da produção de Coelho Neto e de Afonso Arinos, por conta de leituras que consideravam sua estética fruto de cópia degenerada de modelos estrangeiros quando essas mesmas leituras estavam impregnadas do imaginário dos debates políticos do seu tempo. Afinal, é limitador considerar que os autores, quaisquer que sejam, conseguiriam empregar em solo brasileiro pressupostos europeus tais como eram empregados em sua origem. Ainda assim, essa defasagem tem sido vista sobretudo como defeito e incapacidade, quando na verdade deveria apontar para a individualidade de um escritor inserido em outro contexto, respirando outra atmosfera e, com isso, sintetizando de maneira diferente os elementos de que dispõe. Ao invés de tomar os resultados por cópias corrompidas, o viés crítico poderia tentar encará-los no que têm de particularidade e autonomia, e assim talvez perceba que a arte já estava respondendo ao seu tempo e ao seu lugar de maneira nova e própria, mas continuava sendo examinada com lentes cansadas.

⁶⁷ CURY, Maria Zilda Ferreira. Os sertões: a nação ficcionalizada, p. 235.

Essa dualidade impede, por exemplo, que o caso brasileiro se equipare ao alemão, onde são relevantes os estudos regionais, e explica em parte as diferenças de objeto a que o Regionalismo acabou por designar ao longo do tempo. Segundo Joachimsthaler, na região alemã da Alta Silésia, “por meio da *nacionalização* da(s) literatura(s) regional(is), moldou-se a literarização da região de tal forma que, ao invés de uma literatura regional, surgiu uma literatura nacional(ista), com o emprego de elementos regionais”.⁶⁸ Essa mesma realidade se verifica no Brasil durante o Romantismo, quando, sobretudo a partir do capital literário de Alencar, os recortes regionais se impõem como representação nacional e nacionalista. O regional, naquele momento, nacionaliza-se e com isso cria uma representação literarizada das regiões que se consolida no imaginário, marcando certos personagens como personagens-tipo até hoje.

Esse processo, porém, não parece ter se sustentado na virada do século, quando o Regionalismo já atende a outras doutrinas e produz uma visão muito mais derrisória do nacional. Em conjunto com os fatores políticos mencionados, o regional perde sustentação do seu caráter nacionalizador e em muitos casos é visto até mesmo como separatista. Basta recordar o ressentimento de Gilberto Freyre quanto à maneira pela qual seu movimento foi interpretado. No texto com que faz preceder a publicação do *Manifesto regionalista de 1926*, vinte e cinco anos após o Congresso de Regionalismo do Recife, o autor defende que o movimento nordestino foi apagado não só pelo destaque dado às outras manifestações do mesmo decênio, mas porque “ao Regionalismo do Recife, a seu modo também modernista, mas modernista e tradicionalista ao mesmo tempo, faltou, na sua época heroica, propaganda ou divulgação na imprensa metropolitana, então indiferente, senão hostil, ao que fosse ou viesse de Província. Chegou a ser confundido por jornalistas desatentos do Rio, com separatismo, para alarme e inquietação do então Presidente da República”.⁶⁹

A literatura que inicialmente se nacionalizara em seguida chega ao extremo de ser vinculada a separatismo. Dentro das contendas que caracterizam todo o período da República Velha, essa dimensão problemática do regional, que não se curva a uma modernização que oblitera tradições e costumes, solapa o poder de legitimação da vertente enquanto

⁶⁸ JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura, p. 44, grifo original.

⁶⁹ FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista de 1926, p. 7. Para melhor situar a observação de Freyre, pode-se destacar como são complexas as relações entre Regionalismo literário e federalismo político no início do século XX, pouco mais de duas décadas antes da realização do Congresso. É exemplar, nesse sentido, o caso gaúcho, já que, poucos anos após a sangrenta Revolução Federalista (1893 – 1895), Alcides Maya defende no livro *Através da Imprensa*, de 1900, que “Ao federalismo político, definitivamente triunfante, corresponda o federalismo literário. Evitemos a centralização das letras. O Brasil não pode ser, em estética, uma dependência da Capital Federal”. *apud* MURARI, Luciana. “Um plano superior de pátria”: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha, s/p.

manifestação do nacional. Por um lado, observa-se uma ficção em luto por um universo que desaparece, impotente frente às novidades. Por outro, uma leitura atualizada do *Manifesto regionalista de 1926* verá como certas reivindicações nele presentes estão muito à frente de seu tempo, sobretudo no que concerne à urbanização descontrolada das cidades e ao sacrifício do ambiente natural. Ainda que também possam ser encontradas em uma face pouco conhecida de Coelho Neto e de Euclides da Cunha⁷⁰, essas reivindicações precursoras foram em geral tomadas mais como ameaças à modernização e ao futuro do que como alternativas viáveis.

As modulações do Regionalismo literário brasileiro estão, por conseguinte, muito atreladas às transições históricas do país. Em discussão bem mais recente, Terry Eagleton mostra como Raymond Williams adiciona elementos que podem contribuir para a compreensão desse processo. No entender de Williams, pode-se diferenciar a cultura entre formas residuais, dominantes e emergentes. A partir disso, Eagleton argumenta que:

Uma boa parte da cultura como identidade ou solidariedade é, nesse sentido, residual – enclaves de resistência tradicionalista dentro do presente que tiram a sua força de ‘alguma instituição ou formação cultural prévia’, e que, nos termos de Williams, podem ser ou ‘oposicionistas’ ou ‘alternativas’. [...] A cultura dominante, ela mesma um composto desigual do ‘alto’ e do pós-moderno, de civilidade e comercialismo, cada vez mais solapa as identidades tradicionais, pressionando assim o residual a ponto de ele reaparecer como emergente. A família, região, comunidade, código moral, tradição religiosa, grupo étnico, Estado-nação ou ambiente natural, encontrando-se sitiados, inspiram um movimento que, desafiando a cultura dominante do presente, reivindica aquilo que poderia estar além dela.⁷¹

Tanto o regionalismo de Freyre como determinadas manifestações de regionalismo na literatura se configuram, nessa perspectiva, como alternativas, muito embora não raro tenham sido lidos como oposicionistas. Enquanto enclaves de resistência ou manifestações de uma cultura residual, esses processos se alimentam de identidades tradicionais e pressionam esses resíduos de cultura na tentativa de fazer com que reemerjam e apontem um caminho diverso daquele hegemônico. Nesse sentido, certas formas de regionalismo, mesmo gestadas no seio da cultura dominante, buscam dar voz às comunidades sitiadas e fazer frente ao rolo compressor da história. Ainda que não seja o que se observa em todas as realizações do Regionalismo literário, parte delas – do que é exemplar o texto rosiano – efetivamente agencia espaços para que as vozes marginalizadas se façam ouvir, apresentando suas contradições e incertezas. Por outro lado, no caso de realizações literárias (regionalistas ou não) menos felizes nesse quesito, quando o outro não se faz ouvir em sua complexidade contraditória,

⁷⁰ NISKIER, Arnaldo. Coelho Neto e a modernidade, p. 1.

⁷¹ EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*, p. 174.

pode-se ao menos verificar o registro de sua existência e a documentação de uma perspectiva sobre ele. O que não se pode fazer é negar *a priori* o benefício da dúvida à parcela não canônica da tradição literária.

Afinal, a dinâmica desses processos culturais pode se dar de maneiras variadas. Em um sentido, as manifestações do residual podem arregimentar formas do arcaico e de um passado mitificado para ressignificá-los e propor outra visão do presente, com uma modernização que leve em conta a tradição. Em caminho inverso, esses processos podem se mostrar reacionários à inovação e invocar os conteúdos residuais do grupo para se opor a qualquer forma de mudança. Ambos almejam transformar o residual em emergente, mas com perspectivas opostas de integração ou de exclusão.

No caso da literatura, pode-se pensar em que tipo de discurso é veiculado por José de Alencar quando põe Manuel Canho para defender o Rio Grande do Sul do invasor estrangeiro. Nesse caso, a região parece se transmutar em metonímia de toda uma pátria a ser defendida, em um procedimento que busca muito mais integrar do que excluir a região. Leitura similar pode ser proposta à ideia rosiana de que “o sertão é o mundo” e “está em toda a parte”, uma vez que a cultura residual nele presente não se opõe diretamente à cultura hegemônica, mas parece desejar a emergência e o reconhecimento por meio da inclusão. O próprio Riobaldo limpa o sertão da jagunçagem ao mesmo tempo em que é ele mesmo um jagunço, mantendo metaforicamente o resíduo da identidade mas possibilitando a sua emergência sem ameaça à cultura dominante do presente.

O papel do sertão no que atende à perspectiva de Eagleton e Williams não pode ser ignorado na história brasileira, dada a sua recorrência em termos sempre bastante similares, em que pesem as linhas de força de cada época. Em 1913, por exemplo, Alberto Rangel parte de um condenável determinismo para defender o sertão como guardião de uma identidade: “O seu papel preeminente é o de conservador de nossos traços étnicos mais fundos, como povo vencedor de uma adaptação estupenda. Se os sertões não fossem algo de estorvo passivo às fáceis desnaturalizações da beira-mar, seríamos uns descaracterizados; na salsugem do contato marinho dar-nos-ia um uniforme total a civilização dos paquitos e couraçados.”⁷² O sertão é, para o autor, “o problema nacional por excelência, o que se achava inscrito no frontão de Delfos: – conhece-te a ti mesmo.”⁷³

Ainda que o problema seja evocado em termos raciais, é importante notar como o tema é trabalhado em 1913 enquanto discurso de resistência frente a uma homogeneização

⁷² RANGEL, Alberto. Os sertões brasileiros: conferência realizada a 17 de junho de 1913 na Biblioteca Nacional, p. 115.

⁷³ RANGEL, Alberto. Os sertões brasileiros: conferência realizada a 17 de junho de 1913 na Biblioteca Nacional, p. 115.

que se identifica como oriunda do litoral. O caráter combativo e excludente do enunciado, todavia, não concorre para a legitimação da ideia, uma vez que se coloca em nítida contraposição ao próprio local que outorga a legitimidade no campo intelectual do Brasil de então. Ainda que em outros momentos, como no livro *Inferno verde*, o autor repita com domínio o estilo de Euclides da Cunha, o excerto acima não se beneficia das contradições e dos paradoxos capazes de nublarem as afirmações e relativizarem a fronteira entre integração e exclusão. Em casos como esse, a reivindicação regional talvez acabe mais estigmatizada do que defendida.

Similar é o problema que ocorre com Gilberto Freyre, conquanto seja muito mais refinado e sutil o seu raciocínio. Dos elementos que concorrem para explicar a clausura em que foi posto o legado do Movimento Regionalista do Recife, sem dúvida merece destaque seu caráter contestador. Segundo Freyre, o movimento estava:

em dias remotos já voltado para a necessidade de estudos sistematicamente regionais de antropologia, história, sociologia e economia brasileira; e desde 1925, desejoso de que pintores decorassem nossos edifícios e nossas praças com figuras de negros e mestiços trabalhadores de engenho, de trapiche, de cozinha e não apenas com perfis, bustos e estátuas equestres de generais, bispos e doutores brancos; que essas ruas e praças fossem arborizadas com árvores das matas brasileiras e não exóticas; desejoso, também de que nos romances, nos contos, nos ensaios, na poesia, no teatro, os escritores, sem se tornarem sectariamente regionalistas, não se envergonhassem de ser regionais nos seus motivos e modos de expressão.⁷⁴

Como se vê, a região é objeto de disputas ideológicas. O raciocínio de Freyre exige uma aproximação delicada, devido ao histórico da escravidão e aos sentidos que podem emergir desse seu desejo de inserção do negro no imaginário nacional; porém, ilumina uma disputa importante que transborda para os domínios da literatura. O regionalismo do autor dá mostras de se contrapor de modo razoavelmente inclusivo ao discurso hegemônico, uma vez que não advoga a supressão completa dos outros elementos, mas assinala a necessidade de se repensar a posição de certos índices da brasilidade na escala de valores nacionais. Sua proposta ultrapassa de longe o exotismo rasteiro e implica uma visão de mundo renovada, segundo a qual as particularidades do país não seriam simplesmente exaltadas sem maiores consequências; seriam, na verdade, incluídas no cotidiano e se tornariam parte de uma identidade que, a seu ver, seria mais verdadeira.

Do mesmo modo, o sociólogo defende uma representação não sectária do regional, que seria levada a cabo a partir de uma seleção de motivos e de modos de expressão condizentes com as realidades locais. Ou seja, não pretende que se force a mão na pintura de

⁷⁴ FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista de 1926, p. 10 – 11.

paisagens exóticas, mas que a regionalidade seja levada em conta como parte da vida social, sem que se sacrifiquem as tradições locais em nome do cosmopolitismo. Assinalando essa via alternativa, o autor participa claramente dos debates pela maneira legítima de ver o Brasil. De fato, a primeira observação feita por Pierre Bourdieu em seu texto sobre o conceito de região – intitulado “A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região” – dá o tom da discussão em que Freyre se insere: “Primeira observação: a região é o que está em jogo como objecto de lutas entre os cientistas, não só geógrafos é claro, que, por terem que ver com o espaço, aspiram ao monopólio da definição legítima, mas também historiadores, etnólogos e, sobretudo desde que existe uma política de ‘regionalização’ e movimentos ‘regionalistas’, economistas e sociólogos.”⁷⁵

Ora, nada mais claro do que a participação de Freyre nessas disputas. Amparado por um projeto amplo de representação do país, o sociólogo atinge o campo das letras à medida que confronta as perspectivas do Modernismo de 1922 e com isso propõe um deslocamento do centro de propagação de ideias. O que se verifica, para além da defesa de posturas teóricas e de maneiras de pensar a sociedade e a literatura, são disputas pela legitimidade de enunciar, de modo que aceitar os posicionamentos do outro é também conferir-lhe o poder de explicar a realidade. As tensões entre o regionalismo do Nordeste e o modernismo de São Paulo põem em jogo o monopólio das maneiras de definir o mundo e de reger as fronteiras não só no nível dos mapas geográficos, como também em nível simbólico, entre quem está autorizado a enunciar e quem não está.

Os discursos sobre a região no Brasil estão condicionados por esses debates e pela legitimidade de seus defensores, conformando-se não poucas vezes em termos de evidentes disputas ideológicas. É interessante que na fase áurea do Modernismo sejam raras as obras a representar as outras realidades regionais. À exceção de *Cobra Norato*, de Raul Bopp, o conjunto da produção do núcleo duro do movimento se centra nas especificidades de São Paulo. Há um viés cosmopolita que seguidamente exalta a modernização urbana, do qual se encontram diversos exemplos na *Paulicea desvairada*, de Mário de Andrade; que por vezes a problematiza, como em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; ou que se debruça em tom rápido e cronista sobre a vida dos imigrantes da metrópole, como em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antônio de Alcântara Machado.

Bem mais complexo é o caso de *Macunaíma*, uma vez que, se por um lado o texto procura representar a diversidade cultural do país, por outro procede à sua completa diluição

⁷⁵ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 108.

pelas andanças da personagem e pela ruptura de distâncias físicas e simbólicas entre territórios e costumes. Recorde-se que a obra não se detém em conflitos de identidade e problemas de fronteiras que normalmente estão associados a disputas culturais entre populações que se deslocam e migram. O protagonista não necessita de muito tempo para se adaptar a uma realidade completamente diferente da sua origem, assimila rapidamente – ainda que com acidez em vários momentos – os costumes da cidade e se serve de soluções mágicas para ter acesso imediato a determinados bens de consumo associados ao cosmopolita, como o telefone em que transforma o irmão Jiguê.⁷⁶ A regionalidade de Macunaíma não se molda nem se mantém, portanto, como discurso de identidade, como alternativa ao espaço no qual se insere; antes transforma-se ao sabor dos acontecimentos.

Essas questões serão tratadas com mais vagar no correr do estudo, mas é importante ter em mente como se representam os discursos sobre a região durante a história intelectual brasileira, mormente em um período chave como aquele que abarca as disputas entre o Modernismo de 1922 e o Regionalismo do Nordeste. Afinal, se do ponto de vista sociológico de Pierre Bourdieu a representação reconhecida da identidade passa por duas instâncias, as representações mentais e as objetais, ambas são bastante desconstruídas por Macunaíma. Para o sociólogo francês:

a procura dos critérios ‘objectivos’ de identidade ‘regional’ ou ‘étnica’ não deve fazer esquecer que, na prática social, estes critérios (por exemplo, a língua, o dialecto ou o sotaque) são objecto de *representações mentais*, quer dizer, de actos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de *representações objectais*, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em actos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores.⁷⁷

Isto corrobora a enorme complexidade do discurso identitário, que se vale não apenas de pensamentos e objetos, mas de *representações* sobre as formas de pensar e sobre os objetos. Mais do que pensar de uma determinada maneira e do que portar determinados artigos, os sujeitos os investem de sentidos específicos atrelados a desejos de percepção e de apreciação, de modo que possam estabelecer quais significados devem ser apreendidos pelos outros. Essas estratégias, que podem se dar tanto consciente quanto inconscientemente, assinalam a impossibilidade de se tomar por objetivos os critérios das identidades regionais e indicam sua natureza sub-reptícia, segundo a qual o verdadeiro discurso está sempre uma camada abaixo. Precisamente essa a camada que *Macunaíma* problematiza, ao registrar

⁷⁶ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 64.

⁷⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 112, grifos originais.

tamanha profusão de discursos de identidade regional e uma facilidade tal para desconsiderá-los e substituí-los. Uma atitude altamente significativa em 1928, não só no que diz respeito aos debates literários, mas também no que tange ao contexto político que registrava os últimos anos da República Velha e logo veria a centralização extrema do Estado Novo.

Considerando-se não apenas o contexto histórico no qual se desenvolve o Modernismo no Brasil, mas também a gênese das ideias regionalistas no decorrer de diversas escolas de pensamento, deve-se recordar, ainda com Bourdieu, que “O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, e portanto, reconhecida e legítima, que a ignora.”⁷⁸

Há, nesse sentido, a ambição de delimitar no nível do discurso a abrangência do espaço regional, conferindo-lhe reconhecimento e legitimidade na mesma proporção em que são legítimos e reconhecidos o discurso e aquele que o profere. Seja a partir de transmissões radiofônicas ou televisivas, de jornais e revistas, de eventos e passeatas, da música ou da literatura, o discurso performativo procede a uma seleção de elementos que encontram singularidade em si mesmos ou nas relações particulares que travam entre si e que com isso são capazes de demarcar uma determinada conjunção de espaço cultural e físico como distinta em relação às outras.

Riobaldo é excelente exemplo desse processo, uma vez que em *Grande sertão: veredas* é ele o dono do discurso, é a sua voz que dá a conhecer o seu mundo, do início ao fim, sem intervenções. Quando assevera que o sertão “é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade”⁷⁹, Riobaldo cria esse espaço. Ao mesmo tempo em que enuncia, a personagem dá ao ato caráter de verdade. O enunciado e a ação coincidem, em suma, tal como pressupõe o discurso performativo. Isso, contudo, não se restringe ao espaço interno da ficção. O enunciado de Riobaldo torna real também uma percepção espacial, uma percepção de sertão que confere existência a esse território a um só tempo ficcional e real.

Essa característica, a bem da verdade, torna coesa a tradição regionalista na literatura brasileira e irmana obras a partir de motivos e formas de narrar, traçando laços que ora as unem, ora as separam. Volte-se a Afonso Arinos para localizar um tema que vem estampado

⁷⁸ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 116, grifos originais.

⁷⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 24.

na própria capa de diversas edições de *Grande sertão: veredas* e de *Corpo de baile*. No conto “Buriti perdido”, de *Pelo sertão*, pinta-se em tons impressionistas a grandiosidade mítica de uma variedade de palmeira que nada teria de especial não fossem as relações particulares que mantém com o sertão. Distinguindo-se pela capacidade de conservar líquido e de manter olhos d’água quando em grupo, o buriti torna-se signo de vida naquele território ermo e se transforma em garantia de repouso ao viajante que o avista ao longe. Assim o louva Afonso Arinos, quando o coloca no “meio da campina verde”, como “cantor mudo da vida primitiva dos sertões”, ao qual recorrem “os patos pretos que arribam ariscos das lagoas longínquas em demanda de outras mais quietas e solitárias”.⁸⁰ À sombra desse poeta dos desertos, gerações e gerações passarão, sem que seque seu tronco pardo e escamoso, e pela narração das suas próprias desgraças – em clara metonímia às vicissitudes do sertão – o buriti impedirá a sua própria destruição, comprando o direito à vida com poesia selvagem e dolorida, nos dizeres de Arinos.⁸¹

Com efeito, mais de meio século depois, esse mesmo buriti retorna frondoso e evita a morte do mundo sertanejo, quando esse espaço-símbolo já era dado por “superado” na ficção brasileira. Por escolha do próprio Guimarães Rosa, que considerava a palmeira um motivo constante, quase uma personagem do livro⁸², a versão integral do conto de Arinos figurou na orelha da primeira edição de *Corpo de baile*. Além de dar título a uma das histórias do volume, desempenhou papel fundamental em seu enredo e reapareceu ao longo de inúmeras reedições do conjunto da obra rosiana nos desenhos de Poty. Cumprindo a profecia de Arinos, o buriti ressurgiu no texto de Guimarães Rosa e garante ao sertão o direito à vida a partir da palavra, reafirmando nessa ressonância uma visão da realidade e recriando o mundo na medida mesma em que o anuncia. O discurso desses autores conforma a realidade, define as maneiras de vê-la e rege as fronteiras entre os espaços. Ainda que partam da ficção, falas dotadas de tanto capital simbólico quanto as de Riobaldo ou as das personagens das novelas de *Corpo de baile* são capazes de moldar percepções sobre os espaços regionais tanto na ficção quanto fora dela, mesmo que essa dimensão da mensagem tenha sido seguidamente

⁸⁰ ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*, p. 47.

⁸¹ ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*, p. 48.

⁸² “quando estudávamos os complementos de capa da 1ª edição de *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa apareceu em nosso departamento editorial e pediu: ‘Gostaria que as orelhas do 1º vol. trouxessem isto.’ E nos entregou um texto de Afonso Arinos (então transcrito na íntegra) precedido de nota assim redigida por G. R.: ‘BURITI – O buriti é um motivo constante neste livro. Quase um personagem. Por isso, em vez de se inserirem aqui os costumeiros dados biográficos acerca do autor, preferiu este se falasse da palmeira a que Afonso Arinos consagrou admirável página. E que melhor maneira de fazê-lo, senão transcrevendo-a?’” ANDRADE, Carlos Drummond de; PEREZ, Renard; RAMOS, Graciliano *et al.* *Em memória de João Guimarães Rosa*, p. 9, Nota da editora.

silenciada pelas aproximações críticas.

Afinal, os discursos que visam direta ou indiretamente à atuação sobre a realidade regional não se restringem à literatura, incluem várias outras manifestações, como se mencionou, e dentre elas a atividade crítica. Para Bourdieu, as “lutas a respeito da identidade étnica ou regional [...] são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos.”⁸³ Se no caso de ciências como a geografia, a sociologia ou a economia essas lutas se dão por vezes de maneira bastante evidente, com autores reiterando ou refutando os argumentos de seus pares, no caso da literatura as disputas ocorrem de modo menos manifesto.

Quando Guimarães Rosa reitera a visão de Arinos e a integra em sua percepção de mundo, o autor de *Sagarana* contribui para impô-la como legítima e capaz de definir o sertão, apta a determinar seu território e com isso separá-lo do resto do mundo a partir de sua particularidade. Em um sentido contrário, mas igualmente pouco explícito, quando *Macunaíma* busca implodir a representação regional, observa-se uma tentativa de minar esta maneira de definir o mundo e de dar a conhecê-lo, sugerindo em troca outra aproximação.

Já no que se refere aos estudos literários, as lutas pela primazia das classificações e pelo monopólio de fazer ver e fazer crer acontecem de modo tão claro quanto nas outras ciências. Críticos de arte apontam o que consideram escolhas corretas da parte dos escritores e resultados bem acabados nas obras literárias com base em um conjunto de pressupostos oriundos da sua própria posição de enunciação. A partir de uma série de fatores que incluem a formação escolar e acadêmica, os locais de origem e de enunciação, o período e os acontecimentos históricos, além de questões econômicas e sociais, o crítico literário personifica uma posição simbólica no campo social e daí propõe interpretações sobre o texto de ficção. Seu engajamento nas lutas pelas visões de mundo parte, assim, de lugares bastante determináveis e responde em larga medida às exigências desses locais de enunciação.

Ainda na óptica de Bourdieu, propõe-se que essa problemática seja investigada no que tem de histórica, no que responde às contingências da evolução do próprio meio artístico. Para o sociólogo francês, com a consolidação dos diversos campos da arte como campos autônomos, dotados de regras internas próprias e capazes de valorar suas próprias obras, surge a possibilidade de um pensador puro e de uma experiência pura da obra de arte. Pureza, neste

⁸³ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 113.

caso, no sentido de que a obra possui um fim em si mesma e o pensador tem como fins únicos a análise e a apreciação dela. Ou seja, não se trata da pureza de analisar a “arte pela arte”, mas da existência de manifestações artísticas que respondem à lógica interna do campo no qual se inserem, sendo ele mesmo não desvinculado dos demais campos sociais. Portanto, não é uma experiência fechada em si mesma, é antes fruto do processo histórico pelo qual passou o campo e que possibilitou sua existência autônoma, e apenas levando-se sempre em conta essa característica o meio artístico pode ser bem compreendido.⁸⁴

Isso exige certos cuidados, aos quais a crítica literária deve estar atenta, para não transformar a sua percepção de um determinado momento em única alternativa possível. Em outros termos, o pensador da obra de arte, “ao tomar como objecto de reflexão a sua própria experiência, que é a de um homem culto de uma determinada sociedade, sem tomar como objecto a historicidade da sua reflexão e a do objecto a que ela se aplica”, corre o risco de promover, sem se dar conta, “uma experiência particular em norma trans-histórica de qualquer percepção artística.”⁸⁵

Com efeito, o que não se pode esquecer é que o olhar sobre a obra de arte é sempre um produto da história, ainda que apareça a si próprio como espécie de dom natural.⁸⁶ Nessa mesma linha, Bourdieu salienta, sobre as condições constituintes do *habitus* do crítico, que “a análise de essência quando omite essas condições, universalizando dessa forma o caso particular, institui tacitamente em norma universal de qualquer prática que pretende ser estética as propriedades bem específicas de uma experiência que é produto do privilégio, quer dizer, de condições de aquisição excepcionais.”⁸⁷ É o perigo que espreita não só críticos, como também movimentos que se pretendem renovadores e revolucionários, os quais, por vezes a pretexto de modificar os valores do campo e de adequá-los às exigências do contemporâneo, arriscam-se a fazer tábula rasa de movimentos precedentes e a impor os seus valores como os únicos legítimos, o que tem encontrado guarida no problemático emprego da ideia de universalidade.

Pode-se dizer, então, que a apreensão das formas particulares de ver e crer enquanto normas universais leva à percepção de que o campo simplesmente é assim, e se naturalizam como verdades as visões particulares de um momento. Como decorrência desse processo, percebe-se que, “Quando as coisas e os cérebros (ou as consciências) são concordantes, quer dizer, quando o olhar é produto do campo a que ele se refere, este, com todos os produtos que

⁸⁴ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 281 – 298.

⁸⁵ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 283.

⁸⁶ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 284.

⁸⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 284 – 285.

propõe, aparece-lhe de imediato dotado de sentido e de valor.”⁸⁸ Isto é, o campo e as suas obras são imediatamente percebidos por quem os observa como dotados de sentidos e valores na mesma medida em que esses sentidos e valores partem da própria estrutura do campo e contribuem para a formação do olhar que em seguida faz o caminho inverso, os observa e analisa. Em uma perspectiva prática, se no período de formação dos futuros agentes do campo (na escola ou na universidade, por exemplo) uma determinada obra é apreendida como dotada de um conjunto específico de qualidades, torna-se difícil desvencilhar-se delas e colocá-las em questão, uma vez que atendem a normas que foram apre(e)ndidas de modo a parecerem naturais.

Assim, se para Bourdieu interessa sobretudo descrever a emergência das condições sociais que possibilitaram a figura do artista e a própria constituição do campo artístico enquanto reprodutores da crença no valor⁸⁹, o presente estudo parte desses conhecimentos para examinar um caso particular na literatura brasileira tendo em vista a dinâmica das disputas que o caracterizam. Afinal, apesar de incessantemente reproduzida essa crença, é inegável que o valor de cada elemento muda diacronicamente. Segundo o autor,

não ficaria por aqui o arrolamento, numa dimensão histórica, das noções que, a começar pela ideia de beleza, tomaram, em épocas diferentes, sentidos diferentes, até radicalmente opostos, na sequência de revoluções artísticas, como, por exemplo, a noção de “acabado” que, após ter condensado ao mesmo tempo o ideal ético e estético do pintor acadêmico, viu-se excluída da arte por Manet e os impressionistas.⁹⁰

Por isso, é capital que não se queira valorar uma época a partir dos critérios de outra. Que os protagonistas de uma revolução o façam em relação aos seus antecessores é compreensível, já que desejam justamente diferenciar-se e mostrar como os antigos não dão conta das novas exigências. Julgam-nos, portanto, a partir de seus próprios critérios e demonstram como não se adequam a eles, mesmo que essa questão nem esteja posta para os antecessores. Porém, não se pode incorrer no mesmo erro quando se trata de crítica e história, sobretudo quando temporalmente distanciadas das disputas. Se o critério de beleza, assim como de acabado, de harmonia, de métrica ou tantos outros, muda em cada voga estética, não se pode querer avaliar uma com base nos critérios de outra, ainda que esta ou aquela pareça mais acertada ao olhar da época em que se situa o crítico.

Se não é possível desligar-se do passado específico do campo, há que se tomar cuidado ao ressignificá-lo a partir de valores presentes, tendo consciência da inevitável

⁸⁸ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 285.

⁸⁹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 289.

⁹⁰ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 292.

anacronia que tem o olhar do presente quando se lança sobre o passado. Se por um lado é verdade que todas as revoluções ressignificam e deslocam os procedimentos e os autores precedentes, por outro parece lícito exigir da crítica de arte um papel mediador entre o novo e o antigo, de modo que ambos possam coexistir e conformar a tradição do campo. Com isso, no entanto, não se defende uma relação cordata, mas uma mediação por fricção, a qual nem sempre enalteça o novo e seja capaz de retomar o antigo com leituras a contrapelo que levem em conta sua significação histórica e sua permanência no presente. Até porque,

Ninguém está mais ligado ao passado específico do campo, mesmo até na intenção subversiva, ela própria também ligada a um estado do campo, do que os artistas de vanguarda que, sob pena de surgirem como “naifs” [...], têm inevitavelmente de se situar em relação a todas as tentativas anteriores de ir mais além das que se efectuaram na história do campo e no espaço dos possíveis que o mesmo campo impõe aos recém-chegados.⁹¹

Nesse caso, basta pensar em Mário de Andrade e em Guimarães Rosa nos domínios da literatura brasileira para se ter uma ideia do conhecimento prévio que é necessário para propor uma revolução da tradição. O mesmo é válido para José de Alencar, que também se insere abertamente nas lutas pela definição das letras no Brasil, travando debates tão manifestos e ferozes quanto os de Mário. Do *corpus* aqui privilegiado por suas relações com o Regionalismo, esses três artistas em específico se caracterizam por fazerem uso inovador das soluções já disponíveis no campo literário brasileiro quando nele aportam, propondo em seu lugar novos caminhos, capazes de modificar as estruturas de valoração até então em vigor. Ainda assim, as soluções por eles propostas pressupõem o conhecimento da estrutura dos possíveis do campo, de modo que possam ir além do já apresentado, sem surgirem como *naifs* que desconhecem o que já se realizou.

Em *As regras da arte*, Bourdieu questiona como tantos críticos, filósofos e escritores podem se contentar em afirmar que a obra de arte é uma experiência inefável, “que escapa por definição ao conhecimento racional; por que se apressam assim em afirmar sem luta a derrota do saber; de onde lhes vem essa necessidade tão poderosa de rebaixar o conhecimento racional, esse furor de afirmar a irredutibilidade da obra de arte ou, numa palavra mais apropriada, *sua transcendência*.”⁹² O questionamento do autor não é desarrazoado, mesmo retirando a sua reflexão do contexto francês, ao qual ela originalmente se refere, e a aplicando à literatura no Brasil. Talvez o exemplo maior dessa atitude seja justamente o legado de Guimarães Rosa, cuja avaliação cotejou não raras vezes o inexplicável, como se vê em livro de Beth Brait: “*nada*, nem mesmo os movimentos literários, ajudariam a entender a obra

⁹¹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 297 – 298.

⁹² BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 12, grifo original.

desse criador de linguagens”, já que “só um lance de extrema ousadia permitiria afirmar que [...] o escritor teria saído em busca da expressividade insuspeitada da linguagem regionalista”.⁹³

Pois não só parece claro que o escritor saiu em busca da linguagem regionalista, como é evidente que ele a retrabalhou e ressignificou a partir do que encontrou realizado por seus precursores. Quando avaliada dentro de uma tradição, a sua obra não comporta o inefável, uma transcendência que a separa de todo o segundo escalão das letras, como querem muitos estudiosos. Pelo contrário, ela apresenta claros sinais de contatos, de apropriação da herança angariada pelos intelectuais precedentes. E é nesses sinais que se pode identificar a permanência dos modos de literarizar a região na literatura brasileira, neles depreendendo-se o ápice de uma tradição de longa data.

Afinal, para se retomar o caráter conceitual da discussão, no Brasil, com sua dimensão continental, “a questão regional nunca deixou de estar presente, sob diferentes formulações, desde a independência, mas especialmente no período republicano, quando se instituiu um governo central forte, num precário equilíbrio com a ideia de federação de estados.”⁹⁴ E não são poucas as obras que testemunham esse período, como o próprio *Grande sertão: veredas*, com o arrocho progressivo das autoridades sobre os jagunços, ou até mesmo *Sagarana*, com as peripécias eleitorais de Lalino Salãthiel em “A volta do marido pródigo” ou com as disputas familiares em “Minha gente”, já que as duas novelas põem em cena microssistemas políticos que respondem a interesses maiores e externos à região.

De todo modo, há que se delimitar mais algumas balizas para que a análise de obras que tenham por objeto a região não seja vítima dos postulados generalistas que insistem em caracterizá-la. Dado que a ideia de região na literatura brasileira já foi anteriormente examinada em sua dimensão contextual, evidenciando-se o substrato ideológico que marca a sua evolução histórica, faz-se necessária agora uma atenção particular às noções derivativas de regionalidade e de regionalismo.

A primeira delas, a regionalidade, desempenha um papel importante para os caminhos tomados neste estudo, visto ser tratada como espécie de operador de leitura capaz de identificar as marcas da região no nível simbólico do discurso e, com isso, possibilitar a compreensão das estruturas discursivas empregadas pelos autores para dar vida a um espaço social dentro dos textos. No âmbito textual, ela guarda uma *função*, portanto. Ela é responsável por tornar coesas e coerentes as ações e a psicologia das personagens no que

⁹³ BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa* (Literatura Comentada), p. 98, grifo nosso.

⁹⁴ POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*, p. 153.

tange à particularidade que as diferencia em relação aos centros culturais dominantes. Isto é, mantém uma função social dentro do textual: o êxito com que o autor maneja a regionalidade na obra determina o nível de credibilidade que suas relações internas alcançam e por conseguinte a força do conjunto, o magma sobre o qual as personagens podem caminhar e expressar sua individualidade sem que esta apareça descolada do restante da fatura.

Já em nível social, a regionalidade pode se dar em várias camadas, o que interessa não só para refletir sobre as relações internas dos textos literários, como também para ter mais claras as tensões que ela mantém com os campos da arte. Uma regionalidade, por exemplo, diferencia a Serra Gaúcha do centro cultural dominante representado por Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, enquanto outra regionalidade diferencia Porto Alegre do centro cultural dominante representado pelo eixo Rio-São Paulo. Do mesmo modo, uma regionalidade diferencia o norte de Minas Gerais em relação a Belo Horizonte, ao passo que a capital do estado se diferencia do mesmo centro cultural dominante que Porto Alegre por meio de outra regionalidade. Há uma maneira de ser porto-alegrense ou belo-horizontina que em uma instância representa o centro cosmopolita e em outra se assinala como regional, de modo que as relações parecem se dar em camadas, no que têm de determinadas pelos centros detentores do poder simbólico para reger os fins e adjetivar.

Assim, à guisa de delimitação conceitual e metodológica, pode-se afirmar que a “existência de uma rede de relações de tipo regional num determinado espaço ou acontecimento não os reduz a espaços ou acontecimentos puramente regionais. Serão regionais enquanto vistos em sua regionalidade.”⁹⁵ Isto é, transposta para a literatura, a regionalidade opera não só como conceito, mas também como perspectiva epistemológica, possibilitando a observação do fenômeno literário a partir de uma dada posição sem reduzi-lo a um único viés. Isso significa que observar os textos literários vinculados ao Regionalismo a partir dessa óptica não os circunscreve a isso, nem desautoriza outras perspectivas. Em suma, o texto não necessita ser regional *ou* outra coisa, nem deixa de ser algo mais por ser regional. A sua regionalidade está atrelada ao olhar do observador e é aceita porque se convencionou dividir a realidade a partir de um conjunto específico de categorias. Até mesmo porque uma região, tal como aqui concebida, mostra-se mais constituída por redes de relações do que por delimitação natural. “Assim, em última instância, não existe uma região da Serra ou uma região da Campanha a não ser em sentido simbólico, na medida em que seja construído (pela práxis ou pelo conhecimento) um conjunto de relações que apontem para esse significado.”⁹⁶

⁹⁵ POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*, p. 151.

⁹⁶ POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*, p. 152.

Nesse sentido, de um ponto de vista externo, o regionalismo está longe de ser objeto ultrapassado. Estudos sobre o tema adquirem relevância à medida que permitem identificar os lugares de enunciação e as forças que regem os discursos. Se a região não existe por si só, mas apenas quando vista em suas relações de regionalidade, é o lugar de observação de quem detém o poder de enunciar que define o que será tratado por regional e o que não será adjetivado. Isto é, se a rigor qualquer espaço pode constituir uma região, nem todo espaço será visto como regional. Por isso, a categoria não pode ser levada a seu extremo para apontar que em alguma medida todo lugar é regional, sob pena de perder sua capacidade crítica de assinalar a marginalização dos discursos e dos espaços.

Já de um ponto de vista interno ao texto literário, uma tal perspectiva torna-se relevante a partir do momento em que se considera o Regionalismo literário justamente como o movimento que, por uma dialética da palavra, atenta para a síntese de tais processos culturais e busca a melhor destreza poética e temática para expressá-los. Sua objetivação surge na *literarização da região*, que, para Jürgen Joachimsthaler⁹⁷, ocorre quando uma regionalidade está indelevelmente inscrita em um texto e pode ser fruto, não raras vezes, da necessidade de documentar determinada cultura, gerando uma imagem consciente da região representada. Nesse caso, a região literarizada torna-se uma região duplamente escrita, porque congrega em um só corpo duas práticas culturais. Sendo ela socialmente escrita pelas ações dos atores sociais, que revestem de significados o espaço que habitam e com isso escrevem suas características e constituem um imaginário, torna-se também literal/literariamente escrita e ganha função estética quando toma forma na arte.

A regionalidade do texto de ficção determina a literarização da região à medida que confere forma artística a um conteúdo social, convertendo-se, com maior ou menor grau de sucesso estético, em expressão ficcionalizada de um dado território físico e simbólico. Em outros termos, a regionalidade escreve a região e consolida os sentidos simbólicos que se inscrevem nos feixes de relações que caracterizam a paisagem cultural na obra. Mas não só: nos dizeres de Joachimsthaler, a “literarização de uma região e a regionalização de sua literatura [...] muitas vezes estão imbricadas entre si até a indissolubilidade”, conduzindo a um processo mais complexo e que marca a relação entre literatura e sociedade, uma vez que literarizar a região contribui para “a regionalização da região, portanto, a adaptação da região a ela na literatura regionalizada em imagem literarizada”.⁹⁸

Daí ser necessário apenas um pequeno passo para perceber os sentidos ideológicos de

⁹⁷ JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura, p. 35 e 41.

⁹⁸ JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura, p. 56.

que pode se revestir a segunda noção que interessa delimitar: o regionalismo em sentido amplo. Segundo Pozenato, o “regionalismo pode ser identificado como uma espécie particular de relações de regionalidade: aquelas em que o objetivo é o de criar um espaço – simbólico, bem entendido – com base no critério da exclusão, ou pelos menos da exclusividade.”⁹⁹ Tal característica, a bem da verdade, decorre dos próprios processos de identificação, que se dão com base na diferença. É pela distinção em relação ao outro que os sujeitos sociais demarcam a sua própria identidade, como bem explica Kathryn Woodward. Na antiga Iugoslávia, um escritor e radialista que acompanha o conflito entre sérvios e croatas pergunta a um dos soldados o que diferencia cidadãos que há pouco tempo eram vizinhos, frequentavam as mesmas escolas e trabalhavam nos mesmos lugares. À sua indagação, o outro responde: “Vê isto? São cigarros sérvios. Do outro lado, eles fumam cigarros croatas.”¹⁰⁰ e “Aqueles croatas pensam que são melhores que nós. Eles pensam que são europeus finos e tudo o mais. Vou lhe dizer uma coisa. Somos todos lixo dos bálcãs”.¹⁰¹ A identidade é, portanto, relacional e opera pela diferença, reportando-se a uma pluralidade de referentes, conforme a situação de enunciação.

Além do mais, essa face do processo diz respeito sobretudo às variadas formas de regionalismo que podem ser observadas em eventos, passeatas, comemorações e reivindicações políticas de toda sorte, enfim, que reclamam não necessariamente o separatismo, mas a afirmação identitária através da diferença. O Regionalismo enquanto manifestação e vertente literária no Brasil pode ser pensado em chave paralela, mas guardando-se algumas precauções, afinal é devido a essa característica que o fenômeno sofre para encontrar legitimação. Conquanto essa tradição tenha algo de programático no sentido de eleger os elementos capazes de representar a região e de fazê-lo a partir de critérios que atendam à proposta, o objetivo final não pode ser lido unicamente pela bitola da exclusão, sob pena de se seguir estigmatizando um modo de fazer literatura. Por isso, quando se emprega o termo “regionalista” para definir uma obra, deve-se saber distinguir entre uma postura programática de exaltação dos valores de uma região e a simples vinculação a uma tradição literária.

O sufixo que caracteriza o adjetivo carrega a conotação programática inerente a qualquer “ismo”, mas com a particularidade de ser estigmatizado. Uma obra “modernista”, por exemplo, ainda que atenda aos preceitos do Modernismo, não padece de uma imediata

⁹⁹ POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*, p. 152.

¹⁰⁰ IGNATIEFF, Michael *apud* WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual, p. 7.

¹⁰¹ IGNATIEFF, Michael *apud* WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual, p. 8.

ligação ao lado negativo e excludente do programa, ao passo que o “regionalista” tem se encontrado, ao longo da história literária brasileira, muito mais próximo da ideia de programa como exclusão e separação. Por isso, é importante ter em mente que o emprego do termo deve assinalar antes de mais nada o pertencimento a uma tradição literária, sem que indique *a priori* se a obra procede a um mau regionalismo, excludente e restrito, ou a um regionalismo que dê a conhecer e insira no todo os caracteres de um contexto particular. Deve-se considerar, pois, que o Regionalismo se constitui de diversas faturas regionalistas.

De todo modo, a reavaliação por que o movimento vem passando nas últimas décadas é tributária de uma mudança de concepção mais abrangente. Sandra Lencioni, por exemplo, salienta que no caso da geografia a recuperação de uma vertente historicista fez com que a região passasse a ser pensada como produto da história e da cultura. “A região, portanto, passou a ser vista não como constituindo uma realidade objetiva; ao contrário, ela foi concebida como uma construção mental, individual, mas, também, submetida à subjetividade coletiva de um grupo social, por assim dizer, inscrita na consciência coletiva.”¹⁰² Com isso, a região tem sido progressivamente vista como espaço vivido, incorporando os valores psicológicos de que as pessoas a investem e exigindo por consequência maior complexidade analítica, o que tem tido consequências benéficas para os estudos sobre o Regionalismo.

Em consonância com esse processo de complexificação do olhar, há que se questionar a própria abrangência do conceito de região e verificar o quanto ele pode realmente contribuir para analisar a diversidade de manifestações que caracterizam o Regionalismo. Jochen Grywatsch toca em ponto importante ao defender a primazia da categoria espaço sobre a de região. Ainda que reconheça que a região não é um espaço geográfica e naturalmente determinado, mas um modelo relativista construído no processo cultural, “que pode ser funcionalizado distintamente, dependendo da orientação objetiva e do interesse cognitivo”¹⁰³, o autor entende que essa categoria não é suficiente para pensar as literaturas marcadas por regionalidades.

Para Grywatsch, caberia à noção de espaço essa função, uma vez que não seria tão suscetível a mudanças de significados, referentes e valores quanto a de região. A seu ver:

Deve-se esperar que, em relação à pesquisa da literatura regional, futuramente a categoria *espaço* seja realçada mais enfaticamente no seu caráter científico-cultural. O conceito de *região* contém *per se* isolamento e dá andamento a processos de identificação que estão ligados a sociedades majoritárias e estruturas de poder. Assim, em determinados contextos, sobretudo em relação a literaturas de minorias, como, por exemplo, em

¹⁰² LENCIONI, Sandra. *Região e Geografia*, p. 155.

¹⁰³ GRYWATSCH, Jochen. *Literatura na região e o conceito de espaço*, p. 166.

grupos de diáspora, ou em relação a literaturas de exílio, a categoria *região* não consegue ser um valor de referência. Por outro lado, o conceito de espaço oferece aqui uma unidade de orientação muito menos restrita, fundamentalmente mais aberta e neutra.¹⁰⁴

De fato, o conceito se liga a esses processos de identificação, mas não necessariamente dá andamento a eles e tampouco contém em si isolamento. O aparente isolamento a que está submetido deve ser visto pela dimensão relativista do conceito, ou seja à medida que denuncia os efeitos das estruturas de poder alimentadas por sociedades majoritárias. Deve-se despir a ideia de região dessa perspectiva que a reduz e utilizá-la precisamente para desnudar as estruturas de poder que impõem uma determinada categorização do mundo e acabam por restringir a percepção que se tem da região. Parafraseando Pozenato, seria possível dizer que não só a regionalidade pode ser excludente ou não, como também a visão que se tem sobre ela pode sê-lo. Além disso, muito embora a categoria espaço realmente forneça uma orientação mais aberta e sirva para pensar mais situações do que a categoria região, em alguns casos é esta última que se faz necessária, por dizer respeito a problemáticas concernentes às diversas formas de regionalismo, tornando-se mais específica e apropriada.

Para fomentar a discussão, à perspectiva de Grywatsch pode-se contrapor a reflexão de Norbert Mecklenburg, que assinala, partindo da complexa noção de *Heimat*, a importância de uma perspectiva que considere a especificidade da região, com a qual seguidamente se guarda uma relação sentimental. Segundo o autor,

O planeta Terra é formado, do ponto de vista humano, por países, mas não por pátrias e terras-natais. Terra natal é sempre a terra natal de uma pessoa ou de um grupo. Portanto, o conceito não define um objeto concreto, mas algo subjetivo: um tipo específico de relação que pessoas cultivam com lugares, espaços, regiões, justapondo-se frequentemente as dimensões espacial e social, pois a relação com uma terra natal é relação com um espaço social.¹⁰⁵

Assim, não é desse espaço particular – a região, a terra natal – que trata o Regionalismo. Ele se debruça sobre as relações que fazem desse espaço uma região, uma pátria, uma terra natal. A região, vista em sua regionalidade, assinala um conjunto peculiar de relações simbólicas próprias a um espaço determinado, relativas às problemáticas daquele espaço e que angariam um capital simbólico específico, diferente portanto daquele de outros espaços. Ainda que as regiões e as obras regionalistas possam ser objeto de análises cruzadas, que as relacionem entre si, apenas o serão na medida da sua regionalidade, ou seja, enquanto for possível relacioná-las no que compartilham a propósito do espaço determinado que é a região.

¹⁰⁴ GRYWATSCH, Jochen. Literatura na região e o conceito de espaço, p. 171, grifos originais.

¹⁰⁵ MECKLENBURG, Norbert. Regionalismo literário em tempos de globalização, p. 174.

Ora, inseridos na atmosfera do seu tempo, obras e autores partilham visões de mundo, relacionando-se com o espaço social que os cerca a partir do repertório cultural disponível. Nessa linha, pode-se perceber como um autor como Guimarães Rosa, mesmo que temporalmente distante de vários de seus pares, com eles trava relações, enquanto eles mesmos travam relações entre si, em uma dinâmica que não se detém nem após o falecimento dos escritores. Suas auras e suas obras continuam a operar no imaginário, seguem influenciando as artes e se desdobrando em novas leituras conforme são cotejados a partir do contemporâneo. Esse sistema simbólico, visto por Nilda Teves como o local que “reflete práticas sociais em que se dialetizam processos de entendimento e de fabulação de crenças [sic] e de ritualizações”¹⁰⁶, permite a consolidação de sentidos na sociedade, a regulação de comportamentos, a identificação e a distribuição de papéis sociais. É um repositório de significados útil à investigação histórica, uma vez que “tanto o documento quanto o leitor refletem a bacia semântica de seu tempo como um conjunto homogêneo de representações que manifestam o imaginário sociocultural da época.”¹⁰⁷

Sendo o escritor também um leitor, sua importância enquanto documento é dupla, porque reflete o imaginário de seu tempo pelo que lê e pelo que reaproveita em sua obra. Torna-se um monumento de sua época, transbordado pelo imaginário que apreende e que catalisa. Outro leitor que ganha o mesmo *status*, mas em via paralela, é o crítico de arte, que é leitor e fonte privilegiada, pelo acesso que possui às estruturas do imaginário e à compreensão de seus símbolos, bem como pela maneira como os repõe na sua própria obra, que é simultaneamente documento de sua época e documento de outros documentos de época.

Luciana Murari tem demonstrado com eficácia as maneiras de captar essa função de registro do imaginário de obras e autores, no que contribui para a delimitação da ideia de regionalismo no Brasil. Relacionando-o ao nacionalismo e à história nacional, Murari defende que, em termos teóricos, tanto nacionalismo como regionalismo “podem ser definidos como procedimentos discursivos relacionados à implantação dos sentidos de identidade coletiva, continuidade e coesão social no contexto da modernidade, através do culto de uma tradição cultural que contrabalança a instabilidade da vida contemporânea ao instituir um patrimônio comum.”¹⁰⁸ Com isso, a seu ver, ao contrário do que a historiografia muitas vezes quis fazer crer, a importância e a permanência do Regionalismo nas letras brasileiras não são excentricidades; pelo contrário, inscrevem-se no seio de um processo cultural compartilhado

¹⁰⁶ TEVES, Nilda. Imaginário social, identidade e memória, p. 64.

¹⁰⁷ TEVES, Nilda. Imaginário social, identidade e memória, p. 64.

¹⁰⁸ MURARI, Luciana. “Um plano superior de pátria”: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha, s/p.

por uma série de países cujas regiões experimentaram diferentes ritmos de inserção na modernidade ocidental. Como consequência, teriam processado suas dessemelhanças internas ora como registro realista potencialmente derrisório do contemporâneo, ora como revelação mística de um passado redivivo.¹⁰⁹

Longe de ser anomalia, segundo essa visão, o Regionalismo tem registrado com sagacidade as transições históricas por que passa o país e tem permitido, em alguns casos, reportá-las aos movimentos históricos do Ocidente. Para Murari, no que se refere ao *fin de siècle* e à República Velha, a “maior parte das realizações do regionalismo exprimia de maneira cristalina o desconforto dos intelectuais devotados a registrar o moribundo mundo rural, em um momento de transição histórica em que o passado parecia cada vez mais distante do futuro.”¹¹⁰ Lido nessa chave, o Regionalismo toma outro caráter e se tornam mais claros os motivos de sua continuidade na literatura brasileira. Todavia, deve-se separar essa perspectiva da noção de subdesenvolvimento de Antonio Candido, uma vez que no caso presente o que se propõe é a leitura das particularidades do Regionalismo por um viés histórico, mas não a redução do fenômeno a essa dimensão e o seu condicionamento às condições socioeconômicas do país.

A partir das considerações de Murari, a leitura aponta em outra direção, visto que as oposições protagonizadas por *sertão* e *litoral* não diriam respeito a espaços desenvolvidos e subdesenvolvidos. Na verdade, esses termos metaforizam não apenas o conflito, mas a oposição entre instâncias do imaginário: “o instinto e a razão, a natureza e a cultura, o selvagem e o civilizado, o passado e o futuro, a força e a lei, o espiritual e o material, a fé e a ciência – uma longa lista de oposições que, na razão ocidental, separam o horizonte da modernidade daquele universo, tão romantizado quanto temível, da tradição.”¹¹¹ Ou seja, a incompatibilidade, em termos de Regionalismo, se dá entre modernidade e tradição, o que não se deve simplesmente à permanência das condições de subdesenvolvimento, a não ser que se considerassem subdesenvolvidas as manifestações da tradição.

Mais adiante, a autora permite uma interessante e insuspeita aproximação com as ideias de Pozenato acerca da regionalidade, quando desdobra sua perspectiva a partir das investigações de Edward Said. Considera ser possível imaginar o sertão como uma criação do litoral, do mesmo modo que, como demonstrado por Said, o orientalismo foi criado pela cultura ocidental “como forma de imposição de seu domínio e autoridade sobre um espaço

¹⁰⁹ MURARI, Luciana. “Um plano superior de pátria”: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha, s/p.

¹¹⁰ MURARI, Luciana. “Um plano superior de pátria”: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha, s/p.

¹¹¹ MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d’Os Sertões*, p. 23.

tido como misterioso, primitivo e selvagem. Remetida ao sertão, definiu-se a identidade do centro-sul do país, *sua imagem, ideia, personalidade, e experiência de contraste*.¹¹² Assim como defende Pozenato, para quem o sertão só poderia ser visto como regional enquanto observado em sua regionalidade, a qual se define a partir de um conjunto de relações percebidas como tal por uma determinada maneira de categorizar o mundo, a oposição entre sertão e litoral – e por extensão entre periferia e centro, entre campo e cidade – é sintomática das formas de imposição de autoridade que regem as trocas simbólicas.

Daí a relevância do Regionalismo como contestação ou denúncia das estruturas de poder, ainda que, no caso da literatura brasileira, muitas vezes o tenha feito com base em postulados estilísticos oriundos dos maiores centros de dominação simbólica. Também por isso devem ser repensadas certas maneiras de avaliar a literatura – não apenas a regionalista – com fundamento em uma ideia de universalidade, que parece gradualmente ter se tornado sinônimo de *bom* e de *belo*, em um processo que tem mascarado o viés ideológico que a obra de Said denuncia.

Analisando a contingência histórica desse conceito, Renato Ortiz sustenta que de fato há constantes universais, como o homem, a linguagem e até mesmo o incesto. Entretanto, o autor assevera com precisão: “O universal termina onde começam a cultura e a língua. Esse é o problema.”¹¹³ Isso porque o homem pode ser um dado universal, mas as suas diversas formas de organização cultural não o são. Assim como a linguagem é um dado universal a despeito de a língua não sê-lo. Do mesmo modo, ainda que a antropologia ateste a presença do incesto em ampla gama de sociedades, sua interpretação difere segundo os códigos culturais específicos. É problemático, portanto, que se siga determinando o grau de realização artística de um texto literário apenas por meio do parâmetro da universalidade, que acaba por ser tomada como sinônimo de belo e de esteticamente bem acabado, quando na verdade é difusora de uma visão de mundo eurocêntrica, pela qual se instituem os critérios de avaliação que privilegiam a manutenção das formas de ver, avaliar e dividir o mundo já professadas.

Referindo-se ao ideal de uma língua comum para toda a humanidade muitas vezes gestado entre os séculos XVI e XX, Ortiz mostra como esse quadro finalmente mudou no século XXI, quando “os valores universais do monolinguismo passam a ser vistos com desconfiança” por meio de “uma inversão de expectativas. O diverso é sinônimo de riqueza, patrimônio intocável.”¹¹⁴ Parecem se inscrever nesse panorama as transições conceituais que

¹¹² MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d’Os Sertões*, p. 52, grifo original.

¹¹³ ORTIZ, Renato. Anotações sobre o universal e a diversidade, p. 8.

¹¹⁴ ORTIZ, Renato. Anotações sobre o universal e a diversidade, p. 11 – 12.

se observam no que toca às literaturas regionais, ao Regionalismo como tradição e à percepção da regionalidade, a qual, como lembra Pozenato, tem deixado de ser sinônimo de pensamento estreito nas últimas décadas, tornando-se uma leitura viável do mundo. A contingência histórica dos valores, em última análise, gradualmente tem se encarregado de repor na ordem do dia certos debates prementes, agora conduzidos por ângulos renovados.

1.3 Romantismo: o regional como fonte da nacionalidade

No contexto literário brasileiro, cumpre observar que o Regionalismo é caracterizado por uma gênese de longa duração. Seu início remonta à ideia de natureza antes mesmo do Romantismo. Para retomar esse percurso, seria necessária uma investigação que excede os limites deste trabalho, pois objetivaria mostrar como o campo literário chegou ao estado em que se encontrava quando José de Alencar nele se inseriu. Sumariamente, pode-se afirmar, com Afrânio Coutinho, que um “sentimento da natureza” ganhou terreno a partir do Neoclassicismo europeu, infiltrando-se progressivamente na maneira de representar o mundo, até atingir o ápice no Romantismo.¹¹⁵ Ainda que esse retorno à natureza não tenha nascido com Rousseau, segundo Coutinho, deve-se ao filósofo suíço a amplitude que o tema adquire a partir de 1750.

Mesmo no caso da arte brasileira, a temática da natureza não se coloca de súbito no Romantismo ou por orientação estrangeira. No entender de Coutinho, alguns árcades, sobretudo Cláudio Manuel da Costa e Silva Alvarenga, já demonstram “uma atitude crítica subjacente à criação poética, o que revela um conhecimento das teorias literárias e poéticas em curso.” Por isso, poder-se-ia notar de um autor para outro “um evidente progresso do sentimento da natureza brasileira”¹¹⁶, revelando-se assim uma gênese progressiva das ideias que posteriormente norteariam o Romantismo e que seriam insufladas por críticos estrangeiros como Ferdinand Denis. De fato, se, na “mente dos críticos e teóricos românticos, o problema da nacionalidade praticamente confunde-se com o da originalidade”, “a originalidade literária resulta da adaptação da literatura à natureza local.”¹¹⁷ Tem-se aí o complexo de pressupostos que orientam e julgam a produção artística a partir da eficácia com

¹¹⁵ COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*, p. 59 – 66.

¹¹⁶ COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*, p. 68. Seguem caminho similar as reflexões de Antonio Candido a respeito da transição entre Arcadismo e Romantismo, merecendo especial destaque sua leitura percuciente e pontilhada de exemplos da presença da natureza local na obra de Cláudio Manuel da Costa (Cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880*, p. 88 – 108.)

¹¹⁷ COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*, p. 59.

que ela transcria a natureza local em símbolo de nacionalidade, convertendo-se em obra original.

Com fundamento nesse *Zeitgeist*, não estranha a posição de destaque que a cor local acabou por ter no pensamento intelectual brasileiro da primeira metade do século XIX. Tampouco surpreende que tenha entrado em declínio na metade seguinte, quando outros postulados teóricos passam a orientar o imaginário ocidental. Antes disso, é capital a figura do francês Ferdinand Denis, que em 1826 publica o *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*, estudo no qual a literatura brasileira aparece separada da de Portugal, como um todo autônomo, pela primeira vez.¹¹⁸ Apesar de os postulados do autor não terem gozado de aceitação unânime entre a intelectualidade brasileira, seus argumentos se inseriram nos importantes debates posteriores ao processo de independência e arregimentaram seguidores, muitos dos quais ainda perduram.

Muito antes de Afrânio Coutinho, Denis já constatava nos poetas coloniais certa peculiaridade que os distinguia de seus pares estrangeiros, visto que, antes mesmo de livrarem-se do domínio português, “sem o perceber, deixavam-se seduzir por um ambiente delicioso”.¹¹⁹ Vinculavam-se à terra, deixavam a natureza se infiltrar de maneira nova em sua poesia. Vê-se, portanto, que os novos critérios românticos acerca da originalidade já são utilizados para ressignificar o passado, mas neste caso em proveito do Brasil. Mais do que isso, o título da primeira parte do estudo de Denis não deixa margem para dúvidas quanto a suas intenções programáticas, quando anuncia tratarem-se de “Considerações gerais sobre o caráter que a poesia *deve assumir* no Novo Mundo”.¹²⁰ Ora, se o frontispício do volume original ainda atrelava a literatura brasileira à portuguesa, seu interior acenava com a promessa de um percurso claro para separá-las por completo, o qual poderia “ser identificado na natureza, nas tradições e crenças religiosas do povo e nas características das diferentes raças que o compõem”¹²¹, dentre as quais Denis privilegiava o indígena.¹²²

¹¹⁸ CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo. I – A contribuição europeia: crítica e história literária*, p. XXXII.

¹¹⁹ DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil, p. 36.

¹²⁰ DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil, p. 35, grifo nosso.

¹²¹ WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*, p. 33.

¹²² Segundo Galvão “foi antes na França que o índio das Américas adquiriu estatura de protagonista romanesco – o que se deu na ficção de Chateaubriand, autor de *Os Natchez* (1815) e *O último Abencerragem* (1826) – para só depois tornar-se nosso primeiro herói literário, originando a modalidade nativa do Romantismo. A literatura brasileira teve a sorte de contar com um diletante e teorizador na pessoa de Ferdinand Denis, que por aqui viajou e cujo *Resumo da história literária do Brasil* (1826) forneceria orientação duradoura.” (GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 94) Notem-se, ainda, as datas de publicação mencionadas pela autora, as quais indicam a simultaneidade do movimento romântico no Brasil e de textos que com ele dialogam, o que é significativo em um período em que os meios de comunicação eram reduzidos e deve pesar nas avaliações que se fazem quanto à “artificialidade” de temas, motivos e técnicas no Brasil de então.

O “Resumo” de Denis mereceria análise à parte, devido a sua representatividade e ao viés ideológico que o orientou, levando-o a mesclar diretrizes artísticas com observações de cunho político acerca da liberdade da América, que deveria ser independente “tanto na sua poesia como no seu governo.”¹²³ Na impossibilidade de fazê-lo, deve-se ao menos apontar como se construíram suas considerações sobre os caminhos que *devia tomar* a literatura no Brasil, professando normas para a construção da nacionalidade e para a valoração da originalidade literária. De acordo com Denis: “Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação.”¹²⁴

Para João Hernesto Weber, por exemplo, a importância de Denis é fundamental, já que, em seu entender,

os *indices* da nacionalidade apontados pela historiografia literária romântica local são praticamente aqueles indicados por F. Denis, de maneira que se poderia dizer [...] que os românticos leram tanto os “precursores” como a literatura “nacional” lendo o Autor francês, o que seria compreensível como elemento, inclusive, de demarcação de “fronteiras nacionais”: a França, e os franceses, passam a alimentar os horizontes ideológicos da nova “nação”, servindo esses horizontes à diferenciação com respeito a Portugal.¹²⁵

Nesse processo, ganharam força as discussões sobre a ideia de cor local como critério para que a nação alcançasse sua almejada individualidade por meio da arte. Dada a característica do gênero romanesco de transitar entre o “senso do concreto” e a “transfiguração da realidade”, conforme argumenta Fernando Gil a partir de expressões de Antonio Candido, o romance de então se torna o instrumento de difusão de uma visão do país, incorporando em si a matéria heterogênea do tecido nacional, o sentimento nacionalista e o espírito historicista da época.¹²⁶ A importância da prosa de ficção no período é tamanha que, no entender de Candido, “Um Alencar ou um Domingos Olímpio eram, ao mesmo tempo, o Gilberto Freyre e o José Lins do Rego de seu tempo; a sua ficção adquiria significado de iniciação ao conhecimento da realidade do país”.¹²⁷

A propósito do ponto de vista de Antonio Candido, cumpre ressaltar que sua compreensão de Romantismo e Modernismo circunscreve esses dois momentos decisivos aos respectivos períodos de 1836 a 1870 e 1922 a 1945, considerando ambos marcados pela

¹²³ DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil, p. 36.

¹²⁴ DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil, p. 36.

¹²⁵ WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*, p. 35, grifo original.

¹²⁶ GIL, Fernando C. A presença do romance na “Formação da literatura brasileira”, p. 55.

¹²⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, p. 143 – 144.

dialética do local e do cosmopolita e pela inspiração europeia.¹²⁸ Tal entendimento é partilhado por boa parte da crítica brasileira; porém, a reflexão aqui desenvolvida não se atém a ele, uma vez que engloba textos alencarianos de 1870 e 1875 e procura tomar as fronteiras entre as correntes estéticas de modo mais fluido. Ainda assim, não se ignoram certas constâncias entre escolas literárias, ressonâncias que se fazem sentir em momentos distintos e traçam elos entre as diferentes fases do pensamento intelectual, como as assinaladas por Candido.

Nesse quesito, é fundamental reconhecer nos românticos o protagonismo quanto a um debate que escapara a Denis: a questão da língua. Se o tema ressurgiu posteriormente, é no Romantismo – “com suas ousadias e liberdades na medida, na cesura, na prosódia, nas construções ‘erradas’, na ordem da frase, na colocação dos pronomes”¹²⁹ – que a linguagem literária se liberta de modo revolucionário, aproxima-se da língua coloquial falada e se distancia das matrizes portuguesas. No que se refere aos estudos sobre o Romantismo, o tema não é exatamente novidade, mas o é no que antecipa os procedimentos empregados pelos regionalistas da virada do século para alcançar uma poética da oralidade capaz de suprir o intervalo entre narrador e personagens. São tributárias desse início renovador as experiências estilísticas de autores como Coelho Neto e Afonso Arinos; suas obras registram tentativas de lidar com a questão da oralidade a partir dos interesses de outra época, é certo, mas estão calcadas na estrutura dos possíveis aberta no campo literário por seus precursores.

Analisando o predomínio de polêmicas em torno da identidade linguística nos programas das vanguardas latino-americanas do início do século XX, por exemplo, Jorge Schwartz assevera que:

Esse desejo de afirmar uma linguagem diferente daquela que nos legaram os países descobridores não é algo que se origine com a vanguarda. Na realidade, esses movimentos de renovação linguística retomam uma questão que surge com ímpeto no romantismo, como consequência ideológica das guerras de independência, quando escritores como Simón Rodríguez na Venezuela, Domingo Faustino Sarmiento e Esteban Echeverría na Argentina, Manuel González Prada no Peru, ou José de Alencar e Gonçalves Dias no Brasil tratam de instituir um “perfil” nacional nas letras dos seus próprios países. O papel assumido posteriormente pela vanguarda será o de renovar essa discussão. Nesse sentido, a vontade de uma nova linguagem está intimamente associada à ideia de “país novo” e de “homem novo” americano.¹³⁰

Se o desejo de propor uma nova linguagem se relaciona ao anseio por renovação e independência, a efetivação da proposta em termos literários instaura uma brecha no espaço

¹²⁸ CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, p. 119.

¹²⁹ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 175.

¹³⁰ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*, p. 64.

dos possíveis do campo artístico, fornecendo o substrato que torna viáveis as manifestações futuras. Nesse sentido, a própria ideia de revolução pode ser entendida enquanto possibilidade oferecida pelo campo específico, uma vez que ela parte de uma base já existente. É essa base, inclusive, que a torna uma experiência revolucionária, e não ingênua – *naïve*, conforme já mencionado¹³¹ –, como poderia ocorrer, caso não houvesse no meio artístico um conjunto de pressupostos capazes de tornar inteligíveis as reivindicações renovadoras. Como processo de longa duração, essas reivindicações não surgem de modo abrupto; são antes gestadas por experiências anteriores, de maior ou menor sucesso, que contribuem para a instituição de um imaginário acerca das soluções possíveis, do que são casos exemplares os citados Coelho Neto e Afonso Arinos.

De todo modo, a literatura brasileira se desenvolveu buscando libertar-se da pecha de ser incapaz de produzir material com identidade própria, muito embora esse anseio não fosse suficiente para modificar substantivamente as técnicas inicialmente utilizadas. Se, por um lado, havia a necessidade de coadunar a representação com o próprio material representado, por outro não era exatamente possível fugir aos modelos canonizados para e pelo fazer artístico. Assim, aos literatos restava a difícil tarefa de investir de particularidade uma arte que não podia desviar-se da forte ascendência europeia.

Não surpreende, portanto, que no ano de 1873 Machado de Assis tenha publicado no periódico *O Novo Mundo*, em Nova Iorque, o clássico ensaio conhecido como “Instinto de Nacionalidade”. Naquele momento, Machado defendia que “as mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, *literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora*”.¹³² Há lucidez na reflexão machadiana não só porque o autor reconheceu em parágrafo anterior que não se poderia cobrar daqueles escritores um pensamento completamente alheio à época em que produziram, como também pelo entendimento de que naquelas décadas alvoreceriam identitariamente as letras brasileiras, dado o visível “instinto de nacionalidade que se manifesta nas obras destes últimos tempos”.¹³³ Afinal, sobretudo na segunda metade do século XIX, o Brasil observaria notável salto na arte da palavra. Do ponto de vista quantitativo, é expressivo o crescimento do número de publicações, enquanto qualitativamente as obras avançam no seu intento de elaborar uma expressão artística condizente com as particularidades da nação que se procurava forjar.

¹³¹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 297 – 298.

¹³² ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade, p. 1204, grifo nosso.

¹³³ ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade, p. 1204.

Do cerne dessa problemática, surgiu no século XIX o Regionalismo literário brasileiro, manifestação que atravessou os anos para se arvorar em corrente literária empenhada na elaboração artística do particular. Sob a perspectiva de Pozenato, pode-se constatar, no Brasil, “a presença do regionalismo no movimento romântico, no realista e no modernista: nos três momentos, a tônica foi a vontade de fazer um levantamento de características regionais, com vistas à constituição de uma literatura ‘brasileira’”.¹³⁴ A ênfase dada pelo autor recai sobre o adjetivo justamente devido à tendência da corrente de veicular as especificidades locais, o que lhe garantiu por muito tempo a função de ferramenta programática para a consolidação dos anseios políticos da intelectualidade nacional. Paradoxalmente, porém, enquanto por um lado assegurou-lhe longevidade ao longo de variados movimentos estéticos, por outro contribuiu para vinculá-la negativamente a noções ufanistas e panfletárias da nacionalidade.

Para José Maurício Gomes de Almeida, a região não pode ser considerada objeto da ficção brasileira durante o indianismo. A seu ver, seria apenas com o sertanismo, a despeito de certas restrições, que a literatura no Brasil conheceria suas primeiras manifestações regionalistas.¹³⁵ A fim de delimitar a vertente, Almeida recorre à obra de José de Alencar, na qual identifica o papel basilar de um antagonismo próprio ao Romantismo: “natureza contraposta à sociedade, a primeira como lugar de pureza e autenticidade, a segunda como corrompida, inautêntica, enganosa. Nesta oposição se encontra a raiz da ficção sertanista.”¹³⁶ A tomar-se por exata a afirmação do autor, é necessário reconhecer as transformações a que se submete essa raiz, visto que os termos da equação, por mais que se mantenham por décadas, passam a gerar produtos bastante diversos. Se há embate entre natureza e sociedade, tradição e modernidade, periferia e centro ao longo da tradição regionalista, não deixa de haver consideráveis mutações nos sentidos atribuídos a cada fator.

Ainda que essas polaridades despontem de modo marcante não só em José de Alencar e em Guimarães Rosa, como também nos escritores cujas obras caracterizam-se pela ideia de região entre esses dois extremos temporais, diferem bastante as modulações dos discursos simbólicos e os significantes empregados para sua expressão. E muito embora sejam fortes as ressonâncias entre autores, os deslocamentos que protagonizam constituem sulcos dos diferentes caminhos privilegiados.

Com efeito, como demonstra Arendt, o Romantismo é o período por excelência da

¹³⁴ POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*, p. 26.

¹³⁵ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 18.

¹³⁶ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 32 – 33.

regionalização da prosa de ficção brasileira, regionalização esta estreitamente ligada a uma dimensão político-ideológica desejosa de abrasileirar o Brasil junto ao imaginário coletivo. A marcação de *A divina pastora*, por Caldre e Fião, em 1847, como “novela rio-grandense” é pois um atestado da descentralização literária e do “desmembramento do discurso patriótico na direção das províncias.” Um processo em que “A nação vai, aos poucos e inevitavelmente, se regionalizando na e através da literatura.”¹³⁷ Diferentemente do que vinha ocorrendo, as obras passam a por em cena dramas propositadamente assinalados por realidades regionais. Em lugar de cantar a natureza épica do indígena ou a nobreza pastoral da arcádia com o cuidado de não indicar em excesso sua localidade para não ferir os padrões tidos por universalizantes, a regionalização que se observa no Romantismo conduz a um movimento em direção às províncias.

A primeira tomada de consciência nesse sentido talvez esteja no prefácio de Franklin Távora a *O cabeleira*, de 1876, no qual o autor apresenta visão que distingue uma literatura do norte de outra do sul do Brasil e advoga a representação literária da região em termos fortemente marcados pelo vigor da natureza e por sua relação com a percepção humana.¹³⁸ Tanto no sertanismo a que se refere Almeida quanto na consciência regional expressa no pensamento de Távora têm-se os signos desse empenho por desmembrar o discurso patriótico em termos regionais, transformando a região em parte da nação. A regionalização do nacional, no período romântico, não opera no sentido de fragmentar o país; pelo contrário, estende a imagem do todo para suas partes. Busca tornar visível e inscrever no imaginário uma imagem de nação constituída pela diversidade, ao mesmo tempo em que explicita um sentimento de união.

É esse um dos sentidos por que pode ser lida a proposta alencariana de tessitura de um conjunto de obras regionais como representação nacional sob os auspícios do Romantismo. Em certa medida, o processo indica, no entender de Arendt, que a literatura regional se origina “também da impossibilidade de os escritores amalgamarem a diversidade paisagística do Brasil.”¹³⁹ Dada a extensão territorial e a profusão cultural inerente a ela, o país não poderia ser cartografado por uma única manifestação totalizante, necessitando do desmembramento de sua ficção para que pudesse dar conta da multiplicidade de realidades locais. Isso não significa, entretanto, que se coloquem na pena de intelectuais românticos reivindicações contemporâneas como as dos estudos culturais, até porque sua aproximação às

¹³⁷ ARENDT, João Claudio. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria, p. 185.

¹³⁸ TÁVORA, Franklin. *O cabeleira*, p. 1 – 5.

¹³⁹ ARENDT, João Claudio. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria, p. 181.

culturas regionais era frequentemente orientada pelo conjunto de valores legitimado pela corte. Sinaliza-se, de qualquer forma, um anseio de conhecer e de dar a conhecer – uma “ânsia topográfica”, segundo já referido estudo de Santos¹⁴⁰ – as regiões do país.

Instigante contraposição é sugerida por Michel Riaudel, que, em relação ao projeto alencariano de recensear as regiões do Brasil título após título, respeitando uma periodização histórica e almejando uma língua nacional, defende que a “versão alencariana da identidade nacional era, então, mais ‘descentralizada’, mais somatória que a de *Macunaíma*.”¹⁴¹ Muito se pode discutir quanto à afirmação do estudioso francês, a começar pela comparação entre um conjunto de obra e uma única peça, mas não se pode negar que a assertiva reconhece uma originalidade essencial em Alencar e, por extensão, no Romantismo brasileiro. Sobretudo, constata originalidade em um ponto que comumente não é destacado, qual seja, a voz da diversidade cultural, mesmo que tomada com todos os senões a que já se aludiu.

Não obstante, se há quem sustente, na linha de Riaudel, que o movimento romântico foi de grande importância por ter levado a afirmar a diferença da situação brasileira como originalidade, servindo de via de acesso ao imaginário da elite imperial, que acreditava fundar a nação a partir de uma ideia de homem nacional e de um passado mítico¹⁴², também há quem veja nas manifestações do período a imitação e a falta de protagonismo. Essa é uma das dificuldades mais recorrentes que o Romantismo tem enfrentado nas histórias literárias brasileiras, vendo-se constantemente posto contra a parede devido a suas ligações com o pensamento de além-mar. Se bem que salutar e inafastável por um lado, essa característica tem por vezes conduzido a conclusões embaraçosas e imposto obstáculos à avaliação de certos textos, mormente aqueles vinculados à vertente regionalista, os quais acumulam suspeitas.

A acusação de ser a literatura brasileira uma cópia de modelos estrangeiros de fato não é novidade. Já no ano de 1843, Santiago Nunes Ribeiro assinalava a impropriedade de tais considerações e buscava prová-las inexatas. Ao resumir os principais objetivos de seu ensaio, destacava: “Principiemos por mostrar sumariamente os pontos que nos têm de ocupar nas páginas seguintes. Nós queremos provar que a acusação de imitadora, de estrangeira, de cópia de um tipo estranho, feita à poesia brasilica, é mal fundada, injusta e até pouco generosa.”¹⁴³ Conquanto razoáveis os argumentos do autor no decorrer de seu trabalho, não parecem ter sido suficientes para alterar de todo o viés dominante, porquanto ainda hoje se fazem

¹⁴⁰ Cf. SANTOS, Rafael José dos. A “ânsia topográfica”: geografia, literatura e região no século XIX.

¹⁴¹ RIAUDEL, Michel. *Toupi and not toupi: une aporie de l'être national*, p. 294.

¹⁴² MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d'Os Sertões*, p. 29, nota 15.

¹⁴³ RIBEIRO, Santiago Nunes. *Da nacionalidade da literatura brasileira*, p. 38.

necessárias ressalvas e explicações para que se tome o Romantismo dentro daquilo que lhe era dado oferecer.

Obras como a de Nelson Werneck Sodré, por exemplo, parecem ter como postulado inicial a existência da imitação, não levando a termo questionamentos detidos para averiguar até que ponto ela realmente poderia ter ocorrido, a partir de uma possível transformação da influência em simples cópia. Nesse sentido, ao discorrer sobre a transplantação de modelos europeus para as letras brasileiras, o autor aborda os aparentes contrastes entre as correntes que defendiam e as que rechaçavam a imitação¹⁴⁴, porém não precisa até que ponto esse processo de imitação teria sido consolidado, tampouco discute a viabilidade do conceito de transplantação de modelos. Teses desta natureza parecem surgir como dadas *a priori*, como pressupostos de uma discussão que deve apenas demonstrar quais são as suas consequências para o objeto em exame.

Maria Cecília Boechat também questiona os desdobramentos dessa postura, que, apesar de antiga, tem gozado de vida longa nos estudos literários brasileiros. A seu ver, no que tange ao Romantismo e a José de Alencar,

como [José] Veríssimo, Sodré considera o romantismo mais fruto de inspiração do que de consciência artesanal – e assim entendemos por que o uso inovador da língua de José de Alencar também lhe parece suspeito –, estando destinado a ser formalmente descuidado e por isso imprimindo, à tentativa de fixação da realidade brasileira, os vícios de uma carpintaria desregrada, defeituosa e excessiva.¹⁴⁵

Para além do Romantismo e de Alencar, a percepção apontada por Boechat dá mostras de ter feito escola, retornando volta e meia para caracterizar períodos posteriores, também ora acusados de falhos do ponto de vista estético, ora atacados em seus débitos políticos com outras literaturas. Por isso, a própria consolidação da literatura brasileira como manifestação madura e completa tem carecido de certeza. Conforme Boechat, para José Veríssimo, o processo de maturação literária no Brasil estaria completo no século XIX, com Machado de Assis. Já para Nelson Werneck Sodré, a completude teria sido alcançada no século XX, com o Regionalismo de 30. Para Afrânio Coutinho, porém, a literatura brasileira só estaria plenamente desenvolvida na década de 80 do século XX.¹⁴⁶

Visto que nenhum dos pesquisadores situa em José de Alencar esse momento que parece ter importância capital para os historiadores da literatura brasileira – a precisa maturidade das letras locais –, Boechat demonstra como o “salvamento” do autor tem

¹⁴⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, p. 20 – 21.

¹⁴⁵ BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, p. 51.

¹⁴⁶ BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, p. 62.

continuado “possível pelo apagamento de sua dimensão textual, ou propriamente romântica, em prol da afirmação seja da legitimidade de sua consciência nacionalista, seja do realismo de sua representação da realidade brasileira.”¹⁴⁷ Com isso, na sua perspectiva, um movimento paradoxal parece ser necessário para assegurar a permanência da obra alencariana no cânone brasileiro: “o da qualificação de seu projeto literário pela recusa de sua dimensão propriamente textual.”¹⁴⁸

É ainda Boechat quem indica que mesmo Afrânio Coutinho, o qual anuncia em *A literatura no Brasil (1955 – 1959)* uma posição teórica que se propõe “a analisar a história da literatura brasileira a partir do conceito de estilo de época, numa proposta que abre caminhos interessantes e poderia ter deslocado a questão das fontes e influências”¹⁴⁹, não consegue levar a cabo a ideia. No entender da autora, o fantasma da influência estrangeira vista sob um prisma de dependência segue presente e acaba por “desembocar em embaraçosa conclusão”.¹⁵⁰

De todo modo, não é privilégio brasileiro a problemática caracterização do Romantismo. Ainda segundo Boechat, o próprio Romantismo francês, que tanto influenciou seu homólogo brasileiro, é por vezes tido como cópia distorcida das manifestações alemãs e inglesas.¹⁵¹ Tributária de uma visão tradicional e linear da ideia de influência, essa perspectiva frequentemente considera o movimento derivado como uma deturpação, um desvio da forma original. Segundo a autora, esse ponto de vista pode ser observado no raciocínio de Octavio Paz, que considera o Romantismo espanhol uma imitação de modelos franceses, os quais seriam por sua vez derivados do Romantismo inglês e alemão, sendo por fim a manifestação hispano-americana ainda mais pobre: cópia do modelo espanhol, seria o reflexo de um reflexo.¹⁵² Todavia, os desdobramentos da questão são complexos. Como demonstra Boechat, se por um lado autores como Heron de Alencar consideram também o Romantismo brasileiro como reflexo deteriorado, por outro as argumentações nacionais não costumam considerar o homólogo francês sob uma óptica tão negativa.¹⁵³

Enfim, observa-se um conjunto contraditório de pressupostos que praticamente inviabilizam a consideração dos momentos iniciais das letras latino-americanas nos períodos pós-independência sob um panorama positivo. Para tanto, não seria necessário o apagamento

¹⁴⁷ BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, p. 62.

¹⁴⁸ BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, p. 75.

¹⁴⁹ BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, p. 52.

¹⁵⁰ BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, p. 53.

¹⁵¹ BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, p. 85.

¹⁵² BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, p. 86.

¹⁵³ BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, p. 86 e 102 – 103.

dos defeitos, mas apenas a avaliação das manifestações no que elas se propunham a oferecer. Se por um lado acusam-se as expressões latino-americanas de retratos mal-acabados dos modelos europeus, defendendo-se que os intelectuais do Novo Mundo deveriam ter procedido com individualidade, por outro, quando um objeto original é detectado, logo é denunciado como derivação desregrada.

Com efeito, o Romantismo, e com ele o Regionalismo, parece, às vezes, sofrer de certo déficit deontológico na história literária brasileira. Isto é, está sempre em débito pelo que deveria ter sido, e não pelo que foi. Exemplo disso é uma reflexão conduzida por Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira*, quando o autor refere a produção urbana de José de Alencar. O crítico aponta como os conflitos daquelas obras são centrados em “orgulhos, divisões do eu, susceptibilidades, ciúmes”, sendo que esse “mesmo intimismo, dissecado e desmistificado nas suas raízes como vontade-de-poder e de prazer, comporia um quadro bem diverso nos romances maduros de Machado de Assis.”¹⁵⁴ Na estética alencariana, os enredos valeriam “como documento apenas *indireto* de um estado de coisas”¹⁵⁵, uma vez que parecem ser sempre prejudicados pelas diretrizes românticas.

Tomando a obra *Senhora* como exemplo, Bosi assegura que, se admitimos como mola do enredo “o fato de o jovem Seixas casar pelo dote, em virtude da educação que recebera, damos a Alencar o crédito de narrador realista, capaz de pôr no centro do romance não mais os heróis Peri e Ubirajara, Arnaldo e Canho, mas um ser venal, inferior.”¹⁵⁶ Isso, no entanto, seria falso, uma vez que o equilíbrio romântico da narrativa se reestabelece quando Alencar arranja a redenção solene de Seixas.¹⁵⁷ Do mesmo modo, o crítico explicita como o escritor procede a uma descrição romântica do espaço no qual está Aurélia quando pretende comunicar ao tutor o desejo de se casar. A narrativa descreve com apelo romântico tanto o cofre quanto a escrivãzinha aos quais Aurélia se dirige, enfatizando elementos como “bronze dourado” e “marfim”. Bosi destaca ainda a caracterização que Alencar faz de Seixas, do qual não “poupa sequer o pé”, que tem “a palma estreita e o firme arqueado da forma aristocrática”, e que calça “mimosas chinelas de chamalote bordada a matiz.”¹⁵⁸

A partir disso, o crítico questiona:

De que “realismo” se trata aqui? É melhor falar no gosto do pitoresco ou na curiosidade do pormenor brilhante, destinados romanticamente a criar um halo de “diferença” em torno dos protagonistas. Mas, descontada a intenção,

¹⁵⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 153 – 154.

¹⁵⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 154, grifo original.

¹⁵⁶ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 154, grifo nosso.

¹⁵⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 154.

¹⁵⁸ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 155.

Alencar, ao descrever a natureza e os ambientes internos, é tão preciso como qualquer prosador do fim do século.¹⁵⁹

Ou seja, descontada a intenção romântica, Alencar atingiria os preceitos críticos. O defeito do Romantismo parece residir, por conseguinte, no fato de ele não ser *realista*, assim como o Regionalismo muitas vezes sofre críticas por se interessar por criaturas marginais, distantes da “civilização niveladora”¹⁶⁰, que por estarem restritas a uma região não forneceria material com potência de universalidade. Percebe-se que os problemas do Romantismo, enquanto estilo de época, e do Regionalismo, enquanto vertente literária (romântica, realista, naturalista, modernista etc.), situam-se exatamente naquilo que eles não foram e, ao que tudo indica, não desejaram ser.

Enfim, talvez a mais interessante consideração de Santiago Nunes Ribeiro nos dias de hoje, quando a outra parte fundamental de seu texto já foi muito bem explorada por Antonio Candido, seja precisamente sua acertada defesa de que não se deve cobrar de um período aquilo que não está em seu horizonte. Inserido no contexto dos debates românticos sobre a nacionalidade das letras brasileiras, quando muitas vezes eram acusadas de meras cópias estrangeiras as obras árcades, o texto se faz ainda original e pertinente por possibilitar uma melhor compreensão dessa constante do campo das artes que é a disputa entre correntes estéticas distintas.

Para Nunes Ribeiro, são equivocadas as exigências de Almeida Garret a respeito da poesia árcade brasileira, que deveria, na visão do autor português, empregar “a cor local para dar vivacidade aos seus painéis”¹⁶¹, ao invés de inspirar-se nos modelos gregos. À consideração de Garret de que Marília de Dirceu deveria, em lugar de metamorfosear-se em pastora, descansar à sombra de palmeiras e adornar-se com as flores dos cafezais, Nunes Ribeiro contrapõe “que não é lícito exigir de um século aquilo que ele não pode dar.”¹⁶² Já no que se refere às reprovações de Gonçalves de Magalhães, a quem não apraz o fato de a poesia árcade brasileira não ser uma indígena civilizada, mas uma virgem do Hêlicon sentada à sombra das palmeiras da América a recordar-se da pátria, Nunes Ribeiro responde que “não a declaremos estrangeira só porque a vimos vestida à grega ou à romana”, já que “A poesia brasileira da época anterior à independência foi o que devia ser.”¹⁶³ Afinal,

Porventura poderia ela ser a expressão das ideias e sentimentos de outros tempos? Se ela falasse a linguagem do sentimentalismo e do lirismo da Alemanha, ou a do descritivismo da escola do lago, poderia ser

¹⁵⁹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 155, grifos nossos.

¹⁶⁰ PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*, p. 175.

¹⁶¹ RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira, p. 39.

¹⁶² RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira, p. 39.

¹⁶³ RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira, p. 39.

compreendida? mas [*sic*] que dizemos? quem [*sic*] lhe houvera ensinado essa linguagem? Ninguém pode sentir inspirações completamente estranhas ao seu tempo.¹⁶⁴

Com essa clara provocação aos românticos, o crítico defende que não era justo que cobrassem do Arcadismo algo próprio ao Romantismo, que não é lícito exigir dos autores precedentes inspirações pertencentes a tempos posteriores. Quis a história que agora as suas reflexões sejam empregadas para o bem dos românticos. Como afirma Nunes Ribeiro: “Mas ainda que impossível nos seja achar beleza em certas formas da arte de outros tempos, mostremos como as gerações passadas admiravam o belo nessas formas, e como insensíveis contemplaram outras que para nós parecem belas.”¹⁶⁵ E não apenas isso: o que fizeram os românticos em termos de realização artística e de experimentação formal deixou marcas indeléveis no campo da arte no Brasil e abriu espaço para as mutações posteriores. A síntese alencariana da matéria regional, sobretudo, permanece um marco a ser retomado textualmente por Guimarães Rosa quase um século depois.

1.4 Realismo-Naturalismo: o regional como constatação da ruptura

A década de 1870 é uma particular encruzilhada no pensamento intelectual brasileiro, o que ocorre graças à permeabilidade das escolas de pensamento, que não se sucedem de modo estanque e, com isso, produzem momentos ímpares no imaginário social, quando convivem preceitos contraditórios e observam-se intensas disputas pela legitimidade das formas de perceber o mundo. Naquele momento, segundo Coutinho, a ideia da nacionalidade gestada ao longo dos decênios precedentes encontra-se apta “a ser fecundada pelo pensamento científico e materialista, e pela estética realista, do que resultarão as novas fórmulas do regionalismo literário que caracterizarão a literatura brasileira.”¹⁶⁶ Essa década marca novo processo de virada intelectual no Brasil, uma vez que já sofriam questionamentos as perspectivas românticas e grassava entre uma parcela dos pensadores uma visão cientificista da sociedade.

No Brasil, ao mesmo tempo em que continuavam a vir a lume publicações de cunho romântico, as novas diretrizes apoiadas nas ciências sociais, biológicas e exatas se mesclariam não só com os pressupostos de movimentos artísticos recentes, como o Parnasianismo, mas também com os do Simbolismo e do Impressionismo por virem. A síntese de elementos é

¹⁶⁴ RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira, p. 39.

¹⁶⁵ RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira, p. 41.

¹⁶⁶ COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*, p. 123.

peculiar em território brasileiro, uma vez que a posição periférica do país se traduzia em uma coabitação de ideias incompatível com o que se verificava no Velho Continente. Se os ideários cientificista e materialista casavam razoavelmente bem com o Realismo e com o Naturalismo que se desencadeavam na Europa, no Brasil produziam resultados ímpares quando abordados pela óptica parnasiana, simbolista ou impressionista, tendo por objeto realidades radicalmente distintas daquelas que os haviam originalmente fecundado.

A literatura brasileira da segunda metade do século XIX desenvolve-se conflituosamente, observando grandes mudanças no imaginário ocidental e lidando com as intrincadas reformas políticas que se gestavam no interior do país, as quais ganham força com a Lei do Ventre Livre, de 1871, a Lei dos Sexagenários, de 1885, a Lei Áurea, de 1888, e finalmente a Proclamação da República, em 1889. O ano de 1870 é particularmente marcante, já que, segundo Murari, a partir daquele instante

a sociedade brasileira experimentou profundas transformações no sentido da modernização institucional, e que conduziram, ao fim, à derrocada da ordem monárquica: foi o ano do fim da Guerra do Paraguai, símbolo da mobilização das forças do Império, e da fundação do Partido Republicano, primeiro sinal da agremiação das novas elites pela transformação do regime de governo; foi o ano do início do ministério reformista do Barão do Rio Branco, que, entre outros feitos, estabeleceu as diretrizes do processo de abolição gradual da escravatura; e foi também a referência para a criação da chamada “escola do Recife”, grupo de intelectuais reunido em torno da influência de Tobias Barreto na Faculdade de Direito do Recife e que, genericamente, viria a denominar uma tradição intelectual conhecida como a “geração de 1870”.¹⁶⁷

Muito embora nesse período a estética romântica ainda vigorasse, como comprovam as obras de José de Alencar, já se faziam ver consideráveis mudanças nas maneiras de pensar a sociedade, agora com base em renovado aporte de teorias europeias, que à época assinalavam um sopro progressista, transformista e evolucionista. A partir da fusão desses elementos, pode-se começar a compreender a conjuntura intelectual que o país viverá até os anos vinte do século seguinte. Afinal, intelectuais e artistas não mais atendem a apenas um critério de qualidade e a um grande projeto – a construção da nacionalidade –, mas respondem a uma pluralidade de doutrinas científicas e estéticas, às quais se somam posicionamentos políticos e éticos inerentes ao contexto efervescente que viviam. Nesse sentido, são únicas as obras catalisadas por essa atmosfera, não só pelo quanto representam de registro documental da história do país, mas principalmente por consistirem em documentos artísticos de um estado particular do campo da arte. Por isso, não podem ser lidas tão somente como

¹⁶⁷ MURARI, Luciana. Literatura e transformação da sociedade no debate intelectual brasileiro: dos modernistas de 1870 aos modernistas de 1922, p. 168.

documentos históricos, como costuma ocorrer; são antes de mais nada documentos de arte.

Apesar dos caminhos diversos posteriormente tomados pela história literária no Brasil, não é à toa que José Veríssimo tenha atribuído a essa “geração de 1870” o rótulo de “modernismo” na sua *História da literatura brasileira* publicada em 1916.¹⁶⁸ Definição pouco compreendida no entender de Murari, refere-se ao novo instrumental teórico-metodológico que tornava possível uma disposição entusiástica, renovadora e autoconfiante entre a intelectualidade brasileira.¹⁶⁹ Com efeito, o final daquele século traz a percepção de um fosso cavado entre o Brasil do passado e o Brasil do futuro, implicando forte consciência de transição histórica. Segundo Murari,

Esta percepção da mudança histórica e de um contínuo deslocamento do sensível fraturava a representação do real, insuflando o sentimento de perda dos referenciais temporais e espaciais que guiavam a percepção do mundo, o que nos permite pensar a modernidade de um contexto cultural *simultaneamente progressista, romântico, naturalista, mistificador e idealista*.¹⁷⁰

É um momento, enfim, em que, sobretudo na representação de espaços rurais, “se multiplicavam os sinais de um dilema insolúvel entre a visão afetiva da tradição e sua repulsa instantânea.”¹⁷¹ Nessa fluidez entre uma compreensão nostálgica do país e uma consciência transformadora da realidade localiza-se o aspecto modernista do período, mesmo que obscurecido pela subsequente implantação do rótulo “pré-modernista”, cujos pressupostos teóricos dificultam uma análise histórica que dê conta da complexidade do panorama e que seja capaz de apontar as continuidades que, para além das rupturas, constroem a grande História.

Nesse contexto, segue-se, mescla-se e influencia-se mutuamente todo um repertório de estilos de época, não raro tornando quase impossível a tarefa crítica de identificá-los e separá-los em uma mesma obra. Para Afrânio Coutinho, “o quadro da literatura na passagem do século mostra o Impressionismo, como herdeiro e continuador do Realismo; o Simbolismo, prolongamento do Romantismo, e em que invadiu o ‘decadentismo’; o Parnasianismo, expressão do Realismo-Naturalismo na poesia.”¹⁷² Todavia, para além de registrar tal conjunto de vertentes, o período as coloca em contato de modo rizomático.

Com isso, encontrar-se-á nos textos finais de Alencar, por exemplo, certo interesse

¹⁶⁸ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*, p. 151 – 156.

¹⁶⁹ MURARI, Luciana. Literatura e transformação da sociedade no debate intelectual brasileiro: dos modernistas de 1870 aos modernistas de 1922, p. 168 – 169.

¹⁷⁰ MURARI, Luciana. Literatura e transformação da sociedade no debate intelectual brasileiro: dos modernistas de 1870 aos modernistas de 1922, p. 169, grifo nosso.

¹⁷¹ MURARI, Luciana. Literatura e transformação da sociedade no debate intelectual brasileiro: dos modernistas de 1870 aos modernistas de 1922, p. 170.

¹⁷² COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 228.

realista, ainda que sem prejuízo de sua preponderância romântica. Nada comparável, entretanto, às sínteses de Coelho Neto e Afonso Arinos, clivadas de variações. Há nas obras destes dois escritores o interesse realista da localização e da descrição, da representação de sujeitos comuns e não heroicos, ao lado de uma retórica ora impressionista, que define pouco e pinta cenas que se sucedem difusamente, ora simbolista, no que têm de visceral, sentimental e decadente. Tudo isso realçado por um cuidado parnasiano com a palavra e pela aplicação de princípios evolucionistas e deterministas como lentes para observar o mundo a ser representado. Conjunto semelhante, se bem que menos radical, observar-se-á em Euclides da Cunha, autor em que as contradições estilísticas penetram o cerne da criação.

O alto nível de amálgama de estilos que se verifica na vigência do Realismo-Naturalismo no Brasil é, em suma, crucial para a compreensão da obra de escritores como Coelho Neto, Afonso Arinos e Euclides da Cunha – mormente dos dois primeiros, que, por não terem alcançado a fatura de *Os sertões*, têm recebido atenção menor do que a importância que tiveram para o campo literário brasileiro. Verdadeiros *bricoleurs* de estilos, Coelho Neto e Arinos sintetizaram sua época e legaram a seus sucessores os resultados de diversas experiências técnicas, principalmente no que se refere ao registro da oralidade. Nesses autores, a representação do regional não teve a mais polifônica difusão de pontos de vista narrativos, mas certamente testemunhou uma de suas mais plurais composições estilísticas.

Assim podem ser compreendidas certas narrativas de *Sertão* e de *Pelo sertão*, de Coelho Neto e Afonso Arinos respectivamente, nas quais a ambientação regional das tramas divide espaço com a profusão de estilos. É o caso de contos como “Assombramento – História do sertão”, de Arinos, ou “Cega”, de Coelho Neto, nos quais a aspereza do sertão partilha as páginas com o simbolismo das soluções, dos dramas e dos motivos. Já do ponto de vista narrativo, as estratégias diferem: o primeiro carrega no acento impressionista, enquanto o segundo prioriza o parnasianismo da palavra exata e dos torneios frasais. De todo modo, nos dois casos, a realidade está submetida ao “espiritual”, ao “místico”, ao “subconsciente”; há uma “ênfase na imaginação e na fantasia” para o desencadear de “conflitos pouco explícitos”; há “algo de incomum nos momentos vividos pelas personagens”, além de um “tom altamente poético”.¹⁷³

No entanto, como esperado, nem todos os elementos simbolistas se fazem presentes, visto que a atmosfera em que vivem os escritores professa também interesses realistas e naturalistas, além de postulados de ordem científica que primam pela explicação racional do

¹⁷³ Cf. características do Simbolismo arroladas por COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 218 – 219.

mundo. Daí haver contos como “Praga”, no mesmo *Sertão*, cujo motivo de base é uma epidemia de cólera, ou “A cadeirinha” e “A esteireira”, em *Pelo sertão*, nos quais se sucedem observações de cunho determinista e evolucionista sobre personagens e habitantes da região. Evidentemente, há uma mescla de modos de apreender e representar a realidade, de maneira que por vezes o empenho científico se submete à experiência sensorial e imaginativa. Há que se compreender, portanto, as escolhas dos autores a partir dessa peculiar síntese de elementos.

No que se refere à dimensão simbolista da vivência intelectual no período, Afrânio Coutinho destaca que, “Sendo a vida misteriosa e inexplicável, como pensavam os simbolistas, era natural que fosse representada de maneira imprecisa, vaga, nebulosa, ilógica e ininteligível, indireta e obscura.”¹⁷⁴ Veja-se “Praga”, conto já mencionado. Nele, o interesse científico pela epidemia é substituído pelo cunho simbólico que a doença pode veicular, de modo que o narrador pouco se detém em seus sintomas ou efeitos. O cientificismo naturalista é logo deixado de lado em privilégio do transe de Raymundo. Desencadeado pelo mal, o delírio sugere uma série de símbolos que resgatam as memórias sombrias da personagem e as inscrevem no ambiente noturno pelo qual ela transita.¹⁷⁵

Porém, apesar da opinião de Coutinho de que “seria natural” que optassem pelas soluções observadas, tal benevolência crítica raramente foi colocada em prática, e os escritores do fim do século XIX se viram duramente censurados pelos produtos de suas escolhas estilísticas. Nessa mesma linha, pode-se destacar, ainda com Coutinho, a presença subestimada do Impressionismo nas formas escritas:

Na pintura e na música, tem sido estudado amplamente, e sua importância reconhecida como o último grande estilo de unidade universal. Na literatura, contudo, o fenômeno só recentemente vem sendo caracterizado como um período estilístico, com sua individualidade bem marcada, não obstante a dificuldade de isolá-lo completamente do Realismo-Naturalismo, no seu início, e do Simbolismo, no outro extremo.¹⁷⁶

A bem da verdade, o próprio desejo de isolá-lo das manifestações vizinhas parece fadado ao fracasso. Considerado resultante das transformações do Realismo devidas à reação idealista, o Impressionismo é originalmente produto de uma fusão de elementos: simbolistas de um lado, realístico-naturalistas de outro.¹⁷⁷ Ou seja, sequer pode ser extremado por Realismo e Simbolismo, como se se tratasse de período intermediário. O próprio crítico parece perceber essa característica conforme desdobra seu raciocínio, como se entrevê nas referências acima.

¹⁷⁴ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 217.

¹⁷⁵ COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*, p. 41 *et seq.*

¹⁷⁶ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 222.

¹⁷⁷ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 223.

No caso brasileiro, a obra de Afonso Arinos é perfeito exemplo da dificuldade de isolar o Impressionismo, pois assinala os matizes que as correntes de pensamento receberam em território nacional. Em diversos momentos, de que são exemplares contos como “Buriti perdido” e “Paisagem alpestre”, ambos de *Pelo sertão*, o interesse pelo referencial persiste, mas está subordinado à impressão provocada por ele no espírito do artista, conferindo à narrativa caráter de imprecisão, de sensação fugidia e certa claridade difusa – ao contrário da nebulosa escuridão simbolista. No caso de “Paisagem alpestre”, identifica-se já no título uma intenção impressionista de todo incomum na arte da palavra: tal como nas artes plásticas, o autor anuncia tratar-se tão somente da pintura de uma *paisagem*, ao invés de uma narrativa com início, meio e fim, protagonistas e personagens secundários, enredo e intrigas. Importam a observação da paisagem regional e as sensações por ela despertadas.

Mas não é necessário chegar a esse extremo para constatar o Impressionismo em termos literários. Ele convive também com formas menos afastadas da estrutura narrativa convencional, como em “Desamparados”, de *Pelo sertão*, conto em que é narrado o encontro de uma comitiva que atravessa o sertão entre Minas Gerais e Goiás com “uma pobre criatura incompleta, insexual, nem menino, nem homem”.¹⁷⁸ No texto curto, tem-se tanto o registro da realidade circundante, como as impressões que causa ao grupo de viajantes a figura raquítica do sertanejo. O quadro é breve e se encerra praticamente sem desfecho, quando o sujeito encontra um ninho de perdizes à beira da estrada. Nesse caso, ainda que haja personagens e enredo, este último é tênue, as descrições mais definem estados de alma do que marcos físicos e a brevidade da cena faz pensar na imagem estática e pouco nítida de uma tela.

Em termos de expressão escrita, Coutinho reporta-se à obra de Addison Hibbard para ressaltar algumas das características fundamentais do Impressionismo. De posse delas, pode-se melhor compreender a literatura do *fin de siècle* no Brasil:

Violação da estrutura e convenções tradicionais da técnica da narrativa. O enredo é retorcido, subordinado ao estado de alma, que, assim, dá lugar a uma técnica própria de narração. Não são os acontecimentos que importam acima de tudo, porém o deleite das sensações e emoções criadas; a unidade, a coerência, o suspense, são condicionados à atmosfera, às sensações, às cores e qualidades tonais de que deriva o efeito total. Os elementos literários cedem o lugar aos aspectos pictóricos. As massas quebram-se em detalhes. Daí certa impressão de vago, difuso, obscuro, sem sentido, sem começo nem fim [...]¹⁷⁹

Deve-se combater, porém, a percepção de que todo o esforço artístico nessas obras seria fruto das sensações. Na verdade, assim como na pintura, a impressão de vagueza, o

¹⁷⁸ ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*, p. 65.

¹⁷⁹ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 225.

difuso do ambiente, a profusão de emoções e a atmosfera um tanto flutuante são produtos de um esforço consciente e racional do artista. De fato, é a partir da certeza de que não se pode captar a realidade tal qual ela é que surge o princípio de representá-la segundo a percepção humana, e, acima de tudo, do artista. Esse preceito, no caso brasileiro, conjuga-se com o quadro científico em vigor e origina resultados únicos, como a sequência da caracterização da “pobre criatura incompleta” de Arinos, “cujo rosto chupado tinha uma expressão de contrastadora alegria, nos lábios descarnados que nem podiam se unir, nos olhos pequenos e admirativos que nos esguardavam como a coisas exóticas.”¹⁸⁰

No Regionalismo literário brasileiro, não raro, ao quadro impressionista da paisagem ou ao teor simbolista do conjunto narrativo incorporaram-se os conhecimentos científicos em voga, com vistas à adequação ao imaginário – e ao gosto – vigente no campo intelectual e artístico de então. Realismo e Naturalismo desdobraram-se em produtos peculiares em solo brasileiro, desafiando ainda hoje todo esforço analítico. Portanto, não é aconselhável reduzir a duas ou três características a complexidade de um período que viu conviverem ao lado de Coelho Neto, Afonso Arinos e Euclides da Cunha prosadores como Raul Pompeia e Machado de Assis.

Nesse sentido, não se podem tomar por acertadas as definições de Alfredo Bosi para aquele final de século, já que em sua perspectiva, uma vez alcançadas as metas políticas da Abolição e do novo regime, “a maioria dos intelectuais cedo perdeu a garra crítica de um passado recente e imergiu na água morna de um estilo ornamental, arremedo da *belle époque* europeia e claro signo de uma decadência que se ignora.”¹⁸¹ Em seu entender, o que se verifica a partir da última década do século XIX é uma forma degenerada de *art nouveau*:

Estetismo, evasionismo, “pureza” verbal precariamente definida, sertanismo de fachada, lugares-comuns herdados à divulgação de Darwin e de Spencer, resíduos da dicção naturalista de cambulhada com clichês do romance psicológico à Bourget carregam para a prosa de um Coelho Neto e de um Afrânio Peixoto os vícios do Decadentismo de que na Europa davam exemplo os livros cintilantes mas ociosos de Oscar Wilde e Gabriele D’Annunzio.¹⁸²

De fato, algumas das características identificadas dependem do olhar do crítico, que, para empregar um conceito de Bourdieu, responde a um *habitus*¹⁸³ específico e se aproxima

¹⁸⁰ ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*, p. 65.

¹⁸¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 219.

¹⁸² BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 220.

¹⁸³ *Habitus* pode ser entendido como o conjunto das *disposições* internalizadas pelo sujeito social devido às posições por ele ocupadas nos diversos campos dos quais participa ao longo da vida. Tais disposições *não determinam* suas ações, mas as orientam em face da estrutura dos possíveis que se lhe apresenta. *Habitus* é mais do que simples “hábito”, porque pressupõe o emprego das disposições do sujeito para sua inserção em um

da obra munido de um conjunto de valores capazes de conduzir a determinadas percepções. Nem todos atributos, porém, explicam-se dessa maneira. A observação, na literatura do período, de “estetismo” e de “pureza verbal precariamente definida” pode ser atribuída à visada crítica, que avalia a partir de um dado instrumental teórico o material literário oferecido, conferindo-lhe sentidos marcados pela posição do observador. Entretanto, no que tange ao “evasionismo, sertanismo de fachada ou lugares-comuns à moda de Darwin ou Spencer”, um exame aprofundado dos textos talvez revele que tais propriedades denotam a consciência da dilaceração irreversível de uma realidade social e a constatação da ruptura com um modo de viver. Da mesma maneira, é possível indagar em que medida as incursões científicas dos escritores respondem ao que era percebido como uma das formas legítimas de enunciar no campo literário e a uma das funções do intelectual de então.

Dentre as hipóteses aventadas para explicar aquela produção intelectual destacam-se as formuladas por Araripe Jr., cujas noções de “obnubilação brasílica” e “estilo tropical” constituem marcos do período e inovadora tentativa de compreensão da formação nacional. A partir da sistematização de Buckle, o pensador brasileiro desenvolve uma equação entre a chegada dos portugueses e a realidade encontrada no Brasil, tendo como operador reflexivo a ideia de que os pesados estímulos do meio recebidos pelos estrangeiros conduziram a um processo de adaptação. Caracterizada por esse movimento, a sociedade brasileira ter-se-ia desenvolvido como síntese do impulso civilizado advindo da Europa e da força primitiva residente no continente. Tal impulso teria sido capaz de modificar a índole portuguesa, convertendo-a em objeto da “obnubilação brasílica”, processo pelo qual se aproximaria do estado de vida selvagem encontrado no Novo Mundo.¹⁸⁴

Se, por um lado, sua reflexão peca por considerar a aculturação sofrida pelos portugueses como sinônimo de regresso a um estado anterior e inferior de civilização¹⁸⁵, por outro, pode ser lida, como o faz José Paulo Paes, como teorização pioneira do projeto de cultura nacional. Para este autor, a hipótese de Araripe Jr. poderia ser vista como um primeiro passo, precursor, à poética antropofágica dos anos 1920¹⁸⁶, uma vez que advoga uma espécie de deglutição do setentrional pelos trópicos. Além disso, a formulação não estaria nem mesmo restrita a Araripe Júnior, pois, segundo Paes, “Outra instância do mesmo esforço de teorização

campo, um conhecimento maior ou menor de suas regras, o conhecimento e o reconhecimento (*illusio*) do jogo, a busca pelo poder simbólico.

¹⁸⁴ Cf. ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Literatura brasileira*, p. 497.

¹⁸⁵ “Qual foi o sentimento que se gerou no português, logo que se sentiu abandonado às suas próprias forças no solo americano? Qual a nova direção que tomaram as suas faculdades estéticas, em consequência dessa queda psíquica, ou, para exprimir-me melhor, [*sic*] – dessa regressão ao tipo mental imediatamente inferior, por desagregação da placenta europeia?” ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Literatura brasileira*, p. 497.

¹⁸⁶ PAES, José Paulo. *Cinco livros do Modernismo brasileiro*, p. 88.

aflora na barbarização empática que, através de uma citação de Taine, se propõe Euclides da Cunha logo à entrada de *Os sertões*,¹⁸⁷ quando se refere à necessidade de sentir-se bárbaro entre os bárbaros. Muito embora para Paes essa conceituação chegue a seu grau máximo de lucidez com os modernistas de 1922, o pesquisador considera obnubilação e barbarização “outros tantos nomes para aquele processo de mestiçagem ou sincretismo que, num vislumbre de rara lucidez, Sílvio Romero enxergou como básico na formação não só da gente mas principalmente da cultura brasileira.”¹⁸⁸

Luciana Murari, por sua vez, identifica nos estudos de Araripe Jr. interessante apropriação do ideário determinista de Buckle, conjugando-o com o viés romântico pelo qual fora influenciado no início de sua vida intelectual. Com isso, Araripe Jr. teria produzido uma síntese única de ideias no pensamento científico brasileiro, contrariando a concepção de que os intelectuais daquele período teriam procedido a uma simples importação do ideário europeu. Para Murari, “A ideia, nascida com o romantismo, da originalidade da cultura brasileira e da necessidade de afirmar o caráter nacional como diferença, e não como inferioridade, desautoriza a ideia de Buckle de que a exuberância tropical torna-se empecilho à civilização.”¹⁸⁹ Dessa forma, “Ao mesmo tempo em que se serve do determinismo mesológico – a *obnubilação* resulta, em essência, da ação da natureza sobre o organismo, a sensibilidade e os impulsos humanos – Araripe Jr. reverte a teoria, para que ela possa marcar, em lugar do atraso, a particularidade do estilo tropical, em moldes românticos.”¹⁹⁰

O estilo tropical, conceito desenvolvido por Araripe Jr. como derivação da hipótese de obnubilação brasílica, decorre da percepção do autor das influências do meio físico sobre os indivíduos, mas é particularmente interessante por ter sido pensado para dar conta do fato literário. Para o teórico, o estilo tropical seria resultado do clima quente, que leva à preguiça e à fraqueza, culminando em uma forma portadora da incorreção, da languidez e da sensualidade. Em seu entender, porém, não é negativo; pelo contrário, sinaliza a beleza rebelde proporcionada por um meio em crescimento, em pleno viço. Agradam a Araripe Jr. “os novos romancistas que surgem, rebolando-se no azul e na luz tropical, em um estilo doido de cores, de tintas gritadoras, unguindo-se, na sua proverbial indolência, nuns tons orgiásticos de imaginação inominada.”¹⁹¹

Na perspectiva de Araripe Jr.,

¹⁸⁷ PAES, José Paulo. Cinco livros do Modernismo brasileiro, p. 88 – 89.

¹⁸⁸ PAES, José Paulo. Cinco livros do Modernismo brasileiro, p. 89.

¹⁸⁹ MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d’Os Sertões*, p. 86.

¹⁹⁰ MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d’Os Sertões*, p. 87.

¹⁹¹ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Estilo tropical: a fórmula do Naturalismo brasileiro*, p. 125.

O estilo tropical não pode ser correto. A correção é o fruto da paciência e dos países frios; nos países quentes, a atenção é intermitente. Aqui, aonde os frutos amadurecem em horas, aonde a mulher rebenta em prantos histéricos aos 10 anos, aonde a vegetação cresce e salta à vista, aonde a vida é uma orgia de viço, aonde tudo é extremoso e extremados os fenômenos; aqui, aonde o homem sensualiza-se até com o contato do ar e o genesismo terrestre assume proporções enormes, vibrando eletricidade, que em certas ocasiões parece envolver toda a região circundante em um amplexo único e fulminante, – compreende-se que fora de todas as coisas a mais irrisória pôr peias à expressão nativa e regular o ritmo da palavra pelo diapasão estreito da retórica civilizada, mas muito menos expansiva.¹⁹²

É interessante notar que, mesmo calcado em determinismo social e às vezes biológico, o autor avança em um raciocínio que se desprende de suas bases teóricas e oferece nova interpretação da sociedade. O movimento de Araripe Jr. subverte os postulados nos quais se baseia, pois, em lugar de negar ao Novo Mundo qualquer possibilidade de realização, como pressupunham as teorizações europeias que não viam mais do que barbárie nas culturas autóctones e inclemência no clima, o autor sinaliza com outro modo de apreender o mundo. Com isso, sugere o protagonismo das características locais e apresenta mecanismos inovadores de avaliar as produções culturais brasileiras, levando em consideração o que estas possam exibir de original. Recusa-se, portanto, a aplicar padrões de julgamento importados para examinar uma arte que não se ajusta ao modelo estrangeiro e a tomá-la por defeituosa.

No que tange ao Naturalismo, por exemplo, Araripe Jr. argumenta que era de se esperar que ocorressem modificações nas diretrizes de Émile Zola quando empregadas no Brasil:

O fato é intuitivo, e eu direi porque [*sic*]. A concepção do mestre, os seus métodos de expectação, os seus processos experimentalistas, tiveram em vista uma sociedade decadente, de natural tristonha, que decresce, minguando dentro das próprias riquezas, perante sua antiguidade, cansada, exausta, senão condenada a perecer. No Brasil, o espetáculo seria muito outro, – o de uma sociedade que nasce, que cresce, que se aparelha, como a criança, para a luta. Ora, nada mais natural do que uma inversão nos instrumentos. Um cadáver não se observa do mesmo modo que um ser que ofega de vigor.¹⁹³

Como se percebe, o cenário intelectual do final do século XIX no Brasil é complexo, possui outras faces e outros personagens, não podendo ser facilmente resumido a um ou outro rótulo. Com efeito, em meio a um repertório de ideias largamente difundido, mas que sonegava ao país a possibilidade de desenvolvimento, os pensadores locais necessitaram buscar uma síntese própria para a questão. Nos moldes das teorias deterministas e evolucionistas em voga, tropicalidade e progresso social surgiam como elementos incompatíveis, de modo que a civilização parecia eternamente vedada ao Brasil. Com isso,

¹⁹² ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Estilo tropical: a fórmula do Naturalismo brasileiro*, p. 126.

¹⁹³ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Estilo tropical: a fórmula do Naturalismo brasileiro*, p. 127.

como bem destaca Murari, intelectuais como Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha, Sílvio Romero e Araripe Jr. formulam diferentes alternativas de compreensão da realidade local e oferecem variados rumos nas interpretações que propõem do país.¹⁹⁴

A inserção histórica do Regionalismo do *fin de siècle*, comumente conhecido por naturalista ou pré-modernista, ocorre, portanto, em um contexto

de transformação social que, mais do que como realidade, impunha-se como horizonte de expectativas, e alimentava correntes intelectuais fortemente modernizadoras e particularmente empenhadas em acompanhar a tensa e lenta transformação da sociedade brasileira no sentido de sua sincronização com o capitalismo avançado.¹⁹⁵

A tensão pela posição periférica do país e pela possibilidade de futuro que artistas e pensadores buscam *fazer ver*¹⁹⁶, aliada à consciência da transformação em curso e tendo por histórico recente os debates pela construção da nacionalidade, gera uma atmosfera contraditória, que se reflete na ficção. Há nas obras do período, ao lado do amálgama de correntes estilísticas e preceitos científicos anteriormente referidos, uma permanente dualidade entre a dor pela perda das tradições e o anseio modernizador. A este último alia-se, ainda, o conhecimento de que parcelas importantes da sociedade são colocadas à margem da história, tornando-se ainda mais atrasadas em comparação aos centros que se modernizam. Parece haver uma constatação da ruptura entre arcaico e moderno, uma percepção de inocência perdida que encontra no elemento regional o *locus* privilegiado para a expressão desse desacerto.

Por isso, vincular os romancistas das últimas décadas do século XIX unicamente ao Naturalismo é incorrer em reducionismo grave em relação a um grupo de escritores que transitou por um amplo espectro de correntes de pensamento. Chamá-los pré-modernistas, por outro lado, pode ser sintoma daquilo que Francisco Foot Hardman aponta, ao enunciar que “boa parte da crítica e das histórias culturais e literárias produzidas, desde então, construíram modelos de interpretação, periodizaram, releram o passado cultural do país, enfim, com as lentes do movimento de 1922”¹⁹⁷, o que teria obscurecido importantes processos culturais presentes no âmago da sociedade brasileira desde a primeira metade do século XIX. Desse modo, clivagens oriundas do debate intelectual que se desenrolava desde o Romantismo acabaram obliteradas pela circunscrição de diversos elementos próprios da modernidade às manifestações culturais surgidas com a Semana de 1922. Assim sendo, nas letras brasileiras,

¹⁹⁴ MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d’Os Sertões*, p. 97.

¹⁹⁵ MURARI, Luciana. “Um plano superior de pátria”: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha, s/p.

¹⁹⁶ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 113.

¹⁹⁷ HARDMAN, Francisco Foot. *Antigos modernistas*, p. 290.

talvez o moderno tenha ficado de alguma forma limitado à ideia de vanguarda, em detrimento de outras maneiras de examinar o fato literário.

É notória, nesse sentido, a disparidade que há entre o modo de pensar a literatura e aquele observado nas artes plásticas, campo no qual o “moderno” deita raízes na metade do século XIX, com as novidades propostas pelo já mencionado Impressionismo, iniciando o processo gradual de quebra da representação clássica. A tentativa de apreender o ambiente pelas sensações buscava traduzir o mundo de maneira mais difusa e imprecisa, refletindo, em certa medida, a aceleração progressiva que se observava nos diversos segmentos da sociedade, os quais começavam a experimentar a fugacidade própria à modernidade.

No que se refere à literatura brasileira, parece haver uma resistência em buscar tais características em outra arte que não a da década de 1920, muito embora não seja difícil verificar nos escritos do período compreendido de 1890 a 1920 forte carga de pessimismo, como se ali se desenhasse uma arte enlutada, ciosa dos tempos e costumes em frenética mudança, das tradições sendo solapadas pelo avanço técnico. Nessa linha, o Regionalismo erudito, acusado de ser prosa importada, tributário de padrões internacionais e ancorado em saudosismo pueril, pode ser lido como sinal de um momento de transição gradual no pensamento intelectual brasileiro, que porventura apontaria uma síntese entre rural e urbano, arcaico e moderno, caso tais questões seguissem merecendo atenção. Não só assinalava o descompasso entre centro e periferia ocasionado pelo processo de modernização de dimensões internacionais, como evitava induzir ao desprezo dos modos regionais de ser e de ver o mundo.

Se, por um lado, na vigência do Romantismo, o binômio sertanejo/índio fora o motivo prototípico para a construção da identidade nacional, ancorando em sua figura o mergulho real e simbólico nos interiores inexplorados do território brasileiro, por outro lado, nos momentos iniciais da República tal imagem tem sua polaridade invertida. De herói mítico, passa primeiramente a veículo de denúncia do descompasso da inserção do país na modernidade. Em seguida, torna-se sinônimo do atraso e da incapacidade de evolução, sinalizando um movimento contrário ao almejado pela então predominante ideia de nação. Tal figura culminaria, pouco antes do Modernismo da década de 20, na personagem Jeca Tatu, criada por Monteiro Lobato para o *Urupês*, de 1918, muito embora seu imaginário fosse gestado há bastante tempo.

Essa perspectiva, entretanto, não parece ter se consolidado. Se, conforme Murari, “a maior parte das realizações do regionalismo exprimia de maneira cristalina o desconforto dos intelectuais devotados a registrar o moribundo mundo rural, em um momento de transição

histórica em que o passado parecia cada vez mais distante do futuro”¹⁹⁸, o projeto ideológico modernista desconstruiria as visões dessa época conturbada. Por meio da renovação da forma e do culto à modernização, à pujança industrial e aos ícones da urbanização, o movimento de 1922 instituiu um novo posicionamento frente à arte brasileira e ao seu passado, expurgando do imaginário as formas indesejadas.

A despeito disso, Murari destaca importantes pontos de contato entre o “modernismo” iniciado na década de 1870 e aquele desencadeado na Semana de Arte Moderna de 1922:

Há, decerto, diversos pontos de contato entre esta geração “modernista”, inspirada pelos naturalismos do fim do século XIX e a geração modernista propriamente dita, ou seja, o modernismo paulista de 1922: ambas caracterizavam-se por notável espírito crítico frente aos problemas da contemporaneidade, ao mesmo tempo em que representavam o combate aos ícones da produção cultural do país, a atualização e a sincronização com as tendências europeias, o interesse e o desenvolvimento aprofundado dos estudos brasileiros, a percepção das transformações do sensível pela imposição de novos modos de vida, a perspectiva nacionalista – defensiva e/ou cultural – e a apologia de reformas sociais e políticas. Em comum têm, também, o fato de tratar-se de movimentos culturais primordialmente eruditos, o primeiro por seu apelo à linguagem científica, o segundo por demandar um público de ampla informação cultural.¹⁹⁹

A tal conjunto pode ser somada, ainda, a experimentação com a oralidade, problema que buscariam resolver autores como Coelho Neto, Afonso Arinos e, posteriormente, Simões Lopes Neto, antes de sobre ele se debruçar o Modernismo do século XX. Coelho Neto, em contos como “Firmo, o vaqueiro” com maior sucesso, ou em “Mandoví” com resultado menos feliz; Afonso Arinos, em momentos de “Assombramento – História do sertão” ou de “Joaquim Mironga – Tipo do sertão”; Simões Lopes Neto ao longo dos seus *Contos gauchescos*, nos quais consegue síntese verdadeiramente admirável, apesar de ter conhecido o ostracismo por décadas.

Por isso, não parece possível sustentar a categoria de “pré-modernismo”, já que ela dá mostras de dizer mais sobre o lugar de observação e de enunciação da crítica literária do que sobre as obras. Com efeito, como aponta Alfredo Bosi na introdução ao quinto volume da série *A literatura brasileira*, intitulado *O pré-modernismo*, esse termo foi cunhado por Tristão de Ataíde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima) em seu livro *Contribuição à história do Modernismo – O pré-modernismo*, de 1939, e se propõe a designar o estado da cultura brasileira entre o início do século XX e a Semana de Arte Moderna de 1922.²⁰⁰ Como se nota

¹⁹⁸ MURARI, Luciana. “Um plano superior de pátria”: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha, s/p.

¹⁹⁹ MURARI, Luciana. Literatura e transformação da sociedade no debate intelectual brasileiro: dos modernistas de 1870 aos modernistas de 1922, p. 172.

²⁰⁰ BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira*. v. 5 – *O pré-modernismo*, p. 11.

no título da obra em que se origina o termo, a qual buscava contribuir à história do Modernismo, uma clara inflexão de prioridades acompanha a ideia desde seu início. Já nos primeiros passos da noção de “pré-modernismo” está anunciada sua função de concorrer para a compreensão do Modernismo, o que não deixa de ter consequências sobre o olhar que se lança às obras dos precursores selecionados para tal tarefa.

Nesse sentido, o termo surge mais como testemunho de um estado do campo da arte no Brasil, do que como ferramenta de juízo crítico. Nessa linha pode ser compreendido o radicalismo de Wilson Martins, que se refere às duas expressões cunhadas por Tristão de Ataíde, pós-modernismo e em seguida pré-modernismo, como “denominações [que] nada significam” e “que não recobrem a realidade da situação literária nos respectivos momentos”.²⁰¹ Pelo contrário, seu significado é grande, mas para o estudo das lutas pelo poder de enunciar com legitimidade as divisões do mundo.

Na verdade, o próprio Wilson Martins, em artigos de jornal de 1958 e 1959 referidos em nota de rodapé por Afrânio Coutinho, demonstra como é capital o viés adotado pelo avaliador. Naqueles textos, o estudioso invertera as lentes para defender que “a Semana de Arte Moderna [...] é antes um coroamento que um ponto de partida, ela pressupõe a maturidade de um ‘espírito modernista’, indispensável para a posterior criação de uma literatura modernista.”²⁰² Sustentava também que naquele momento “o Modernismo *tomou consciência* de si mesmo, o que significa ter compreendido a verdadeira natureza, os anseios e manifestações esparsas que se vinham repetindo, cada vez com maior insistência, desde os primeiros anos do século.” Chegara, portanto, a sua maturidade, em um processo de longa duração, cujos indícios, a seu ver, poderiam ser encontrados “na insatisfação progressivamente acentuada que um Parnasianismo cada vez mais ‘mecânico’ e um Simbolismo pouco dinâmico provocaram na juventude literária.”²⁰³

Por isso, pode-se concordar com a avaliação de Foot Hardman, para quem,

Entre projeções futuristas e revalorizações do passado, escritores do Brasil na passagem de século tentavam fazer o que o modernismo, depois, adotaria como programa: redescobrir o país. Confiança extrema no progresso técnico ou consciência das heranças que pesavam em nosso desconcerto nacional, eis as duas visões que conviviam num mesmo dilema.²⁰⁴

Nesse sentido, uma leitura possível do Regionalismo da virada do século pode revelá-lo como manifestação de uma dupla consciência dos intelectuais do período. De um lado, a

²⁰¹ MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*, p. 132.

²⁰² MARTINS, Wilson *apud* COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 252.

²⁰³ MARTINS, Wilson *apud* COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 252 – 253, grifo original

²⁰⁴ HARDMAN, Francisco Foot. *Antigos modernistas*, p. 289.

percepção de uma ruptura com um modelo de país que se desejava deixar para trás; de outro, a constatação de que esse processo se mostrava menos inclusivo do que o almejado, forçando vastas camadas sociais à periferia da modernidade. Tais elementos, conjugados a uma particular confluência de preceitos estéticos e científicos, resultaram em um momento ímpar e de complexa avaliação na história literária brasileira.

1.5 Modernismo: o regional como dilaceração

Surgindo sob a égide das vanguardas europeias e se autoproclamando alternativa viável para o sempre postergado reconhecimento internacional do país, o Modernismo literário brasileiro figura, ao lado do Romantismo, como um dos momentos cruciais para a história intelectual nacional. Com seu caráter combativo, buscou contornar a suposta falta de capital literário por antiguidade por meio da criação de um novo espaço das letras, no qual interessava menos o poder de legitimação dos clássicos do que a deglutição autoral das mais recentes manifestações artísticas internacionais. Por essa via, planejava inserir o país na república mundial das letras pelo que ele poderia oferecer de verdadeiramente novo, uma vez que o capital simbólico da literatura até então produzida se afigurava relativamente reduzido aos olhos de parte da intelectualidade local. Procuravam fugir, portanto, da equação segundo a qual, na “república mundial das letras”, “os espaços mais dotados são também os mais antigos, isto é, aqueles que primeiro ingressaram na concorrência literária e cujos ‘clássicos’ nacionais são também ‘clássicos universais’.”²⁰⁵

Desprovidos de clássicos universais, visto que mesmo o cânone nacional não era exatamente bem avaliado, os modernistas elegeram dois frentes de batalha: de uma parte, o ataque ao que se considerava passadismo e literatura de importação carente de identidade; de outra, o imediato alinhamento ao que de mais recente se produzia no mundo, ou seja, as vanguardas europeias e seu apelo ao primitivismo. Para este segundo ponto, tomaram como programa uma aproximação judiciosa às fontes, com a premissa – mesmo antes de anunciá-la em 1924, com o *Manifesto da poesia pau-brasil*, e em 1928, com o *Manifesto antropófago* – de deglutir criticamente o que colhiam junto aos artistas europeus, oferecendo em retorno uma literatura paródica e irreverente, que não pagava tributo ao passado nacional nem às fontes inspiradoras. Caracterizada por forte nacionalismo, almejava modificar o trânsito de informações, então identificado como via de mão única no sentido Europa-Brasil, colocando-

²⁰⁵ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 127 – 128.

se não só como via de acesso ao imaginário local, mas também como visão de mundo alternativa.

Ao explorar os mecanismos de legitimação do campo literário e a força disruptiva ligada aos modos de ser das vanguardas, os modernistas redesenharam o mapa literário brasileiro e efetivamente contribuíram para seu reconhecimento em nível internacional. Se, como aponta Casanova, os clássicos são privilégio das nações literárias mais antigas e respondem à exata definição que elas mesmas forjaram do que deve ser a literatura²⁰⁶, o Modernismo compreendeu como ninguém esse mecanismo e arquitetou um discurso complexo, que intercala a consciência da dívida externa, a denegação do passado nacional imediato e a afirmação veemente da novidade que produzia. Sem poder recorrer a clássicos ancorados na antiguidade e legitimados pelos centros de poder, os modernistas conceberam uma retórica que buscava fazer deles mesmos o centro de poder, alcançando um resultado ao que tudo indica até então inédito nas letras brasileiras.

Sabendo que partiam da legitimidade estrangeira, empregaram discurso próprio para *fazer crer* que uma ruptura com parte do passado – sobretudo com o Parnasianismo – seria imprescindível para a saúde literária do país e para *fazer ver* que detinham o aparato necessário à tarefa. Com o tempo e com o progressivo *reconhecimento* crítico, tornaram-se solução legítima para a situação periférica do Brasil. Na profusão de revistas editadas, observam-se recorrentes menções ao estado do campo internacional das artes, sobretudo o francês, aliadas a frequentes referências a felicitações recebidas ou a diálogos mantidos com intelectuais de além-mar e à má qualidade da arte brasileira, que, no entender do movimento, arrastava-se sem novidades desde o final do século. Assim procedendo, o movimento alterou os termos do jogo e conseguiu formular uma equação diferenciada, na qual a questão das influências era repensada sob a óptica das trocas – ponto que seria em parte revisto por Mário de Andrade²⁰⁷ – e o produto era concebido como dotado de certa originalidade canibal.

Precisamente nessa inversão de expectativas reside um dos grandes méritos do Modernismo. Amadurecido ao longo de décadas, o movimento que eclode nos anos de 1920 logra tomar para si o protagonismo da identidade literária brasileira, veiculando-a como manifestação legítima à medida que a atrela a um referencial cosmopolita – emprega novas técnicas expressionistas e cinematográficas, que alia a um forte interesse antropológico pelo primitivo, conformando novo olhar sobre o espaço brasileiro. Essencialmente, tece laços que objetivam valorizar a imagem da nação, assim como fizera o Romantismo e diferentemente

²⁰⁶ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 34 – 35.

²⁰⁷ Cf. ANDRADE, Mário de. *Modernismo e ação*, p. 544 – 545.

do que se presenciara no Realismo e no Naturalismo. Com isso, capitaliza a identidade literária brasileira e a torna *reconhecida*, nos termos de Bourdieu, de modo que passa a depender menos de um passado de clássicos e de obras tidas por universais do que da novidade que é capaz de oferecer.

Nessa perspectiva, o movimento parece se diferenciar de seus antecessores principalmente por uma aguçada consciência dos jogos inerentes ao campo da arte e por notável êxito no manejo das ferramentas de que se serviu nas lutas simbólicas que enfrentou. Exemplo disso é o já aludido problema da periodização, tema aqui pertinente devido a suas ligações com o Regionalismo. Segundo Paulo Moreira, em trabalho que lida com escritores pertencentes a três tradições artísticas e linguísticas distintas, há algumas diferenças relevantes na apreciação dos diversos *modernismos*, conforme a matriz crítica que deles se ocupa. Na abordagem da tradição anglo-saxônica, o termo possui a vantagem de abarcar um período maior de tempo e diferentes escolas.²⁰⁸

Segundo o autor, há nas literaturas de expressão inglesa “um *modernism* da segunda metade do século XIX, de que fazem parte, por exemplo, o naturalismo na prosa e no teatro e o simbolismo na poesia”, assim como há um *high modernism*, caracterizado sobretudo pelo ano de 1922, com *Ulysses*, de Joyce, e *The waste land*, de T. S. Eliot.²⁰⁹ Do mesmo modo, no caso hispânico, o “movimento internacional, particularmente forte na América Latina, inspirado pelo Simbolismo, Parnasianismo e Decadentismo franceses e tendo como destaque a figura do poeta Rubén Darío (1867 – 1916)”, recebe a designação de *modernismo* e se inicia no fim do século XIX, estendendo-se até princípios da década de 1920.²¹⁰

O caso brasileiro desenrolou-se de maneira diversa. Deixando de lado a denominação inicial de Futurismo, a vanguarda brasileira do início do século XX preferiu o título de Modernismo. Com a formação de uma matriz crítica oriunda desse contexto, às correntes anteriores foi destinada a designação ideologicamente marcada de “pré-modernismo”. Eis que, segundo o estudo de Moreira, o “termo em espanhol que acomoda a obra de José Martí e Rubén Darío, e o termo em inglês, que acomoda Mallarmé e Ibsen, acomodariam Cruz e Souza e Machado de Assis em seu período maduro.”²¹¹ Isso aponta para o fato de que autores a princípio fora de seu tempo, ou “inclassificáveis”, por vezes apenas realçam a imprecisão crítica, que no Brasil parece ter confinado todo um período de literatura moderna a um limbo temporal prejudicado por pré-julgamentos e realinhamentos.

²⁰⁸ MOREIRA, Paulo da Luz. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner*, Guimarães Rosa e Rulfo, p. 34.

²⁰⁹ MOREIRA, Paulo da Luz. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner*, Guimarães Rosa e Rulfo, p. 32.

²¹⁰ MOREIRA, Paulo da Luz. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner*, Guimarães Rosa e Rulfo, p. 32 – 33.

²¹¹ MOREIRA, Paulo da Luz. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner*, Guimarães Rosa e Rulfo, p. 33.

Se no estudo de Moreira o “termo em inglês em seu sentido mais amplo nos é útil na medida em que ressalta as continuidades entre a literatura produzida desde finais do século XIX até os anos de 1960”²¹², neste trabalho essa perspectiva interessaria por tornar menos surpreendentes algumas ressonâncias e filiações de Guimarães Rosa à longa tradição regionalista brasileira. No entanto, não se pretende proceder a um estudo detalhado das terminologias consolidadas, tampouco tem-se por objetivo qualquer redefinição nesse sentido. O que interessa a este trabalho é a consciência dessa, digamos, elasticidade conceitual, para que os próprios vícios de formação que carrega o autor não impeçam de verificar ligações a princípio improváveis entre escritores que a história da literatura segue mantendo distantes.

Sem desejar trazer para o Brasil uma periodização consolidada em uma matriz crítica completamente diversa, deve-se apenas ter em mente o fato de que muito embora várias obras já referidas comportem características nitidamente modernas seja na temática, seja no tratamento estilístico da matéria, não são poucos os casos em que essa dimensão ficou silenciada. Com efeito, devido à perspectiva que observa sobretudo a partir das lentes da vanguarda, não há nas letras brasileiras modernos e modernistas. Dada a proposta de ruptura ofertada pelas manifestações da década de 1920, em alguns momentos parece ter-se criado um fosso de difícil transposição, tornando custosa a visão de ressonâncias como as que aqui se investigam. Por óbvio, se por um lado é árdua a tarefa de deslindar os termos moderno, modernista e vanguarda, por outro se verificam, na imprecisão do aparato teórico, as dificuldades para pensar as obras vinculadas ao Regionalismo.

De todo modo, está ainda por ser realizado um estudo aprofundado da aguçada visão dos modernistas quanto às disputas simbólicas pelas maneiras legítimas de fazer literatura no Brasil. Por ora, pode-se afirmar sem grandes riscos que a percepção do Regionalismo entrou em decadência inversamente proporcional à ascendência de obras que deveriam, a bem da verdade, ser abarcadas por essa vertente. Em outros termos, enquanto a produção de um autor como Guimarães Rosa obteve a legitimação que a enquadrou nos mais altos patamares da literatura, a tendência regionalista, à qual o autor mineiro deveria ser vinculado sem reservas, sofreu processo inverso no que concerne ao prestígio. A deslegitimação progressiva do Regionalismo a partir do período modernista impediu, portanto, que diversas obras posteriores, tornadas clássicas, pudessem ser vinculadas à tradição correspondente.

O fato de hoje tal assertiva não ser tão arriscada se deve ao afastamento temporal dos objetos estudados, o que necessariamente arrefece os ânimos dos contendores e, em certa

²¹² MOREIRA, Paulo da Luz. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*, p. 33.

medida, impede manifestações como aquelas observadas na segunda fase da *Revista de Antropofagia*, em meados de 1929. Naquele momento, dirigida por Geraldo Ferraz, a publicação adquiriu tons muito mais ácidos do que no ano anterior, sob o comando de Antônio de Alcântara Machado. Agora o debate talvez possa se situar predominantemente no âmbito da academia, sendo tratado com boa dose de crítica e menos paixão. Isso porque não são mais cabíveis manchetes como aquela veiculada no *Diário de São Paulo* de 4 de julho de 1929, na seção então ocupada pela “2ª dentição” da Revista, a qual sentenciava que “o movimento antropofágico repercute por todo o Brasil, empolgando os espíritos jovens, na luta contra a mentalidade colonial e contra a arte e a literatura de contrabando.”²¹³

É sintomático da percuciência modernista quanto à estrutura do campo das artes que os autores do periódico atribuíssem a outras obras o título de arte e literatura de contrabando, quando naquela mesma página da revista, à direita, traziam textos em francês sobre a promessa antropofágica e, à esquerda, “Algumas opiniões da grande crítica parisiense”²¹⁴ sobre a exposição de Tarsila do Amaral a ser aberta naquele mês, no Rio de Janeiro. Vê-se, rapidamente, que o elemento estrangeiro jamais deixou de fazer parte das balizas brasileiras de autoafirmação, mas a intelectualidade local manejou-o de variadas maneiras em suas justificativas e argumentações, conseguindo o prodígio de empregá-lo ora com caráter abalizador, ora como instrumento de condenação.

Sobretudo em se considerando o contexto no qual se insere o Modernismo de 1922, avulta o paradoxo. Justamente em meio à pujança da modernidade, iniciada, é certo, no mínimo um século antes, como demonstra Marshall Berman²¹⁵, o movimento que adota uma denominação que representa um repertório de ideias responsáveis por uma promessa de modernização cultural parece incapaz de aceitar, nos períodos anteriores, as mesmas influências que não consegue deixar de sofrer. Conquanto as distâncias se tornassem cada vez menores e os contatos fossem travados com crescente rapidez, parte da argumentação desenvolvida pela vanguarda brasileira parecia renegar a influência em privilégio de suposta originalidade nacional – muito embora tivessem ciência dessa impossibilidade, como atestam as referências aos pares franceses. Com efeito, muito mais do que identificar nas correntes anteriores forças adventícias a pretexto de defeitos, a questão que se coloca é a necessidade de pensar a si próprio como movimento fundador e, evidentemente, inserir paulatinamente tal

²¹³ CASTRO, Genuino de. desde o Rio Grande ao Pará!, s/p.

²¹⁴ REVISTA DE ANTROPOFAGIA, ano 2, n. 13, jul. 1929, s/p.

²¹⁵ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, p. 25 – 26. Especialmente aquilo que o autor define como a segunda fase da modernidade, iniciada com a grande onda revolucionária de 1790, de fortes reverberações na vida pública.

ideia no imaginário social brasileiro.

Com isso, a guarida da crítica francesa é, a partir da década de 1920 e em um meio muito específico, tacitamente utilizada como fonte de legitimação para a estética em recente ascensão, ao passo que a identificação de qualquer lastro europeu nas produções da fase posteriormente rotulada de pré-modernista surge rodeada por exclamações de demérito. Enquanto o Romantismo brasileiro passara relativamente incólume pelas lentes modernistas²¹⁶, posto que seu legado já estava consolidado, seus próceres demarcados e seu ciclo terminado, o inimigo a ser combatido era uma manifestação mais ou menos coesa e formada por alguns nomes de peso na vida cultural do país. No espaço de tempo compreendido razoavelmente entre 1890 e 1920, escritores como Alcides Maya, Simões Lopes Neto, Roque Callage, Hugo de Carvalho Ramos, Valdomiro Silveira, Afonso Arinos, Coelho Neto, Monteiro Lobato, dentre outros, escreveram com relativa proximidade temática e estilística, sendo que alguns deles, principalmente os três últimos, a despeito de suas diferenças, angariaram considerável reputação.

São compreensíveis, portanto, os abertos ataques ao que o período era acusado de representar, de forma que o Modernismo pudesse encontrar sua própria sustentação na vitória sobre o adversário. No mesmo número da Revista de Antropofagia anteriormente mencionado, não é inocente, por exemplo, a nota sobre a adesão de Monteiro Lobato ao movimento: “Monteiro Lobato adere à antropofagia”²¹⁷, estampa o periódico. O escritor que começara a produzir anos antes da famosa Semana de Arte Moderna e que protagonizara a não menos famosa crítica à obra de Anita Malfatti²¹⁸, agora se unia ao Modernismo, contribuindo para a consolidação de sua importância. Pela via contrária, diversos daqueles escritores foram progressivamente relegados ao esquecimento, sendo salvos esporadicamente e muitos anos mais tarde, por um ou outro estudioso, como é exemplar o caso de Simões Lopes Neto²¹⁹ – que, a propósito, mantivera contato com Coelho Neto.

²¹⁶ Mário de Andrade inicialmente dedicara *Macunaíma* a José de Alencar, mas já na terceira edição da obra alterou a dedicatória da obra para o amigo Paulo Prado, como se temesse ser alcunhado de passadista.

²¹⁷ REVISTA DE ANTROPOFAGIA, ano 2, n. 13, jul. 1929, s/p.

²¹⁸ Em dezembro de 1917, Anita Malfatti, já francamente modernista, realiza sua segunda exposição em São Paulo e recebe severas críticas de Monteiro Lobato por meio do artigo “Paranoia ou mistificação – a propósito da Exposição Malfatti”, por ele publicado no jornal *O Estado de São Paulo*. A rigor, as críticas de Lobato se dirigiam ao ideário modernista, tendo sido apenas desencadeadas pela exposição, mas geraram a devolução de alguns quadros da pintora e larga polêmica entre os intelectuais da época.

²¹⁹ Natural da cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, viveu e produziu fora do tradicional eixo cultural brasileiro. Sua obra demorou a transcender os limites de seu estado de origem e a ser amplamente conhecida em território nacional, e mesmo isso talvez só tenha sido possível devido a um esforço por parte da crítica no sentido de “desideologizar” a obra, atribuindo-lhe certo caráter universal (cf. ARENDT, João Claudio. Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais, p. 223; ARENDT, João Claudio. *Histórias de um Bruxo Velho: ensaios sobre Simões Lopes Neto*, p. 67 – 74).

Cogitar os caminhos que as letras brasileiras teriam tomado se tivessem sido outras as balizas é, evidentemente, especular, e traz pouco proveito. Jamais será possível saber que inspirações poderia ter rendido a solução estética encontrada por Simões Lopes Neto para a mediação entre o discurso do autor, do narrador e das personagens, à maneira de uma poética da oralidade, em seus *Contos gauchescos*, devido ao não transbordo de sua literatura para além das fronteiras do regional naquele momento. Se tal transbordo, como defende Sigurd Paul Scheichl, caracteriza-se especialmente pelo ingresso em um sistema literário mais amplo, o que pode se dar na publicação por editoras de reconhecimento suprarregional e na recepção por um público igualmente vasto²²⁰, é certo que a obra do escritor só conseguiu ultrapassar tais fronteiras a partir de 1949. Nesse ano, segundo Arendt, inaugura a Coleção Província da Editora Globo e vem acompanhada do prefácio de Augusto Meyer, do glossário de Aurélio Buarque de Holanda e do estudo biográfico de Carlos Reverbel, obtendo reimpressões em 1950, 1951, 1953, 1957, 1961, 1965 e 1973.²²¹ De todo modo, se aquela solução, como aponta boa parte da crítica, veio repercutir na prosa rosiana quase meio século mais tarde, não é possível saber quais teriam sido seus efeitos caso não tivesse havido profunda alteração de paradigmas pouco tempo após o lançamento da obra.

A esse respeito, é relevante a análise de Pierre Bourdieu acerca da constituição do campo literário francês, no qual se observam inúmeras “revoluções” do início do século XX, tais como sintetismo, impulsionismo, aristocratismos, unanimismo, druidismo, futurismo, intensismo, floralismo, simultaneísmo, desenfreísmo, totalismo etc.. Na esteira desses acontecimentos, Bourdieu constata que naquele momento “a revolução tende a impor-se como o *modelo* do acesso à existência no campo”²²², mesmo que a não permanência da grande maioria dessas propostas, incapazes de fazer sucessores, indique que acesso não é sinônimo de consolidação. Nessa leitura, o Modernismo de 1922 repete no Brasil a mesma estrutura identificada na França, uma vez que, além de possuir evidentes influências, desdobra-se em diversas correntes internas e apresenta dificuldades em produzir sucessores. Instituiu a revolução como modelo e de fato abalou a vida intelectual do país, mas deixou como legado muito mais uma ideia difusa – mas perene – de libertação formal, do que continuadores propriamente ditos.

O próprio Mário de Andrade, em uma das missivas reunidas no volume *Cartas a Manuel Bandeira*, reconhece o caráter exagerado da fase inicial do movimento modernista.

²²⁰ SCHEICHL, Sigurd Paul *apud* ARENDT, João Claudio. Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais, p. 223 – 224.

²²¹ ARENDT, João Claudio. Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais, p. 222.

²²² BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 146, grifo original.

Sua fala deixa entrever contradições que à época pareciam não saltar aos olhos dos intelectuais e que mesmo depois parecem ter ficado distantes dos olhos da crítica. Exemplo disso é o reconhecimento de que naquele tempo andavam todos preocupados demais com novidades de França, Itália e Alemanha. Ao final do trecho, se Mário acerta ao defender as descobertas modernistas, não parece possível concordar que tudo teria continuado como estava, caso não tivesse havido a “ruptura”. Afinal, se “o moderno evoluciona”, por que o restante não? De qualquer forma, é interessante que nem mesmo o autor se coloque como continuador do Modernismo. Demonstrando que as contraposições não são tão rigorosas como pode fazer crer a história, situa-se como “moderno” e descendente do Simbolismo, e não mais modernista.

O que eu faço, e talvez já reparaste nisso, é uma distinção entre modernos e modernistas. Sobre isso aquele [*sic*] pedaço da minha crítica está muito intencionalmente escrito “o poeta (você) que é sincero e não se preocupa em fundar escolas e propagar novidades que não são deles...” Tens aí uma censura do Z... que quer fazer da gente alunos dele e outra pra nós todos, “modernistas”, que andamos (passado) nos preocupando com novidades de França, Itália e Alemanha. Principalmente pra mim que quase me perdi. Toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O moderno evoluciona. Está certo nisso. O que também não impede que os modernistas tenham descoberto suas coisas e que se não fossem eles muito moderno de hoje estaria ainda bom e rijo passadista.²²³

Com efeito, a percepção de uma necessária “ruptura com a velharia” é característica comum aos movimentos de vanguarda. Segundo Bourdieu, geralmente,

os escritores mais “jovens” estruturalmente (que podem ser quase tão velhos biologicamente quanto os “antigos” que pretendem superar), ou seja, os menos avançados no processo de legitimação, recusam o que são e fazem seus predecessores mais consagrados, tudo que define, aos seus olhos, a “velharia”, poética ou outra (e que denunciam por vezes na *paródia*), e afetam também repelir todas as marcas de *envelhecimento social*, a começar pelos sinais de consagração interna (academia etc.) ou externa (sucesso); por seu lado, os autores consagrados veem no caráter voluntarista e forçado de certas intenções de superação os indícios indiscutíveis de uma “pretensão gigantesca e vazia”, como dizia Zola. E, de fato, quanto mais se avança na história, isto é, no processo de autonomização do campo, mais os manifestos (basta pensar no “Manifesto do surrealismo”) tendem a reduzir-se a manifestações puras da diferença (sem que se possa por isso concluir daí que são inspirados pela busca cínica da distinção).²²⁴

Sob essa perspectiva, são significativos, e mereceriam estudo à parte, os posicionamentos de Graça Aranha, escritor que se coloca em posição *sui generis* no que se refere à estrutura simbólica do campo, a elementos como idade e prestígio e à própria recusa

²²³ ANDRADE, Mário de *apud* MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*, p. 97.

²²⁴ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 271, grifos originais.

às obras do passado.²²⁵ Mais do que isso, porém, vejam-se as constantes menções feitas pelos intelectuais modernistas aos azares sofridos durante as apresentações da Semana de Arte Moderna de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo.

Contra os sinais de consagração que implicam em *envelhecimento social*, Raul Bopp argumenta que a Semana de 22 não foi exatamente unanimidade em São Paulo. Quando Graça Aranha proferiu sua conferência de abertura, condenando “retoriquices”, logo começaram as ondas de protestos entre o público, as quais se seguiram quando “Oswald de Andrade, que havia dado pelos jornais umas lambadas em Castro Alves, responsável por muita poesia ramalhuda, de resíduos românticos, leu, sob vaias, trechos de seu romance inédito *Os condenados*.”²²⁶ No caso de Villa-Lobos, durante a apresentação da orquestra, “ouve-se, das galerias, um acorde gaiato de gaitinha de boca, que intrometeu-se no texto musical, glosando um *scherzo*. A platéia desatou-se em gargalhadas.”²²⁷ Na mesma apresentação, segundo Bopp, ao se introduzir o som de uma folha de zinco em meio à sinfonia, houve “vaia maciça”, fazendo a orquestra parar, enquanto parte do público desertava e parte aplaudia freneticamente, deixando Villa-Lobos “desolado, com a incompreensão ambiente.”²²⁸

Contrário a essa visão, Wilson Martins sustenta que a Semana de Arte Moderna não teria recebido duras críticas por parte do público e da imprensa. O crítico analisa e transcreve diversos textos de jornais publicados à época, sobretudo de *O Estado de São Paulo*, para concluir que,

Como se vê, não se encontram, nas palavras do jornal, os sinais da feroz hostilidade referida pelos piedosos historiadores da Semana; apenas, como o leitor certamente percebeu, um vago alívio, depois das considerações de Ronald de Carvalho, por verificar que, afinal de contas, o Modernismo não era tão feio quanto o pintavam.²²⁹

Para além disso, Martins transcreve três notas publicadas na seção livre do mesmo jornal entre 17 e 19 de fevereiro com críticas irônicas à “semana futurista” e aos “futuristas”.²³⁰ De resto, para o autor, as manifestações de repúdio e as vaias durante algumas sessões foram elementos pontuais dentro de um processo de legitimação que se consolidou

²²⁵ Wilson Martins, referindo-se ao escritor, aponta que: “Graça Aranha (1868 – 1931), como discípulo de Tobias Barreto, vinha de um ‘modernismo’ anterior ao Movimento de 1922: o debate intelectual que, nas palavras de José Veríssimo, ‘antes de acabar a primeira metade do século XIX se começara a operar na Europa com o positivismo comtista, o transformismo darwinista, o evolucionismo spenceriano, o intelectualismo de Taine e Renan e quejandas correntes do pensamento, que influenciando na literatura deviam por termo ao domínio exclusivo do Romantismo’ e que só se fez sentir no Brasil cerca de vinte anos mais tarde.” MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*, p. 224.

²²⁶ BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*, p. 41.

²²⁷ BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*, p. 43, grifo original.

²²⁸ BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*, p. 43.

²²⁹ MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*, p. 77.

²³⁰ MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*, p. 79 – 80.

com os anos.

De qualquer forma, não se trata de questionar essa legitimação, uma vez que as realizações artísticas do período contribuíram largamente para o cenário intelectual brasileiro. Mas há que se investigar a negação paulatina dos feitos anteriores, pois, em lugar de buscar a renovação sem esquecer as lições do passado e ao invés de compreender que o culto ao avanço técnico sonegava à intelectualidade brasileira a parcimônia de pensar nos marginalizados pelo processo, parte do movimento de 1922 se arvorou em certo ufanismo à novidade que acabou por deixar de lado determinadas faces da história. Se, ao contrário, tivessem sido mais calmamente observadas as sutis clivagens que se desenhavam na realidade, talvez pudesse ter havido menos euforia quanto ao cenário inovador que apresentava a cidade de São Paulo e algumas das consequências daquele modelo de desenvolvimento pudessem ter sido criticamente formuladas.

Evidentemente, é certo o que aponta Alfredo Bosi, seguindo o estudo de Gilda de Mello e Souza, ao ressaltar a presença dicotômica do otimismo e do pessimismo em *Macunaíma*, como frutos “das esperanças revolucionárias da Coluna Prestes e da Revolução de Outubro de 1930; e, em contrapartida, das desalentadas comparações entre o atraso do país e o avanço da Europa e dos Estados Unidos”.²³¹ Contudo, se de um lado a obra propõe tais questionamentos, de outro, ela cumpre uma proposta do autor expressa nos comentários finais encontrados no primeiro prefácio ao texto, de 1926, quando Mário de Andrade deixa clara sua busca por solapar os limites geográficos: “Assim, *desregionalizava* o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico.”²³²

De fato, por um lado, a rapsódia do mais controverso herói brasileiro alcança seu objetivo e, no tom mítico das distâncias diluídas e das correrias sem fim, implode as divisões regionais. Nesse caso, há que se considerar que juntamente com a síntese de um enorme manancial cultural, a trama converge para São Paulo, polo modernista, centro detentor do poder de legitimar o que se produzia no período. Com isso, é na cidade que o Brasil surge como entidade homogênea. Vistas por essa óptica, as particularidades regionais responsáveis por identificar os diversos brasis dentro do país acabam dissolvidas em uma fórmula única, generalizadora por excelência, para que possa cumprir seu objetivo de homogeneizar. Nessa leitura, atende a uma perspectiva nacionalista que aponta para a homogeneidade e que é devedora das teorias sobre o caráter nacional.

²³¹ BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma, p. 199.

²³² ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 220, grifo nosso.

A outra face da moeda, no entanto, assinala criticamente o papel reificador que a cidade desempenha na obra. Se os espaços são o tempo todo misturados na rapsódia, a cidade não deixa de afigurar-se como local da perda identitária, em que se consoma a “falta de caráter” que caracteriza o protagonista desde o início no “mato virgem”. Nessa mesma chave, permite-se a apreensão do movimento homogeneizador como tributário das opções de Mário de Andrade pelo processo criador do populário e por uma estética fundada no fenômeno musical, como bem destaca Gilda de Mello e Souza em *O tupi e o alaúde*.²³³ Nesse sentido, a posição por vezes paradoxal de *Macunaíma* depõe de sua inserção em uma época em que vigoravam diversas correntes nacionalistas, às quais a obra responde de modo inegavelmente crítico, ainda que guardando marcas de seu engajamento.

Tendo em vista tais contradições, é capital que se note o silêncio endossador que a crítica literária oriunda da matriz de pensamento modernista dispensou no que tange a certo localismo ufanista verificado em parcela importante da produção do período. Assim, um golpe de vista na *Paulicea desvairada* facilmente encontrará o discurso laudatório à cidade de São Paulo, essa “comoção de minha vida”, logo na abertura do volume, com o poema “Inspiração”.²³⁴ Também verá a ligação saudosa com a Londres das neblinas finas em “Paisagem N. 1”²³⁵, a heroica imagem de “um filho de imigrante loiramente domando um automóvel” em *O Domador*²³⁶, as larguezas do Anhangabaú irmanadas aos parques parisienses em “Anhangabaú”²³⁷, dentre tantos outros exemplos. No entanto, o aspecto revolucionário da vanguarda tem se mostrado eficaz para desviar o olhar crítico de elementos fundamentais, ainda que desagradáveis, do edifício modernista. Tanto que Cavalcanti Proença, em estudo de fôlego, afirma em dado momento:

O homem de cultura critica os defeitos de São Paulo como os do Brasil. Às vezes mais violentamente os de São Paulo, porque o *bairrismo* no conceito de um homem culto é pior que o patriotismo exagerado. É preciso dizer a verdade, não permitir a tiririca do *porque-me-ufanismo ignorante* e isso ele o fez como ninguém. Sufocou o coração que só sabia querer e perdoar ao Brasil, São Paulo estado, e São Paulo cidade. E nos momentos em que o cérebro pode ficar de acordo com o coração é aquele transbordamento, aquele *entusiasmo*. E também quando a sensibilidade se solta nos versos sem necessidade de policiamento surgem trechos como:
“Ô esse orgulho máximo de ser paulistamente”.²³⁸

Ora, é notável que em Mário de Andrade os trechos observados não sejam

²³³ Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*, capítulo 1.

²³⁴ ANDRADE, Mário de. *Paulicea desvairada*, p. 32.

²³⁵ ANDRADE, Mário de. *Paulicea desvairada*, p. 37.

²³⁶ ANDRADE, Mário de. *Paulicea desvairada*, p. 41.

²³⁷ ANDRADE, Mário de. *Paulicea desvairada*, p. 41 – 42.

²³⁸ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*, p. 40, grifos nossos.

considerados bairrismo, tampouco ufanismo, mas apenas o belo entusiasmo. Na obra do autor, a expressividade localista ganha o *status* de beleza poética, enquanto nos escritores tachados com o rótulo do “pré-modernismo” a crítica literária brasileira de matriz modernista insistiu em ver a mesma característica com mão pesada e pouca complacência. Tais características parecem ser identificadas a problemas somente quando presentes na “região”, mas não quando se fazem ver no espaço urbano – ele também uma região, vale destacar, mas uma região que possui o *reconhecimento* para *regere fines* e que por isso transforma em espaço regional apenas o outro.

Com efeito, retomando o que afirmava Foot Hardman, pode-se concluir que

os sentidos de modernismo, como tendência geral, foram também homogeneizados a partir de valores, temas e linguagens do grupo de intelectuais e artistas que fizeram a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, no ano de 1922. Boa parte da crítica e das histórias culturais e literárias produzidas, desde então, construíram modelos de interpretação, periodizaram, releeram o passado cultural do país, enfim, com as lentes do movimento de 1922.²³⁹

Para o autor, excessivamente presos à noção de vanguarda, esses modelos deixaram de lado importantes processos culturais que se desenvolviam desde a primeira metade do século XIX na sociedade brasileira, com isso perpetuando três efeitos nocivos:

a) exclusão de amplo e multifacetado universo sociocultural, político, regional que não se enquadrava nos cânones de 1922, em se tratando, embora, de processos intrínsecos aos avatares da modernidade; b) redução das relações internacionais na cultura brasileira a eventuais contatos entre artistas brasileiros e movimentos estéticos europeus, quando, na verdade, o internacionalismo e o simultaneísmo espaciotemporal já se tinham configurado como experiências arraigadas na vida cotidiana do país; c) definição esteticista para o sentido próprio de modernismo, abandonando-se, com isso, outras dimensões políticas, sociais, filosóficas e culturais decisivas à percepção das temporalidades em choque que põem em movimento e fazem alterar os significados da oposição antigo/moderno muito antes de 1922.²⁴⁰

Nessa mesma linha, no “Prólogo à 2ª edição” de *Vanguardas latino-americanas*, Jorge Schwartz indaga do caráter altamente comemorativo acerca do Modernismo brasileiro em relação a seus pares no restante do continente:

Qual é o grande traço diferencial do Brasil? A celebração modernista, que vem sendo realizada todas as décadas em cada ano que coincide com o algarismo terminado em “2”, ocorre com a mesma intensidade nos outros países? Será que o olhar para o passado e para nossa história cultural está sendo construído de forma diferenciada? Posso afirmar que nenhum dos “ismos” nas Américas tem o caráter rememorativo, celebrativo e

²³⁹ HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas, p. 290.

²⁴⁰ HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas, p. 290.

entronizador semelhante a nosso modernismo.²⁴¹

Não obstante, evitando incorrer nos mesmos problemas que ora se aponta, é imperativo reconhecer o profícuo legado deixado pelo Modernismo brasileiro. Embora não tenha feito escola do ponto de vista autoral, o movimento logrou inserir no imaginário nacional profundo sentido de liberdade formal, além de uma preocupação antropológica para com povos e costumes tradicionais, o que se verifica em livros hoje clássicos que surgiram naqueles decênios, como *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928), de Paulo Prado, e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda.

No que concerne à literatura, o contato com as vanguardas europeias foi capaz de ventilar uma pluralidade de aproximações à palavra escrita. Se, conforme Wilson Martins, o “Modernismo foi, fundamentalmente, na primeira fase, e, generalizadamente, nas demais, um movimento de natureza expressionista”²⁴², é inegável que os textos que produziu veiculam mais amplo repertório de referenciais. Como característica básica, perde espaço o adjetivo que fizera escola no Impressionismo, e se tornam protagonistas o verbo e o substantivo. A palavra, nesse momento, não descreve, nem define; a palavra passa a fazer e a ser. O Modernismo, com sua ânsia pela rapidez e pela expressão incisiva e gritante, busca o desconcerto. Tomando ao Expressionismo europeu a atitude, aproxima-se às demais vanguardas no interesse pelo primitivo e pela experiência formal. Mas, embebida em realidade completamente diversa, a vanguarda brasileira invariavelmente catalisa de outro modo os elementos. Ao contrário das vanguardas europeias, que buscavam no primitivo uma novidade que pudesse dizer algo sobre um continente imerso no imaginário desalentador do período entre-guerras, no Brasil o primitivo não surge como novidade, tampouco como “cor local” capaz de produzir a diferença. No Modernismo, trata-se de produzir a diferença a partir da inventividade artística, pela qual seria possível chegar ao mesmo nível de realização e reconhecimento dos movimentos europeus.

Ainda que, segundo Pierre Rivas, o Modernismo retome o projeto romântico, levando-o a seus limites, invertendo seus valores e parodiando-os, de modo que se possa lê-lo da mesma forma que André Breton faz com o Surrealismo, isto é, como “a cauda do cometa do Romantismo”²⁴³, o conjunto de técnicas então empregado se serve das descobertas e das tecnologias de outros tempos. Dentre elas, ganha destaque o advento do cinema, que propõe à literatura novas maneiras de narrar. Em constante mutação, as liberdades conquistadas pelos

²⁴¹ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*, p. 24.

²⁴² MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*, p. 50.

²⁴³ RIVAS, Pierre. *Modernisme et primitivisme dans Macounaïma*, p. 12 – 15.

modernistas no terreno da oralidade – semelhante, mas mais radicalizada, àquela angariada pelos românticos –, da métrica e da forma aliam-se ao novo ritmo dos quadros e às novas construções de personagens propostas pela cinematografia, gradualmente culminando em textos como “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa.

Nesse processo, a narrativa regionalista pode agora se valer tanto da explosão vanguardista – nacional e internacional – quanto das revoluções apresentadas pela introdução de novos campos da arte. Nesse sentido, por exemplo, Rui Mourão destaca o papel central ocupado pela casa sempre fechada na sede da fazenda no Urubuquaquá, de modo que a “consciência narrativa circunda-a insistentemente, sem poder penetrá-la: descreve o ambiente, interroga os vaqueiros, promove acareações entre eles, fotografa-os através do rigorismo mecânico, extra-humano e objetivo da câmara cinematográfica.”²⁴⁴ Tradição e modernidade seguem presentes, mas agora infiltradas de maneira inovadora no terreno da forma. Ao invés de radicalizar-se a oposição, os dois termos historicamente conflitivos diluem-se em uma visão de mundo que congrega os polos e apresenta uma saída para o embate. A mitopoética se transforma em mediação entre o tradicional e o moderno, à medida que permite a manutenção da tradição ao mesmo tempo em que moderniza o olhar sobre ela.

Assim a síntese rosiana para o mundo rural ao longo de toda sua obra: apreende da ficção passada o valor particular da região e lança sobre ela um olhar renovado pelas mais recentes técnicas de expressão, sem submeter uma à outra. Sintetiza com maestria a fórmula de Eagleton de que a “arte modernista se volta para essas noções primevas para sobreviver a uma modernidade filisteia, e a mitologia constitui um pivô entre as duas. O excessivamente cultivado e o subdesenvolvido forjam estranhas alianças.”²⁴⁵ Dificultando as categorizações, o autor embaralha os termos das equações e mostra que o produto, como a realidade, possui mil faces não excludentes, desde que se saiba atribuir-lhes sentidos. Com isso, a arte rosiana faz-se arte de sobrevivência, tornada possível pelo poder mítico da palavra.

Nessa perspectiva, se o regional surge como dilaceração no início do Modernismo, quando acabou identificado a toda sorte de conservadorismo e se tornou inimigo a combater, ao final do período, passada a fase revolucionária, é inesperadamente reabilitado. Embora ainda cause certo desconforto em parte da crítica admitir a presença da região na obra de Guimarães Rosa, é inegável que ela lá esteja. Tendo por débito longa tradição literária, o autor fez uso do que o Modernismo tinha a oferecer, retrabalhou seus elementos e dialogou com amplo referencial cultural e literário, oferecendo por fim o regional transformado em clássico.

²⁴⁴ MOURÃO, Rui. *Processo da linguagem, processo do homem*, p. 285.

²⁴⁵ EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*, p. 40.

De onde menos se esperava, nasceu uma fatura estética incisiva e desconcertante como queriam os modernistas, mas ciosa da tradição como desejavam os regionalistas. Reportando-se ainda ao repositório cultural ocidental, deu à luz uma visão de mundo única, intimamente brasileira e profundamente capaz de “significar metonimicamente o universo das significações humanas.”²⁴⁶

²⁴⁶ POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*, p. 23.

2. DESLOCAMENTOS

2.1 Legitimação no campo artístico: o regional, o cânone e o universal

Em uma investigação desta envergadura, não parece possível discutir o Regionalismo sem levar em consideração as complexas relações travadas com o problema do cânone. Dadas as dificuldades enfrentadas para se legitimarem os autores filiados àquela vertente, é necessário compreender como operam os mecanismos de valoração no interior do campo das artes. Os processos de legitimação parecem trabalhar em diversos níveis, garantindo diferentes graus de legitimidade aos atores do campo, conforme o capital simbólico, ou mais especificamente literário, por eles angariado.

Da difusão local ao prestígio internacional, variados são os estratos de reconhecimento a que podem fazer jus os artistas. Um escritor pode gozar de admiração e respeito apenas em nível local, na sua cidade ou região de origem, mesmo que sua obra tenha qualidade atestada pela crítica acadêmica especializada. No polo oposto, um autor pode ser reconhecido e admirado mundialmente, a despeito de sua obra não ser bem recebida nos meios acadêmicos. Isso ocorre porque as instâncias de legitimação são múltiplas e nenhuma parece ter poder inequívoco sobre o campo.

Uma das características que chamam atenção nesse processo é a disparidade entre as esferas econômica e artística. O sucesso de vendas assegura um tipo de prestígio, mas não garante reconhecimento propriamente literário. Por vezes, inclusive, o êxito editorial parece ter peso negativo nesse quesito, pois traz consigo o baixo capital simbólico de seu amplo público leitor, comumente considerado pouco exigente e qualificado. A legitimação artística, por sua vez, atua de modo mais sutil, fazendo com que alguns escritores obtenham reconhecimento quase imediato, ao passo que outros levam décadas para acumular o capital necessário.

No âmbito da literatura brasileira, pode-se pensar em casos como os de Simões Lopes Neto e de Guimarães Rosa como representantes de duas extremidades do processo. Consideradas as similaridades de temas e de execução na obra dos dois autores, torna-se mais interessante a investigação da distância que os separou do ponto de vista de um reconhecimento em nível nacional e que ainda os separa quando se trata da esfera internacional. Enquanto o contista gaúcho se viu inicialmente restrito a uma distribuição e a um público locais, o escritor mineiro, já diplomata quando da publicação de seu primeiro livro, privilegiou-se da circulação da obra entre intelectuais reconhecidos e situados em um

dos dois maiores centros culturais do país. O que parece comum aos dois casos, porém, é a função da ideia de universalidade como parte fundamental dos procedimentos para a inserção nos diferentes níveis do cânone.

Se a obra simoniana levou décadas para ser amplamente lida e estudada em nível nacional, tal feito só foi possível graças ao mesmo mecanismo empregado para avaliar o texto rosiano: a declaração de sua universalidade por estudiosos bem postos no meio intelectual. No caso de Simões Lopes Neto, já se apontou como sua obra só transcendeu as fronteiras da província quando prefaciada por Augusto Meyer, estudada por Carlos Reverbel e “traduzida” em glossário de Aurélio Buarque de Holanda.¹ No que se refere a Guimarães Rosa, desde o surgimento de *Sagarana* os méritos do livro foram acompanhados de avaliações de peso, como a de Antonio Candido, em 1946:

Sei, porém, que, construindo em termos brasileiros certas experiências de uma altura encontrada geralmente apenas nas grandes literaturas estrangeiras, criando uma vivência poderosamente nossa e ao mesmo tempo universal, que valoriza e eleva a nossa arte, escrevendo contos como “Duelo”, “Lalino Salãthiel”, “O burrinho pedrês” e, sobre todos (muito sobre todos), “Augusto Matraga” – sei que por tudo isso o Sr. Guimarães Rosa vai reto para a linha dos nossos grandes escritores.²

O exemplo desses dois regionalistas mostra como são tortuosos os caminhos para o cânone, muito embora os autores lá postos sejam seguidamente vistos como um panteão olímpico de intocáveis, cujos méritos falam por si sós e não poderiam deixar de ser reconhecidos. Na verdade, o próprio cânone é segmentado, reservando aos artistas tantos níveis quantos forem os estratos de reconhecimento dos avaliadores. Veja-se, por exemplo, que Simões Lopes Neto figura nos cânones local (da cidade de Pelotas e seu entorno), regional (dentre os escritores sul-rio-grandenses) e nacional, mas segue longe de figurar no internacional. Guimarães Rosa, por sua vez, também é detentor de prestígio nos níveis local, regional e nacional, mas, além disso, ocupa certa posição de destaque entre os escritores latino-americanos e ocidentais.

Por conseguinte, o cânone não pode ser pensado como o ápice da tradição, como o local de onde emana toda a benéfica influência das grandes obras e para onde convergem todos os textos verdadeiramente inovadores. Esse trânsito não é irrestrito e não está isento de jogos de poder. Quando críticos como Harold Bloom sustentam que “não se pode pensar a questão da influência sem considerar o mais influente de todos os autores durante os últimos

¹ ARENDT, João Claudio. Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais, p. 222.

² CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, p. 247.

quatro séculos”³, o que está em disputa é mais do que o reconhecimento das qualidades de um artista, é a primazia pelas maneiras legítimas de ver e categorizar o mundo. Defender uma superioridade incontestada para um autor como o faz Bloom significa também sustentar uma determinada perspectiva de cânone contra os ataques oriundos de outros quadrantes. Implica, em última instância, ratificar um lugar de enunciação frente às demais formas de ver o mundo, acarretando portanto a defesa de conjuntos de crenças e valores.

No caso de Harold Bloom, tais crenças e valores são os mesmos que dão suporte à difundida visão de universalidade, à qual as obras precisam se alinhar para que sejam consideradas literariamente válidas. Sob um manto de desparticularização, esse diapasão professa modos de ser e de estar no mundo peculiares ao complexo de valores de partes da Europa e da América do Norte. Desse modo, aquilo que é apresentado como um padrão de excelência universalmente válido na verdade representa a perpetuação dos valores de centros culturais dominantes.

Parafraseando Pierre Bourdieu, pode-se argumentar que essa dominação se funda no poder do *reconhecimento*, isto é, na crença ou na ilusão que impede que se questione quem criou os valores e o poder mágico de transubstanciação que eles parecem possuir.⁴ Contudo, tal reconhecimento vem sofrendo abalos nas últimas décadas, do que é sintomática a defesa apaixonada de Bloom da unicidade de Shakespeare. Posicionando-se contrariamente à tendência a historicizar o dramaturgo, Bloom assegura:

Verdadeiros multiculturalistas, no mundo todo, aceitam Shakespeare como o autor indispensável, diferente de todos os outros em grau, e por tão larga margem que chega a ser de uma espécie diferente. Shakespeare, como já argumentei à exaustão, muito simplesmente não é apenas o cânone ocidental; é também o cânone mundial. O fato de seu apelo ser igual para plateias de todos os continentes, raças e línguas (sempre excluindo os franceses) parece-me uma refutação absoluta de nossas opiniões da moda, predominantes sobretudo na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, que insistem em um Shakespeare culturalmente preso pela história e pela sociedade.⁵

Com efeito, para Bloom é necessário estar na linha de frente, uma vez que mais e mais estudos têm questionado com fortes argumentos a perspectiva por ele proposta. Em sentido diverso, um trabalho fundamental da antropóloga Laura Bohannan, publicado na década de 1960, já demonstrou como o apelo de Shakespeare não é idêntico para todas as plateias. No trabalho de campo intitulado “Shakespeare in the bush”, isto é, algo como “Shakespeare no meio do mato”, a autora relata sua experiência junto à tribo dos Tiv, na África Ocidental, quando empregou o drama inglês como mediador cultural e não obteve os resultados

³ BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*, p. XIII.

⁴ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 193.

⁵ BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*, p. XV.

esperados.⁶ Seu relato conduz à compreensão de que o entendimento de uma narrativa pressupõe, senão a inserção no universo cultural representado, ao menos o conhecimento dos códigos culturais compartilhados pelo grupo social para quem a obra é relevante, assinalando como a ideia de universal é social e historicamente marcada.

Precisamente a perpetuação de tal repertório cultural é que leva Harold Bloom a defender com tanto ardor a sua perspectiva. De fato, na história do Ocidente, a difusão do conhecimento dos códigos culturais que hoje permitem que um estadunidense ou um brasileiro advoguem a universalidade de determinados textos não raramente se deu pela eliminação sistemática das práticas culturais anteriormente existentes. Por isso se fazem importantes as correntes rechaçadas por Bloom, dado que elas têm se responsabilizado por repensar os lugares de enunciação e os sistemas de dominação simbólica.

Nesse sentido, a ideia de universalidade não só é improcedente, como mostra o trabalho de Laura Bohannan, mas também perigosa. Na situação enfrentada pela antropóloga, o conceito de universal revela-se fraco e não consegue se impor sobre os Tiv, mas em outros domínios, quando a distância entre os padrões culturais não é tão expressiva, o universal tem se mostrado um eficiente mecanismo para conservar as categorizações e as divisões de mundo. Dentre as ferramentas empregadas nesse processo, destaca-se a ideia de cânone, que é onde o universal melhor se camufla, por confundir-se frequentemente e de modo genérico com percepções de bom, belo e esteticamente bem realizado.

No entender de Pascale Casanova,

O universal é, em certo sentido, uma das invenções mais diabólicas do centro: em nome de uma negação da estrutura antagônica e hierárquica do mundo, sob um disfarce de igualdade de todos em literatura, os detentores do monopólio do universal convocam toda a humanidade a se curvar perante sua lei. O universal é aquilo que eles declaram adquirido e acessível a todos com a condição de que se pareça com eles.⁷

Isto é, “para alcançar o reconhecimento literário, os escritores dominados devem então se curvar às normas decretadas universais por aqueles mesmos que detêm o monopólio do universal.”⁸ Como lugar por excelência para a aplicação de tal categoria, a noção de cânone busca operar a normatização dos gostos por meio do controle do acesso à existência legítima no campo. Apenas aquilo que recebe a chancela do universal merece figurar entre o seletivo grupo canônico e com isso professar a melhor maneira de fazer literatura, ou mais precisamente a única maneira universalmente válida. As obras que fogem ao modelo de

⁶ BOHANNAN, Laura. “Shakespeare in the bush” – história e tradução, p. 135 – 159.

⁷ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 227.

⁸ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 230.

qualidade estipulado se veem limitadas aos circuitos alternativos de difusão, enquanto aquelas que falham em estimular leituras atualizadas sofrem com o processo de envelhecimento e caem em esquecimento.

Tais processos, no entanto, não se dão apenas com base nos conteúdos e na fatura estética das obras; determinam-se também pelos interesses e pela posição simbólica de escritores, editores e críticos e por sua capacidade de influenciar as regras do jogo. Os interesses explícitos por vezes dissimulam intenções de fundo em relação ao funcionamento do campo, de modo que os posicionamentos assumidos guardam nas entrelinhas indícios de disputas maiores nas quais se envolvem os indivíduos.

Para Bourdieu, por exemplo, a crença comumente difundida de que a arte não tem função não passa de “tentativas para constituir em essência universal, à custa de uma *dupla des-historicização*, tanto da obra como do olhar sobre a obra, uma experiência da obra de arte muito particular e muito evidentemente situada no espaço social e no tempo histórico”.⁹ Para o autor, esse tipo de análise de essência opera uma *universalização do caso particular*, ao transformar em norma trans-histórica de toda a percepção artística experiências particulares, situadas e datadas, que são a do autor e a do receptor. Ao calarem-se quanto às *condições históricas e sociais de possibilidade* dessas obras, ignoram as condições nas quais se produziram e se constituíram como obras dignas de olhar estético e como se formou a própria disposição estética exigida durante essas análises. Segundo Bourdieu, evidentemente, daí decorre a ilusão de universalidade que acompanha a obra de arte.¹⁰

Mais ou menos conscientes, processos de des-historicização podem ser observados com certa frequência no que concerne aos grandes nomes da arte. No caso de Guimarães Rosa, afirma-se que “Desde a publicação de *Sagarana*, em 1946, a obra de Rosa, que já nasce clássica, vem atraindo incessantes nuvens críticas sobre si.”¹¹ É inegável que a produção rosiana tem atraído interesse crítico ímpar, talvez comparável somente a Machado de Assis na literatura brasileira. Entretanto, considerá-la clássica desde seu aparecimento equivale a removê-la da história, desconsiderando o papel da recepção crítica e as reações sabidamente polarizadas que provocou. Nesse particular, comentário de Renard Perez sobre o lançamento de *Grande sertão: veredas* mostra que até aquele momento a obra do autor ainda não havia se tornado clássica: “O livro causa impacto. Sobretudo por suas inovações formais, críticas e

⁹ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 319, grifo original.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 320.

¹¹ FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*, p. 38.

leitores se dividem em louvações apaixonadas e ataques ferozes.”¹² Na verdade, o processo de entrada para o cânone é gradual e dependente do trabalho da crítica.

Parece improvável que se possa sustentar que alguma obra já nasça clássica e que em algum momento se torne universal ou alcance “o” universal, por meio de algum tipo de transcendência. A ordem de valores é sempre múltipla, mutante e construída nas relações de poder. Com efeito, seria melhor falar em ordens de valores que convivem e se sobrepõem, permitindo o exercício do poder em diversas escalas. Em nível macro, pode-se pensar, com Pascale Casanova, no papel de Paris para a consolidação de diversos campos literários internacionais, o que demonstra a contingência a que estão submetidas as formulações canônicas:

Paris se torna, como se viu, capital mundial da literatura durante o século XIX, em virtude desse mesmo movimento de emancipação que, ao mesmo tempo, desparticulariza. A França é a nação literária menos nacional, de modo que ela pode exercer uma dominação quase incontestada sobre o mundo literário e fabricar a literatura universal consagrando os textos vindos de espaços excêntricos: ela pode efetivamente desnacionalizar, desparticularizar, literarizar então, os textos que lhe chegam de horizontes longínquos para declará-los qualificados e válidos no conjunto do universo literário que está sob sua jurisdição.¹³

Se a França e Paris puderam exercer tamanho poder em determinado momento da história, vê-se bem como é bastante situável a ideia de universal que sustenta a perspectiva canônica. Ela parece ser, acima de tudo, o amplo reconhecimento (*illusio*) de uma visão altamente particularizada, transformada portanto em norma trans-histórica. A propósito, em definição bastante didática do conceito de poder simbólico, Bourdieu adverte que ele nunca deve ser apreendido como “uma espécie de ‘círculo cujo centro está em toda a parte e em parte alguma’”, sob pena de dissolvê-lo.¹⁴ O fato é que ele pouco se deixa ver, uma vez que se torna reconhecido quando ignorado como arbitrário. Assim, “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.”¹⁵

Em certa medida, é o que se observa quando a crítica literária brasileira assume e realimenta uma percepção de arte que se organiza de modo a perpetuar padrões de julgamento que favorecem a produção artística daqueles que podem definir o que caracteriza o universal. Logo, o que está apenas subentendido no raciocínio de Casanova é que o poder de desnacionalizar e de desparticularizar exercido por Paris a partir do século XIX significa a

¹² PEREZ, Renard. Guimarães Rosa, p. 42.

¹³ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 134.

¹⁴ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 7.

¹⁵ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 7 – 8.

substituição de uma nacionalidade e de uma particularidade por outra: a da *república mundial das letras*. A rigor, não se trata de desnacionalização e desparticularização, mas da chancela de que a obra logrou assumir e veicular a particularidade legítima, a qual se pretende transnacional e trans-histórica.

Pelo *reconhecimento* desse processo, isto é, por *ignorarem-no como arbitrário*, críticos de arte participam de sua manutenção. Não querendo saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem, mas aceitando os dividendos positivos proporcionados pelo transbordo das obras por eles defendidas para além das fronteiras locais, fornecem a cumplicidade necessária à manutenção de tais estruturas de valoração. Com isso, aceitam que a particularidade local da obra seja substituída por outra, tomada por universal. Certamente, esse trânsito não é privilégio de qualquer texto, mas apenas daqueles então classificados como grandes obras, as que conseguem transformar o relato de uma experiência individual em algo metonimicamente significativo dentro da escala de valores – simbólicos, estéticos, culturais – partilhados por grupos autorizados a nomeá-los de universais.

No entender de Bourdieu, “as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações”.¹⁶ A partir disso, compreende-se a dificuldade que representa qualquer tentativa de subverter os valores instituídos, à medida que o acesso ao campo é controlado pelos detentores do poder legítimo para tal e sem esse acesso não se acumula capital suficiente para influenciar percepções. Sendo o texto literário parte ativa das relações de comunicação, por professar acima de tudo visões de mundo, a posição por ele ostentada é fundamental para assegurar-lhe ou não a capacidade de se impor como perspectiva válida.

Contudo, como defende o sociólogo francês, “É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os ‘sistemas simbólicos’ cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação”, contribuindo assim para a “domesticação dos dominados”.¹⁷ Por isso é tão difícil a função do texto literário excêntrico frente ao cânone. Ele se encontra na complexa posição de ser essencialmente excêntrico, no sentido de se constituir por meio das peculiaridades próprias a seu lugar de enunciação, ao mesmo tempo em que precisa ser capaz de se impor como legítimo frente a instâncias de valoração cujos códigos são diferentes dos seus. Essa obra precisa proporcionar um intrincado jogo entre a ficcionalização daquilo que lhe é particular e a incorporação de

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 11.

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 11.

índices e símbolos que permitam que seja tomada por metonímia do universo de significações dos centros culturais dominantes.

De fato, em alguns momentos o campo parece apresentar uma estrutura circular que trabalha a favor de sua manutenção, como se depreende do raciocínio de Casanova. Apesar de adotar uma perspectiva bastante comum na América Latina, a de considerar a literatura do continente como fruto do mimetismo de modelos europeus, a autora desdobra o estudo em termos mais complexos. Por um lado, considera que “o caso dos escritores latino-americanos é exemplo conclusivo do mesmo fenômeno: durante todo o século XIX e pelo menos até os anos 40, eles produziram uma literatura mimética.”¹⁸ Por outro, porém, a estudiosa se detém na referência que faz a Alejo Carpentier, cuja conclusão sobre o tema é capital: “Mas, infelizmente, não é suficiente dizer ‘cortemos as pontes com a Europa’ para que passemos a produzir expressões originais e representativas da sensibilidade latino-americana.”¹⁹ Estendendo essa reflexão em termos mais próximos da sociologia de Bourdieu, Casanova aponta que:

Produzir essa expressão original é fabricar a diferença, isto é, criar recursos específicos. Como as fundações literárias estão ligadas às fundações nacionais, os escritores das primeiras gerações utilizam todos os meios à sua disposição – literários e/ou político-nacionais – para acumular e concentrar essas riquezas literárias. Esses meios serão diferentes conforme o patrimônio inicial do espaço literário considerado.²⁰

A questão que se coloca, portanto, é como fabricar a diferença sem possuir o capital simbólico necessário para o reconhecimento. No caso brasileiro, pode-se perceber que apenas depois de concentrada certa riqueza literária, certo capital artístico, foi possível passar à subversão mais incisiva e violenta dos antigos valores. Isso não quer dizer, no entanto, que os escritores de cada época já não buscassem fabricar essa diferença a partir dos recursos que então possuíam, a partir do patrimônio inicial disponível naquele espaço literário. É por isso que não se pode considerar simples imitação de modelos estrangeiros o século XIX brasileiro, assim como não se pode atribuir à genialidade de um ou outro autor/movimento a inserção das letras nacionais no amplo espaço internacional. A acumulação de capital artístico e a progressiva liberdade daí decorrente parecem ser processos de longa duração, construídos no bojo de tradições literárias, e não por súbitas rupturas.

No que se refere ao Regionalismo literário brasileiro, parece haver uma resistência em considerá-lo participante ativo dos processos de formação e de consolidação de uma tradição.

¹⁸ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 315.

¹⁹ CARPENTIER, Alejo *apud* CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 317.

²⁰ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 317.

Juliana Santini aponta a lacuna presente nos estudos literários referentes a essa vertente no período posterior ao chamado ciclo nordestino de 1930. Destaca a crítica de Ligia Chiappini sobre a insuficiência do conceito de “consciência do subdesenvolvimento” empregado por Candido para justificar a presença do Regionalismo e sustenta que embora Chiappini “reafirme essa necessidade de reinterpretação dos caminhos trilhados pela literatura regionalista após o ciclo nordestino, a autora deixa aberta a questão, restando menos uma solução do que uma interrogação.” A seu ver, um dos méritos de Chiappini “é lançar um desafio que chama a atenção para a urgência de encontrar um lugar para essa produção literária, começando ainda pelo empreendimento de situar a obra de Guimarães Rosa em relação ao regionalismo literário brasileiro.”²¹

Considerada a posição canônica ocupada pelo escritor mineiro, intaura-se um problema para situá-lo em relação a uma tradição menosprezada como o Regionalismo. Para Santini, a própria

possibilidade de permanência do regionalismo na literatura brasileira produzida depois da década de 30 do século XX permanece em suspenso, sem que a crítica literária tenha atado a essa lacuna um fio que preencha ou simplesmente a coloque como incompatível, de modo que parece não haver um consenso – por vezes, nem sequer uma discussão – a respeito do problema, que se torna ainda mais abrangente se forem levadas em consideração obras produzidas posteriormente ao contexto em que se insere Guimarães Rosa, como o trabalho de José Cândido de Carvalho ou, mais recentemente, de autores como Francisco J. C. Dantas, Milton Hatoum e Ronaldo Correia de Brito.²²

Parte da explicação para esse impasse se encontra na resistência enfrentada pela sociologia (ou história social) da literatura, que é “muitas vezes identificada a certa forma de estatística literária, [que] teria como resultado ‘nivelar’ de alguma maneira os valores artísticos ao ‘reabilitar’ os autores de segunda ordem.”²³ Nesse sentido, identificar no Regionalismo nexos de continuidade entre autores excessivamente díspares do ponto de vista dos critérios de valoração comumente aceitos poderia resultar na nivelação de produtos incompatíveis e na reabilitação de maus escritores a reboque dos bons.

Para Bourdieu, porém,

Tudo leva a pensar, ao contrário, que se perde o essencial do que constitui a própria singularidade e a grandeza dos sobreviventes quando se ignora o universo dos contemporâneos com e contra os quais eles se construíram.

²¹ SANTINI, Juliana. A “Formação da literatura brasileira” e o regionalismo, p. 79.

²² SANTINI, Juliana. A “Formação da literatura brasileira” e o regionalismo, p. 79.

No que tange à influência de Antonio Candido, Santini sustenta que a problemática do regionalismo “se desenvolve ao longo do conjunto de sua obra por meio da relação com a ideia de subdesenvolvimento, e se desdobra na crítica contemporânea, que há mais de cinquenta anos faz ecoar o paradigma de análise elaborado pelo crítico.” SANTINI, Juliana. A “Formação da literatura brasileira” e o regionalismo, p. 69 – 70.

²³ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 88.

Além de estarem marcados por sua vinculação ao campo literário do qual permitem apreender os efeitos e, ao mesmo tempo, os limites, os autores condenados por seus fracassos ou seus sucessos de má qualidade e pura e simplesmente destinados a ser apagados da história da literatura modificam o funcionamento do campo por sua própria existência e pelas reações que aí suscitam.²⁴

Na perspectiva do sociólogo francês, o analista que conhece do passado somente os artistas que a história da arte considerou dignos de serem conservados sujeita-se a um modo intrinsecamente vicioso de compreensão e de explicação, uma vez que

pode apenas registrar, à sua revelia, os efeitos que esses autores ignorados por ele exerceram, segundo a lógica da ação e da reação, sobre os autores que pretende interpretar e que, por sua recusa ativa, contribuíram para o seu desaparecimento; ele se impede por isso de compreender realmente tudo que, na própria obra dos sobreviventes, é, como suas recusas, o produto indireto da existência e da ação dos autores desaparecidos.²⁵

Vista a questão por essa óptica, a empresa de situar Guimarães Rosa em relação ao Regionalismo literário brasileiro talvez propicie um caminho inverso àquele percorrido quando se o situa tendo como medida seus pares internacionais bem classificados no panorama da “república mundial das letras”. Não obstante, tal procedimento, como se viu, não implica em desvalorização do grande artista em privilégio de escritores menores. Pelo contrário, são os *poetae minores* que, deixando de ser ignorados, contribuem para uma compreensão historicizada dos nomes que lograram acesso ao cânone. Como consequência, talvez nefasta no entender de alguns críticos, o escritor canônico deixa de ser visto como ser quase divino, cercado por um olimpo de semelhantes intocáveis – e por vezes inexplicáveis.

Assim procedendo, o grande autor pode ser apreciado de forma mais completa e podem ser melhor avaliadas as diversas ressonâncias presentes em sua obra. Afinal, a angústia da influência não deve se tratar apenas da já difícil missão de desler os clássicos. O triunfo do artista excepcional está em ser capaz de também desler seus antecessores menores, convertendo-os em precursores à medida que possibilita que sejam eles também relidos sob um novo olhar. Ao retomar os temas e as soluções trabalhados pelos autores menos reconhecidos que lhe precederam, um grande escritor como Guimarães Rosa joga sobre eles um facho de luz que permite ver em suas obras uma idiossincrasia, para utilizar o termo borgiano²⁶, que antes não estava lá. Tal dinâmica caracteriza a criação dos precursores por parte do próprio artista, o que vai além de uma simples sucessão de nomes, datas e estilos. Por esse processo de desleitura dos pequenos, os grandes repropõem soluções para problemas que

²⁴ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 88.

²⁵ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 89.

²⁶ BORGES, Jorge Luis. *Kafka y sus precursores*.

seguiam em aberto, ao mesmo tempo em que a desleitura de seus pares canônicos contribui para assegurar reconhecimento e legitimidade, à medida que provê a obra com símbolos e índices de leitura.

Lido por esse viés, o grande escritor não apenas se insere na tradição literária; ele o faz historicamente. Por depender das soluções encontradas e dos problemas suscitados por seus semelhantes, todo artista possui uma historicidade, um espaço dos possíveis dentro do qual se mover e onde localizar ferramentas para levar ao limite as possibilidades de que dispõe. Por isso, no caso do Regionalismo, não se trata de reabilitar autores de segunda ordem, mas de compreender as dinâmicas e os critérios que sacralizam uns e obliteram outros, quando, na verdade, estão todos no mesmo jogo e uns não sobreviveriam sem os outros.

Nesses termos, fica evidente a aproximação que se propõe dos trabalhos de Bourdieu, Eliot, Borges e Bloom. Apesar das consideráveis divergências que separam as visões da obra literária dos dois primeiros, observa-se um ponto de convergência no que se refere aos deslocamentos no campo literário causados pelo aparecimento de determinados textos. Se, para Bourdieu, as lutas de definição e de classificação apostam na instauração de fronteiras e de hierarquias, aos atores do campo não é plenamente possível controlar as entradas e defender a ordem estabelecida.

Com efeito, o aumento do volume da população dos produtores é uma das mediações principais através das quais as mudanças externas afetam as relações de força no seio do campo: as grandes alterações nascem da irrupção de recém-chegados que, apenas como resultado de seu número e de sua qualidade social, introduzem inovações em matéria de produtos ou de técnicas de produção, e tendem a impor ou pretendem impor em um campo de produção que é para si mesmo seu próprio mercado um novo modo de avaliação dos produtos.²⁷

Isto é, o aparecimento daquilo que Eliot chama as verdadeiramente novas obras de arte passa antes pelo surgimento dos atores sociais, na perspectiva de Bourdieu. Se nos dois casos o resultado é a modificação do campo e, em última instância, da tradição, para o sociólogo francês é fundamental a posição simbólica ocupada pelos recém-chegados quando do aparecimento de suas obras. Enquanto o raciocínio de Eliot se concentra no diálogo entre obra e tradição, o de Bourdieu permite compreender que dinâmicas o sustentam no nível da sociedade. Em outros termos, obras e autores seriam capazes de proporcionar deslocamentos no interior do campo artístico, bem como no seu sistema de valoração, desde que observados os processos pelos quais autores e obras obtêm legitimação.

Nelly Novaes Coelho, por exemplo, em artigo publicado no Suplemento Literário do

²⁷ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 255.

Minas Gerais, em 20 de abril de 1974, comenta, referindo-se a *Grande sertão: veredas*, que em “sua aparição, essa insólita obra foi recebida pelo público e pela crítica com reações que oscilavam entre o deslumbramento que ofusca, a rejeição temerosa (que o desconhecido sempre provoca) e a obscura certeza de que ali havia algo de inaugural e definitivo, embora seus contornos não pudessem ainda ser delimitados”.²⁸

Jean-Paul Bruyas, por sua vez, em trabalho originalmente publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, em 1976, concorda que *Grande sertão: veredas* causou impacto quando surgiu: “saudado no seu lançamento – elogio, segundo uns, crítica, segundo outros – como fora do comum e como literalmente revolucionário [...]”.²⁹ Todavia, o crítico vai além e, após algumas explicações sobre a estrutura do romance tradicional, assevera: “Feitas essas divagações, por necessidade de análise, torna-se indispensável retornar à própria obra, à sua linguagem e às suas estruturas, à sua ‘desordem’, a tudo aquilo por que ela não cessa de destruir, *ao mesmo tempo* em que constrói a realidade romanesca que nós ressaltamos no início.”³⁰

Ou seja, independentemente do tom das críticas, certo é que a obra foi inovadora no sistema literário brasileiro. Mas é particularmente significativa a consideração de Bruyas, porque ela assinala uma dinâmica fundamental para se compreenderem as consequências do advento do texto rosiano nesse sistema. O autor já ressaltara que, dentro da ideia de romance tradicional, estão situados os romances de cangaço e do sertão, ou seja, o Regionalismo brasileiro. Em vista disso, Guimarães Rosa se insere em uma tradição já existente e gradualmente propõe mudanças, angariando capital simbólico à medida que sua obra simultaneamente destrói e constrói o espaço literário que a cerca. Entretanto, apesar da constatação positiva do crítico, o processo que se observa na história da literatura não é isento de turbulências.

Se Guimarães Rosa destrói ao mesmo tempo em que constrói a realidade romanesca no Brasil, opera-se com isso um processo de seleção e descarte que molda um antes e um depois. Contudo, é evidente que a construção do cânone nacional não segue os desígnios do próprio Rosa, mas as apropriações feitas de sua obra. Até porque diversas preferências suas não são levadas em consideração pela crítica especializada. Ainda que bastante desconhecida, é exemplar a opinião eloquente do autor sobre o conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, de Bernardo Élis, constante de *Caminhos e descaminhos*. A respeito de tal

²⁸ COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o “Homo Ludens”, p. 259 – 260.

²⁹ BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estruturas e visão em *Grande sertão: veredas*, p. 459.

³⁰ BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estruturas e visão em *Grande sertão: veredas*, p. 459 – 460, grifo original.

narrativa, em carta dirigida a Élis, Rosa declara: “Ninguém, em país nenhum, nenhum tempo, parte alguma, escreveu coisa melhor!”³¹ A despeito disso, a obra segue predominantemente desconhecida, incluída na parcela “destruída” da tradição.

Afinal, o processo de acúmulo de capital não se reduz à opinião de um ou outro autor reconhecido. Ele possui horizontes mais largos e facetas seguidamente ignoradas. Com efeito, o texto rosiano obtém reconhecimento e acumula capital literário como resultado de diversos fatores, dentre eles sua qualidade artística – a qual, não sendo um vago sinônimo da ideia de universal, é aferida com base nas respostas fornecidas pela obra às estruturas dos possíveis presentes no campo literário, o que faz com que seja situável no tempo e no espaço, sem a pretensão totalizadora da noção de universalidade.

No entanto, ao crítico literário também interessa fornecer capital apenas a determinadas obras: aquelas que muito provavelmente serão enaltecidas por outros grandes apreciadores e se consolidarão como canônicas. Aprovar a obra “correta” equivale a produzir o juízo “correto”, o que significa ser detentor de um julgamento confiável e, portanto, legítimo. Em última instância, legitimar o texto “correto” é também legitimar a si mesmo, é alimentar um imaginário sobre o campo das artes que retroage sobre o conjunto da crítica literária e contribui para sua própria legitimação.

Franklin de Oliveira, em texto intitulado “Revolução roseana”, aponta a consolidação da obra de Guimarães Rosa na tradição a partir da perspectiva de que ela cria seu próprio espaço. Tal postura não deixa de carregar certa verdade, seguindo a mesma linha de T. S. Eliot, mas desconsidera parte do processo crítico envolvido na questão. No entender de Oliveira,

A revolução roseana que, de início, deixara em perplexidade grandes parcelas da inteligência brasileira, precisamente aquela em que predomina o ranço conservador, lentamente começou a criar uma crítica e um auditório predispostos não só à sua avaliação estilística como ainda em erigir em padrões (os inefáveis epígonos) os valores que nela se inserem. Sobre a possibilidade e a fatalidade desta ocorrência, tínhamos visto em Bergson quando, em *Les deux sources de la morale et de la religion*, lançou a grande lei da reversibilidade da obra genial, segundo a qual a obra-prima suprema, depois de nos deixar perplexos, cria pouco a pouco ‘só por sua própria presença, uma concepção de arte e uma atmosfera artística que permitam compreendê-la’ – e, por via deste fato, a obra que antes era tida por agressivamente nova passa a ser retrospectivamente *clássica*. Exatamente o que Proust, que era bergsoniano, disse de Beethoven: os últimos quartetos de Beethoven criaram o público dos últimos quartetos de Beethoven.³²

³¹ Cf. ÉLIS, Bernardo. *Caminhos e descaminhos*, p. 7. Trata-se de carta manuscrita de Guimarães Rosa a Bernardo Élis reproduzida no início do volume de contos.

³² OLIVEIRA, Franklin de. *Revolução roseana*, p. 181, grifos originais.

Não parece que se possa dizer que a obra rosiana tenha deixado perplexa sobretudo a parcela conservadora do meio literário brasileiro, já que o autor foi muitas vezes visto de modo negativo como reproduzidor de certo coelhonetismo verbal e, mais claramente, de uma linhagem que se julgava moribunda, o Regionalismo. Na verdade, houve quem o julgasse representante do conservadorismo. Por outro lado, Franklin de Oliveira chega a conclusão mais interessante quando defende que logo a obra começou a criar um público *predisposto a erigir em padrões os valores que nela se inserem*. Com efeito, é o que se observa na construção e na manutenção das visões canônicas: uma crítica *predisposta* a construir e defender o conjunto de valores que contribuam para sua permanência e aumentem seu capital. Tal predisposição não pressupõe necessariamente julgamentos incorretos ou a eleição de maus trabalhos, mas assinala um processo de base: a perspectiva oficial passa a ser professada como a versão correta aos futuros e novos integrantes do campo, o que pode ocorrer tanto por jornais, revistas e livros, quanto por meio dos mecanismos de ensino oficiais instituídos.

Nesse sentido, pode-se concordar com a ideia de que a obra – não apenas a obra-prima – cria seu público, por um processo de reversibilidade caracterizado pela ação da obra de arte sobre o próprio espaço social em que se insere. Isso, entretanto, não basta para torná-la clássica, uma vez que nem todo público é dotado da autoridade legítima para circunscrever as fronteiras, esse poder quase mágico de criar a realidade pela palavra. Se os últimos quartetos de Beethoven criaram o público dos últimos quartetos de Beethoven e por via disso tornaram-se clássicos, não se pode ignorar que estavam previamente direcionados a um público formado por grupos sociais detentores de poderes materiais e simbólicos para legitimá-los ou condená-los.

Apesar de profundamente calcada na região de origem de Guimarães Rosa, não se pode dizer que sua obra lá tenha encontrado ou mesmo criado seu público. Afastado de Minas, percorrendo o mundo, desde o princípio a prosa do autor trilhou outros caminhos de recepção. Seu público foi, inicialmente, a elite intelectual do Rio de Janeiro e, em seguida, do Sudeste do Brasil. Avalizada por esses grupos sociais, a obra ganhou progressivo prestígio junto às elites periféricas, de modo que é possível especular que a região à qual o texto se reporta tenha demorado muito mais tempo para com ele se identificar. Por outro lado, no caso de Simões Lopes Neto, o percurso começa pelo reconhecimento local, já que o autor cultivava seu primeiro público entre a elite cultural da pequena e desconhecida Pelotas. Precisou, por isso, ser posteriormente resgatado por intelectuais que conseguiram transcender as fronteiras estaduais e influenciar os centros culturais dominantes. De autor local, passa a regional e posteriormente a nacional, pelas mãos da crítica. Recentemente, tentou-se, sem sucesso,

publicá-lo em antologia bilíngue, o que o conduziria ao patamar internacional.³³ Já Coelho Neto e Afonso Arinos, que haviam criado amplo público leitor entre as camadas letradas da sociedade brasileira, por motivos variados não puderam contar com ele para manterem-se lidos e atualizados frente às novidades da metade do século XX.

Na mesma esteira de Bergson, Bourdieu identifica processo similar a respeito de obras inovadoras, mas é menos assertivo, visto que, no seu entender, tais textos *tendem, com o tempo*, “a produzir seu próprio público ao impor[em] suas próprias estruturas, pelo efeito de familiarização, como categorias de percepção legítimas de toda obra possível”.³⁴ Há, portanto, uma *tendência*, que *pode* se perpetuar diacronicamente, pois “a divulgação das normas de percepção e de apreciação que elas tendiam a impor acompanha-se de uma *banalização* dessas obras ou, mais precisamente, de uma banalização do efeito de desbanalização que puderam exercer.”³⁵ De tal banalização, advém o *desgaste do efeito de ruptura* das obras, ou seja, o processo pelo qual a obra antes revolucionária torna-se retrospectivamente clássica, insere-se no cânone e passa a influenciar seus sucessores.

Assim, verifica-se que

o princípio da eficácia dos atos de consagração reside no próprio campo e nada seria mais vão que buscar a origem do poder “criador”, essa espécie de *mana* ou de *carisma* inefável, incansavelmente celebrado pela tradição, em outra parte que não nesse espaço de jogo que progressivamente se instituiu, isto é, no sistema das relações objetivas que o constituem, nas lutas das quais ele é o lugar e na forma específica de crença que aí se engendra.³⁶

Por conseguinte, se fosse outro o campo de relações, outras seriam as relações de valor e as definições relativas à obra de arte, como a noção de belo por exemplo. Estando o princípio da valoração e da consagração no próprio campo, e não em uma essência da obra de arte, obterá maior êxito artístico a obra que souber responder da maneira mais adequada, dentro da estrutura dos possíveis de que dispõe, às questões disseminadas pelo campo e segundo os critérios por ele ditados.

Graças à eficácia com que o autor maneja as ferramentas disponíveis e ao efeito artístico que consegue produzir, esgarçando as normas convencionadas, pode então abalar o campo e deslocar a tradição. É o que registra Álvaro Lins, em um dos primeiros textos críticos sobre *Sagarana*, em 12 de abril de 1946, quando anuncia o impacto da obra na tradição literária brasileira: “De repente chega-nos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível,

³³ CHIAPPINI, Ligia. Regionalismo(s) e regionalidade(s) num mundo supostamente global, p. 31, nota 8.

³⁴ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 286.

³⁵ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 286, grifos originais.

³⁶ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 195, grifos originais.

ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares.”³⁷

Com isso, o crítico brasileiro assinala o exato momento em que ocorre o deslocamento proposto por Eliot acerca da obra de arte verdadeiramente inovadora. Segundo Lins, *Sagarana* acrescenta algo de novo e insubstituível, colocando o nome do escritor até então desconhecido nos primeiros lugares do cânone nacional. Por meio da inovação, um elemento inesperado promove o rearranjo dos demais. O que Lins não destaca, porém, é o quão performativo pode ser o discurso do abalizado crítico do *Correio da Manhã*, que começa, já na primeira linha do texto, anunciando sua própria posição: “Para aquele que tem a obrigação profissional da crítica literária [...]”.³⁸ Desde a primeira frase, Álvaro Lins advoga para si a legitimidade do discurso e do julgamento, de forma que ao sentenciar que o autor passa a ocupar um dos primeiros lugares dentre os literatos brasileiros, o crítico está efetivamente criando esse espaço, está produzindo o ato por meio da palavra.

Pouco tempo depois, vem se somar ao seu o julgamento de outro estudioso cujo nome posteriormente se consolidaria como um dos mais importantes da crítica literária brasileira. Antonio Candido, também no ensaio de recepção a *Sagarana*, em 21 de julho do mesmo ano, contribui para deslocar a tradição, visto que, na conclusão do texto, afirma com autoridade: “Sei, porém, que, construindo em termos brasileiros certas experiências de uma altura encontrada geralmente apenas nas grandes literaturas estrangeiras, criando uma vivência poderosamente nossa e ao mesmo tempo universal, que valoriza e eleva a nossa arte, [...] sei que por tudo isso o Sr. Guimarães Rosa vai reto para a linha dos nossos grandes escritores”.³⁹ Assim como Lins, Candido cria a realidade que defende por meio de seu discurso performativo.

Detentores de autoridade legítima sobre o tema, os dois intelectuais conduzem Guimarães Rosa ao lugar por eles enunciado. Para tanto, fazem uso dessa capacidade quase mágica de criar a realidade pelo poder da crença. Afinal, o que “faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras.”⁴⁰ Na verdade, o poder da crença se funda no *quantum* de força social de que dispõe cada agente do campo quando entra nas disputas para enunciar com legitimidade as visões de mundo.

³⁷ LINS, Álvaro. Uma grande estreia, p. 237 – 238.

³⁸ LINS, Álvaro. Uma grande estreia, p. 237.

³⁹ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, p. 247.

⁴⁰ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 15.

Segundo Casanova, Paul Valéry chegou mesmo a empregar o termo “juízes” para se referir aos peritos encarregados de avaliar os textos.⁴¹ Tomando como base o capital simbólico angariado pela crítica literária no decorrer do século XIX, a autora é perspicaz ao apontar que a partir do momento em que

a competência da crítica é reconhecida por todos os protagonistas do universo literário (inclusive pelos mais prestigiados e mais consagrados, como Valéry), os julgamentos e os veredictos que ela pronuncia (consagração ou anátema) são seguidos de efeitos objetivos e mensuráveis. O reconhecimento de James Joyce pelas mais altas instâncias do universo literário o colocou de imediato em posição de fundador e o transformou em uma espécie de “unidade de medida” da modernidade literária a partir da qual se “estimou” o resto da produção; ao contrário, o anátema pronunciado contra Ramuz (quando ele é sem dúvida, antes de Céline, um dos “inventores” da oralidade na narração romanesca) relegou-o ao inferno dos papéis secundários provincianos da literatura de língua francesa.⁴²

Defendendo a pertinência da noção de “campo” para pensar as dinâmicas sociais ocorridas em setores como o meio artístico, Bourdieu aponta como os objetos designados por esse conceito mantêm ligação indissolúvel com a história. Em seu entender, a existência de uma história propriamente artística se deve ao fato de que, por sua pertença ao campo artístico, artistas e obras se encontram objetivamente situados em relação a outros artistas e obras. Desse modo, “as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la.”⁴³

Portanto, há sempre um conjunto de determinantes históricas a serem levadas em consideração quando se visa a situar diacronicamente os atores envolvidos na formação das tradições. No que se refere à necessidade de situar Guimarães Rosa em relação ao Regionalismo literário brasileiro, a turbulenta formação histórica por que passou essa categoria, conforme visto no primeiro capítulo deste trabalho, tem minado sua legitimidade enquanto via de acesso possível à representação artística. São testemunho dessa situação as diversas vezes em que se buscou decretar o seu fim.

No célebre ensaio “Um lance de ‘dês’ no Grande Sertão”, Augusto de Campos personifica a perspectiva defendida por Casanova ao fazer uso da “unidade de medida” identificada pela autora e propor a instauração de um equivalente em território nacional. Com isso, assinala como o impacto da obra rosiana parece ser capaz de deslocar a tradição romanesca brasileira, até mesmo enterrando obras e autores precedentes. Segundo Campos,

⁴¹ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 45.

⁴² CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 45 – 46.

⁴³ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 72.

“sem presumir do futuro’, queremos acreditar que a obra de Guimarães Rosa se situe menos como início do que como termo de um ciclo, que, sem ela, ficaria em suspenso, imperfeito. Em certo sentido, ainda aí, a Guimarães Rosa parece reservado o destino de Joyce, de quem se disse ser o autor de ‘um romance para acabar com todos os romances.’⁴⁴ Pode-se pensar, é evidente, no ciclo regionalista, que estaria então terminado. Isso, no entanto, não se confirma, já que a vertente segue em aberto, dando frutos e fomentando o debate crítico.

Para além disso, é capital considerar a referência feita à crítica joyceana, donde se depreende que também Guimarães Rosa estaria destinado a acabar com os romances que o precederam, em claro processo de deslocamento da tradição. Por tal rearranjo, nem tudo permanece lido e atualizado. Algumas obras sofrem súbito processo de envelhecimento, como se percebe ao final do ensaio de Augusto de Campos: “dá-nos Guimarães Rosa algo de positivo e palpável. ‘Che si può mangiare’, como diria Ezra Pound. Uma experiência de convívio com as palavras, as coisas e os seres que reduz a maior parte da prosa de ficção em nossa língua ao estado de subliteratura.”⁴⁵

Nota-se, então, como os mecanismos de canonização e de deslocamento da tradição se conservam próximos, o que em certa medida antecipa a discussão que se fará mais detidamente no capítulo seguinte. Por vezes, eleva-se um autor pelo conseqüente rebaixamento de outros, enquanto há casos em que o discurso da canonização opera por uma espécie de comparatismo enobrecedor. É o que se verifica na conclusão a que chega Augusto de Campos, quando defende que “não há dúvida que Guimarães Rosa se aproxima de James Joyce. Traçar essa afinidade não significa diminuir em nada a obra inventiva do autor nacional. Ao contrário. É situá-la no ápice da criação literária contemporânea”.⁴⁶ Em tal reflexão, é manifesto o caráter balizador da produção canônica internacional, muito embora o próprio crítico reconheça em seguida que “Guimarães Rosa opera com a língua portuguesa, [...] O que o coloca em desvantagem, do ponto de vista de uma audiência universal”.⁴⁷ Torna-se, assim, patente a limitação do cânone, que bem se percebe tende a ser excludente com aquilo que foge ao domínio de duas ou três línguas mais difundidas. Mas, mais do que isso, neste caso o critério do universal assume claramente sua face de abrangência geocultural. Deixa a categoria de absoluto para tornar-se medida de leitores.

Em outra frente, verificam-se radicalizações nos procedimentos empregados para

⁴⁴ CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” no Grande Sertão, p. 348. No original, não há fechamento das aspas da citação feita por Augusto de Campos, de modo que é impossível saber onde exatamente ela termina.

⁴⁵ CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” no Grande Sertão, p. 348 – 349.

⁴⁶ CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” no Grande Sertão, p. 348.

⁴⁷ CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” no Grande Sertão, p. 348.

defender a precedência de certos autores sobre outros. São exemplares nesse sentido as considerações de Franklin de Oliveira sobre a persona do escritor, ao invés de suas obras. Na seção destinada a Guimarães Rosa no quinto volume da série *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho, o que se observa talvez possa ser mais bem definido como tentativa de sacralização do que de canonização do autor de *Sagarana*. Nos termos de Franklin de Oliveira, foi “a experiência de Rosa, banhada, nos últimos tempos, de uma luz celestial. Ela lhe custou sofrimentos atrozes, tormentos inenarráveis. Já se disse que Rosa foi a imagem do artista como santo: imolou sua vida à sua arte. A sua obra toda ela compendia a história da realização heroica.”⁴⁸

Esse não é, entretanto, o único texto em que o estudioso adota tal perspectiva. Em 1968, um ano após o falecimento de Guimarães Rosa, Oliveira procede a uma “tentativa de retrato interno” em que afirma: “Toda a sua vida, com a heroicidade dos santos e a santidade dos heróis – não há heroísmo sem lastro interno de contemplação – ele a sacrificou, ele a deu em holocausto à incondicional procura da beleza.”⁴⁹ Reitera-se, portanto, nos dois casos um descolamento da história, de resto bastante comum na crítica rosiana, que muitas vezes toma o surgimento e as realizações do autor por inexplicáveis. Por isso, é prudente o registro de que Mário Palmério, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, na vaga de Guimarães Rosa, em tom decididamente menos místico, interpreta a singularidade de seu companheiro de vocação a partir de seus gostos, de suas inclinações e de sua educação.⁵⁰

De todo modo, o caminho para o cânone é sempre produto de construções críticas, que além de responderem aos estímulos fornecidos pelas obras, atendem às necessidades específicas de cada momento do campo artístico. Com efeito, a historiografia brasileira não possui exclusividade no que se refere à cuidadosa seleção dos precursores que melhor legitimem os objetos de análise ou à louvação desmedida do gênio nacional. Referindo-se à ascensão da estética modernista em amplo espectro de tradições literárias, Raymond Williams demonstra como não é raro que se ignorem antecessores e se atribua a um ou outro prócere a exclusividade sobre processos gestados por gerações de autores. Em sua perspectiva,

Se seguirmos a definição vitoriosa dos românticos para as artes como precursoras, arautos e testemunhas da mudança social, então é lícito perguntar por que as inovações extraordinárias do realismo social, o controle metafórico e a economia do visual descobertos e refinados por Gogol, Flaubert ou Dickens a partir da década de 1840 em diante não deveriam ter precedência sobre os nomes convencionalmente modernistas de Proust, Kafka ou Joyce. Os romancistas anteriores, como amplamente reconhecido,

⁴⁸ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa, p. 484.

⁴⁹ OLIVEIRA, Franklin de. Realização heroica – tentativa de retrato interno, p. 2.

⁵⁰ PALMÉRIO, Mario. Evocação de Guimarães Rosa, p. 4 – 5.

tornaram o trabalho posterior possível. Sem Dickens, não haveria Joyce. Mas, ao excluir os grandes realistas, essa versão do modernismo recusa-se a ver como eles inventaram e organizaram todo um vocabulário e sua estrutura de figuras de linguagem com os quais poderiam compreender as formas sociais sem precedentes da cidade industrial.⁵¹

Ainda que os nomes de Gogol, Flaubert e Dickens sejam indubitavelmente canônicos, também não há dúvidas de que a posição que lhes é reservada no cânone difere bastante daquela ocupada por Kafka, Proust ou Joyce. A precedência da tradição modernista sobre outras parece, portanto, uma constante que se observa para além da história literária brasileira, ainda que nesta o efeito talvez tenha sido particularmente complexo.

De resto, como salienta Williams, esses mesmos questionamentos podem ser propostos para o restante do cânone literário, e as respostas continuarão a parecer arbitrárias: “os poetas simbolistas da década de 1880 são considerados superados pelos imagistas, surrealistas, futuristas, formalistas e outros grupos a partir de 1910. No drama, Ibsen e Strindberg são deixados para trás, e Brecht domina o período de 1920 e 1950. Em todos os casos, nestas oposições, a ideologia tardia do modernismo seleciona o grupo mais recente.”⁵² Por isso, não surpreende que por diversas vezes tenha-se tentado vincular a estética rosiana àquela de Mário de Andrade, não obstante o próprio autor se mostrasse arisco a tais procedimentos, sua obra possuindo muito mais de Alencar e Euclides do que de Mário.

Evidentemente, uma história da literatura não pode se resumir ao cânone, sob pena de esquecer nada menos que suas bases e de se orientar sobremaneira por padrões de julgamento que se pretendem universais e que tendem, por isso mesmo, a ser homogeneizantes. No que toca às literaturas regionais, Jens Stüben é preciso ao salientar que “Uma história da literatura de uma região deveria, portanto, ser lida também como história dos textos tanto dos *poetae minores*, como das grandes personalidades poéticas.”⁵³ Contudo, é óbvio que “as análises de obras individuais não devem ser colocadas lado a lado assindeticamente. Antes, trata-se muito mais de tornar claras as dimensões horizontal (sincrônica, espacial) e vertical (diacrônica, histórica), e as relações de dependência dos textos no tempo e no espaço.”⁵⁴

Por essas duas dimensões, pode-se compreender com maior percuciência a localização de cada obra não só em relação a suas concorrentes locais, mas também no seio das tradições nacional e internacional. Do lado sincrônico, encontram-se os dados referentes às relações entre obras que compartilham do mesmo espaço de tempo, que surgem no mesmo período e

⁵¹ WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*: contra os novos conformistas, p. 3.

⁵² WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*: contra os novos conformistas, p. 3.

⁵³ STÜBEN, Jens. *Literatura regional e literatura na região*, p. 59.

⁵⁴ STÜBEN, Jens. *Literatura regional e literatura na região*, p. 60.

inevitavelmente dialogam entre si, mesmo que não manifestamente. Do outro, as relações diacrônicas possibilitam a aferição do índice de permanência dos textos passados nos novos e a ressignificação daqueles trabalhos com base nas novidades. Nos dois casos, e sobretudo no âmbito das literaturas regionais, é necessário levar em consideração não apenas as confluências e divergências entre os grandes mestres, mas também o papel dos autores menores, que por vezes não atingem as soluções exigidas pelo campo artístico, porém constroem um painel dos caminhos possíveis, do qual fazem uso seus colegas mais bem estabelecidos.

De fato, a história da literatura não se desenrola pacificamente; é antes uma história de disputas e rivalidades em vários níveis. Muito antes de alcançarem o plano global elaborado por Casanova, as disputas se dão em escala local, mesmo quando os embates não são agressivos. Há muitas vezes um cânone local ou regional, onde se impõem os autores considerados capazes de alcançar o estrato nacional, que por sua vez seleciona aqueles dignos de serem objeto das tentativas de legitimação em nível internacional. Com esse processo, são seguidamente obliterados os pequenos artistas que fornecem os lastros sobre os quais se erguem os grandes nomes e com eles a percepção de uma linhagem tradicional. Por vezes, como se depreende do raciocínio de Williams, até mesmo grandes artistas são postos em segundo plano, em privilégio dos eleitos pelo pensamento dominante de cada período.

O modelo de análise proposto por Casanova acerca da literatura global tem justamente o mérito de não considerá-la um sistema de representação, já que as obras vindas das regiões menos dotadas literariamente sofrem dificuldades para se impor. No entender da estudiosa francesa, elas conseguem emergir e se fazer conhecidas quase milagrosamente, de modo que a estrutura da “república mundial das letras” se opõe às ideias de representação ou globalização, caracterizando-se por um sistema econômico de pouca diversidade. Em seus termos, a história da literatura, assim como a economia, é na verdade a história das rivalidades que têm os objetos literários por aposta e que fazem a literatura mundial por força de denegações, manifestos, revoluções, desvios e movimentos literários.⁵⁵

É nesse contexto que a autora aponta os clássicos como um privilégio das nações mais antigas. Isso, no entanto, não significa que elas detenham a primazia sobre as obras de qualidade. A bem da verdade, é testemunho de um sistema desigual fundado na “riqueza”, no sentido do número de textos, e sobretudo na “nobreza” de literaturas nacionais que possuem uma suposta anterioridade em relação a outras tradições nacionais. Como consequência, seus

⁵⁵ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 31.

textos são declarados “clássicos”, por escaparem de toda rivalidade temporal, ou “universais”, por estarem livres de qualquer particularismo⁵⁶ – vide o caso de Shakespeare anteriormente mencionado. Não há dúvidas, portanto, de que tal estrutura de valoração opera sob um manto de eurocentrismo, excluindo do conjunto dos clássicos, por exemplo, antiquíssimos textos chineses ou indianos. A antiguidade é critério de classicidade apenas quando se refere a uma determinada produção literária, a qual apõe sobre si mesma a chancela do universal e da ausência de particularismo.

Observando o mapa literário como desenho da estrutura desigual do espaço literário, compreendem-se as tentativas de legitimação empregadas pela crítica literária brasileira principalmente até o terceiro quarto do século XX. Talvez no século XXI a tradição literária local esteja suficientemente forte para descartar esses processos, já que eles não parecem ser empregados em relação aos escritores contemporâneos, que não têm sido balizados por sua capacidade de oferecer as mesmas experiências que seus colegas internacionais. Antes desse estágio, porém, as tentativas um tanto desesperadas de classicizar Guimarães Rosa – mais do que a todos os outros autores brasileiros – mostram uma pátria ainda literariamente deserdada, que aceita a lógica do cânone e procura, contra todas as probabilidades, nele inserir seus melhores nomes.

Embora seja inegável o poder de que está imbuída a crítica, também ele é contingencial, isto é, possui abrangência limitada no tempo e no espaço (social). Isso significa que não só a crítica literária brasileira possui uma jurisdição específica, como também os valores por ela defendidos estão submetidos a contingências espaço-temporais que limitam seu raio de ação. Com efeito, esse é um ponto essencial de toda discussão sobre o cânone, já que, para Idelber Avelar, o valor não pode ser fundamentado na estética, sob pena de se ficar preso a uma tautologia. Ao considerar que determinado recurso estético confere qualidade a uma obra, supõe-se um valor que justifique a capacidade desse recurso de conferir qualidade. “A fundamentação do valor na estética teria, assim, uma estrutura abismal,” segundo Avelar.⁵⁷

Por caminhos bastante distintos daqueles propostos por Bourdieu e Casanova, Idelber Avelar também sugere a investigação do fato literário em função de suas relações com todo um sistema de valoração socialmente instituído. O crítico parte do axioma formulado pela filósofa Barbara Herrnstein Smith, que toma o valor como sempre e necessariamente contingente, mas destaca que tal perspectiva não se reduz a um relativismo rasteiro:

⁵⁶ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 34 – 35.

⁵⁷ AVELAR, Idelber. *Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo*, p. 123.

Antes que a patrulha antirrelativista afie suas garras, é bom esclarecer que “contingente” não quer dizer “subjetivo” nem “relativo” nem “arbitrário”. Um determinado valor ou sistema de valores pode perfeitamente ser objetivo (na medida em que ele independe da subjetividade particular de qualquer membro da comunidade interpretativa), absoluto (posto que não relativizável dentro de tal comunidade) e motivado (no sentido de que sua origem não é produto de uma eleição puramente arbitrária). Nada disso mudaria seu caráter contingente. A expressão-chave aqui, claro, é “dentro da comunidade”. No espaço circunscrito da comunidade interpretativa em questão, um valor pode ser absoluto, objetivo e motivado, e continuaria sendo contingente.⁵⁸

A questão que deveria ser colocada, então, é como alguns valores conseguem se impor como se não fossem contingentes, como se não fizessem parte do conjunto de pactos socialmente aceitos por uma comunidade determinada. Pode-se especular que a resposta talvez resida na ilusão que preside certas relações intercomunitárias, a qual esconde dos membros da comunidade menos favorecida essa sua condição e alimenta a percepção de que são todos iguais dentro de um contexto mais amplo. Para Avelar, o que se verifica são pactos valorativos, já que o “valor se deduz num contexto eminentemente relacional, econômico, no qual atos de valoração socialmente situados entram em conflito, em negociação e em articulação, mediados por instituições como a escola, a imprensa e a crítica, num processo que conforma um equilíbrio nunca completamente estável”.⁵⁹

A vigência dos pactos valorativos se vincula, portanto, à aceitação negociada da validade e da pertinência a eles atribuídas. Apesar de nem todos os atores possuírem o mesmo poder nesse jogo, parece haver uma ilusão de igualdade ou no mínimo uma crença na possibilidade de igualdade. Nesse sentido, se o valor literário não se fundamenta na estética, mas no pacto valorativo – absoluto, objetivo e motivado, mas ainda assim contingente, isto é, válido apenas dentro da comunidade para quem ele é legítimo – que outorga a determinados recursos a capacidade de conferir qualidade, a ideia mais ou menos difundida de que certas obras são canônicas porque apresentam-se iguais a todos mascara a perigosa ilusão de que os valores fomentados por dada comunidade dominante devem ser válidos para todas as demais.

Com isso, certos valores passam a ser percebidos como não contingentes, alargam seu espectro de ação e abastecem a crença de que todos os cidadãos fazem parte da mesma comunidade. Por esse engano, os membros das comunidades periféricas internalizam a percepção daqueles valores como seus e colocam suas instituições para trabalhar em favor de sua manutenção. No entanto, fazem-no sem perceber que as relações seguem desiguais e que a submissão de suas produções culturais ao crivo de pactos valorativos originariamente

⁵⁸ AVELAR, Idelber. *Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo*, p. 135.

⁵⁹ AVELAR, Idelber. *Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo*, p. 143 – 144.

externos as coloca invariavelmente em desvantagem. Em suma, se todos os pactos valorativos são contingentes, alguns conseguem sobrepujar as fronteiras da comunidade, impondo-se às comunidades adjacentes como se fossem igualmente seus, o que, longe de apagar os traços de dominação entre grupos sociais, é, pelo contrário, a sua realização mais perfeita, quando os dominados tomam para si as formas de julgar dos dominantes.

Sob outra perspectiva, pode-se aventar que, se estudiosos como Gilbert Durand⁶⁰ chamam a atenção para a constância de certas estruturas arquetipais no imaginário de sociedades de todo diferentes entre si e distanciadas no tempo e no espaço, parece evidente que variam as formas de explorá-las e os valores a elas atribuídos. Ainda que oposições estruturantes como ascensão e queda, positivo e negativo, diurno e noturno, masculino e feminino, amor e ódio, entre outras, estejam presentes no imaginário de muitos povos, de forma que possam ser atreladas a uma percepção do que seja a condição humana, é lícito assumir que os pactos valorativos que as presidem em cada contexto não são necessariamente os mesmos. Igualmente variam os pactos valorativos envolvidos na percepção dos modos mais adequados para as representar em objetos estéticos, tais como a literatura e as artes plásticas, de modo que façam sentido e possuam impacto no contexto em que se inserem.

Em razão disso, retoma-se o que se dizia sobre a jurisdição da crítica literária brasileira, que, apesar de internalizar pactos valorativos oriundos do conjunto de nações literárias que dirigem a “república mundial das letras”, não possui o mesmo poder que tais nações quando se trata de impor como legítimas as suas obras. Nessa perspectiva, se não é possível concordar com Afrânio Coutinho, quando o autor afirma haver na literatura brasileira uma falta de tradição ou no mínimo uma tradição antitradicional, que nega o equilíbrio proposto por T. S. Eliot e se caracteriza pela antropofagia entre as gerações⁶¹, tampouco é possível negar que a tradição literária nacional dá margem a esse tipo de asserção, devido ao modo como se formou.

O característico embate entre nacional e estrangeiro próprio às literaturas desprovidas de herança e de capital tomou, no Brasil, o aspecto de tradição e conformou a história literária local. É exemplar desse processo a posição gradualmente destinada a Guimarães Rosa no mapa literário. Por um lado, percebe-se que o autor forneceu o acesso legítimo ao campo internacional das letras, produzindo uma obra a um só tempo dotada de profunda particularidade – inconfundivelmente brasileira e mineira – e realizada segundo as convenções canônicas de seu tempo – de que são provas as frequentes alusões críticas a

⁶⁰ Cf. DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*.

⁶¹ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 49 – 50.

Joyce. Por outro, tal fusão de características poderia ter sido utilizada pela crítica nacional para reavaliar, reabilitar histórica e criticamente, legitimar em suma toda uma legião de autores precedentes sobre os quais o autor de *Grande sertão: veredas* pôde edificar seu estilo. Tal procedimento, entretanto, não se consumou; pelo contrário, para manter a posição recém-adquirida por seu prócere, a crítica especializada desqualificou muitos dos precursores, assegurando que a partir daquele momento o que se produzira anteriormente perdera validade e preferindo novamente traçar pontes com fontes de influência estrangeiras. A manutenção do *status* canônico privilegiou, portanto, a incorporação de valores e padrões de julgamento ditos universais, instituindo pactos valorativos com os quais a tradição regionalista precedente – e boa parte da tradição em geral – não se acertava, embora as obras se debruçassem mais ou menos sobre os mesmos motivos arquetipais ditos inerentes à condição humana.

2.2 Guimarães Rosa: um onipresente “mas”

Em vista do processo formativo por que passou a literatura brasileira e das estratégias empregadas para legitimar canonicamente a obra rosiana, criou-se um procedimento de fundo que dá vazão à necessidade de expurgar do texto do autor a marca do Regionalismo. Transformado em espécie de injúria com o passar do tempo, o rótulo ganhou progressivamente tamanho contorno negativo que, segundo apontado com acerto por Marisa Lajolo, em lugar de designar certo tipo de produção literária, foi constantemente requisitado na tradição crítica e na história literária brasileiras “como divisor de águas entre a boa e a má literatura.”⁶² Guimarães Rosa, situado no polo positivo dessa dualidade, tem sido particularmente afetado por ela, uma vez que a defesa da qualidade de sua obra tem seguidamente coincidido com o apagamento de sua dimensão regional.

No entender de Bourdieu, tal método não é de todo estranho ao campo das artes, já que boa parte das noções que artistas e críticos empregam para definirem a si mesmos ou a seus adversários “são armas e apostas de lutas, e muitas das categorias que os historiadores da arte aplicam para pensar seu objeto não são mais que esquemas classificatórios oriundos dessas lutas e mais ou menos habilmente mascarados ou transfigurados.”⁶³ Independentemente de serem ou não inicialmente concebidos como insultos ou condenações, os esquemas taxonômicos ganham pouco a pouco um ar de eternidade, graças à amnésia da gênese

⁶² LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?, p. 327.

⁶³ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 332.

conferida pelas dissecações críticas e pelas dissertações e teses acadêmicas.⁶⁴

Ainda que a noção de Regionalismo na literatura brasileira não pareça ter sido concebida como reprovação, é evidente que ao longo da história literária brasileira ela acumulou largo espectro de considerações negativas, as quais se responsabilizaram por lhe atribuir propriedades depreciativas com ares de eternidade, como se fossem inerentes a toda a vertente, e não particulares a determinadas obras. Como consequência, não é incomum que, ao abordar a produção de Guimarães Rosa como regionalista, o pesquisador enfrente resistência e por vezes reprovações explícitas de colegas a quem causa surpresa ver o adjetivo atrelado ao nome canônico do autor. Com efeito, se as obras de arte são primeiramente e acima de tudo objetos estéticos, elas não deixam de estar inseridas em contextos sócio-históricos e submetidas a classificações que não são arbitrárias, tampouco inocentes.

É o que se observa na perspectiva proposta por Stüben, para quem a obra de arte deve ser analisada para além de sua autonomia artística, mas sem ignorar a imperatividade da estética. Em seus termos, por um lado, “Como ciência histórica, os estudos literários não devem analisar unicamente as estruturas do texto literário e sua potencial representação de um conteúdo supraindividual ou até mesmo atemporal, mas também reconstruir as formas de leitura concretas e os horizontes de compreensão.”⁶⁵ Por outro lado, o mesmo estudioso ressalva que “no centro encontram-se os textos, não as condições sociais e culturais que os produziram e que eles refletem, ou ainda os locais e cenários isolados, aos quais os textos se ligam tematicamente. O exame da materialidade regional deve ser mantido em análises estéticas.”⁶⁶

O problema que se impõe, no caso do Regionalismo brasileiro, é que qualquer tipo de análise parte sempre de um *a priori* negativo ao qual deve responder. Por vezes, as possibilidades sugeridas pelo texto literário vão de encontro às certezas pré-concebidas sobre a tradição à qual ele pertence, de modo que se tornam necessários torneios críticos para salvá-lo da vala comum das obras consideradas falhas. Nestas, os motivos regionalistas são comumente evocados como explicação para seus problemas, enquanto na obra bem realizada o Regionalismo passa a segundo plano e as razões do êxito tendem a ser outras. Nesse caso, a estética não deixa de ser o elemento de maior importância no texto literário, mas necessita ser precedida pelo conhecimento da tradição crítica que orienta as “formas de leitura concretas e os horizontes de compreensão”, nas expressões de Stüben. De algum modo, a análise estética

⁶⁴ Bourdieu sustenta que, sim, tais conceitos de combate são na maior parte do tempo concebidos como insultos ou condenações. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 332.

⁶⁵ STÜBEN, Jens. *Literatura regional e literatura na região*, p. 57.

⁶⁶ STÜBEN, Jens. *Literatura regional e literatura na região*, p. 58.

do Regionalismo precisa sempre se justificar fora da estética.

No que tange ao surgimento de Guimarães Rosa na literatura brasileira, tudo leva a crer que a problemática acima referida se coloca de imediato. Antonio Candido, no já mencionado ensaio de 21 de julho de 1946, publicado em *O Jornal*, no Rio de Janeiro, devido ao lançamento de *Sagarana*, identifica o contexto político e ideológico que caracteriza aquele período histórico. Para Candido, “O grande êxito de *Sagarana*, do Dr. J. Guimarães Rosa, não deixa de se prender às relações do público leitor com o problema do regionalismo e do nacionalismo literário”.⁶⁷ A questão está relacionada aos desenvolvimentos políticos daquela primeira metade do século XX no Brasil, já que trinta anos antes o regionalismo literário se associara em diversas frentes ao federalismo político que se fortalecia, fomentando como reação da *intelligentsia* local um sentimento de patriotismo como forma de afirmação de unidade nacional. Nesse contexto, os escritores regionais eram procurados como afirmação nativista. Assim, na visão de Candido,

Antes, quando a palavra de ordem política e o sentimento geral eram provincianos, foi chique ser nacionalista, e o porta-voz mais característico da tendência foi Olavo Bilac. Agora, que as forças unitárias predominam e já se vai generalizando um certo sentimento de todo, [...] agora a moda é ser bairrista, e o porta-voz mais autorizado da tendência é o Sr. Gilberto Freyre.⁶⁸

Nesse meio, Candido considera plenamente compreensível o alvoroço causado pelo surgimento da obra de Guimarães Rosa, compondo um parágrafo em que demonstra seu incômodo com os excessos partidários ao ironizar a preponderância da região sobre o centro. Em seu entender, *Sagarana* “vem cheio de ‘terra’, fazendo arregalar os olhos aos intelectuais que não tiveram a sorte de morar ou nascer no interior (digo, na ‘província’) ou aos que, tendo nela nascido, nunca souberam do nome da árvore grande do largo da igreja, coisa bem brasileira”.⁶⁹

Conquanto a reflexão do autor dê pouco peso à precisão terminológica, o que se compreende pelo veículo em que foi publicada, e não faça distinções entre bairrismo e regionalismo, ela é capital por registrar o estado do campo das artes e do meio intelectual nacionais quando da inserção de Guimarães Rosa na tradição. Observado em conjunto com a percepção corrente de que naquele instante o Regionalismo era considerado ultrapassado, o testemunho do crítico atesta a existência de importantes matizes no imaginário social de então. Tanto a possível ironia a respeito da quantidade de terra que acompanha a obra, quanto

⁶⁷ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, p. 243.

⁶⁸ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, p. 244.

⁶⁹ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, p. 244.

a identificação de uma moda bairrista em voga assinalam que *Sagarana* não é extemporâneo, nem genialmente inexplicável. Na verdade, o livro responde plenamente à estrutura dos possíveis apresentada pelo campo intelectual quando de seu lançamento.

Se seu êxito estético, entrevisto na capacidade de produzir uma fatura estilística que atenda e alargue as convenções do gênero, é evidente mérito do escritor, as disposições para sua leitura seguem os acordos tácitos presentes no campo literário. Do depoimento de Antonio Candido, percebe-se que o Regionalismo não exalava seus últimos suspiros; pelo contrário, voltava a protagonizar debates intelectuais – não obstante o comentário do autor quanto à “terra” em *Sagarana* ateste o inegável incômodo causado por tal constatação. Para além disso, um detalhe pode passar despercebido, mesmo que não seja irrelevante. Desde o início, o escritor-diplomata é tratado segundo a peculiar lógica de distinção social brasileira. Não se trata do livro de estreia de João Guimarães Rosa, mas de “*Sagarana*, do Dr. J. Guimarães Rosa”, diplomata que já se fazia conhecido entre a elite intelectual carioca.

Nesse sentido, procedimentos que respondam à sociologia da literatura podem contribuir para a compreensão dos caminhos trilhados pela obra de cada autor e dos pressupostos externos que por vezes são capazes de orientar as apreciações estéticas. De fato, o problema não se restringe ao volume de estreia do autor. Segundo Moreira, mesmo quando já era considerado por muitos o melhor escritor brasileiro do momento, ainda era palpável a ansiedade que provocava em alguns críticos sua insistência em localizar sua ficção no campo. Por isso, a “solução foi propor que o local em Guimarães Rosa era sumamente superficial, uma capa delgada que ocultava a análise ‘das grandes questões humanas’.”⁷⁰

Essa constante parece ter acompanhado a fortuna crítica rosiana ao longo do tempo. Desde as primeiras impressões sobre *Sagarana* até as mais recentes reflexões sobre o conjunto da obra, tem sido persistente a evocação de um “mas” que visa a instaurar uma linha divisória clara entre a realidade na qual o texto deita raízes e a dimensão artística dele proveniente. Observa-se um desconforto evidente quando se trata de reconhecer a presença do local, da região, do sertão, de populações pobres e analfabetas a quem é negada a capacidade de refletir sobre o mundo, em resumo, ao mesmo tempo em que se busca afirmar a qualidade propriamente literária das narrativas. A recorrente estrutura adversativa de raciocínio culmina com frequência na negação de um dos aspectos mais básicos das obras, a armação sobre a qual se constrói o texto, se movimentam as personagens e se desenham as relações intratextuais que fornecem ao discurso suas diversas camadas. O procedimento chama a

⁷⁰ MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*, p. 27.

atenção sobretudo quando se verifica que não costuma se repetir no repertório crítico dos textos de ambientação urbana, indicando por conseguinte a predominância de um lugar de enunciação e de formas de observação.

No que concerne à ficção rosiana, já em 1946 a problemática posição ocupada pelo Regionalismo e a falta de definição teórica a respeito do tema produzem fricções quando se trata de compreender o lugar da obra na tradição literária. No referido ensaio inaugural publicado por Álvaro Lins no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, quando do lançamento de *Sagarana*, faz-se patente a oscilação sobre o que vem a ser o Regionalismo e como o texto inovador de Guimarães Rosa com ele se relaciona. A indefinição – que de resto não parece preocupar os críticos – se faz ver na sequência de comentários sobre a presença da região na obra.

Por um lado, os textos “se articulam em bloco como se simbolizassem o panorama de uma região. E *Sagarana* vem a ser precisamente isto: o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais”, imagem reforçada pela “fidelidade à linguagem popular fixada através dos diálogos”.⁷¹ Porém, logo em seguida Lins procede a uma ressalva: “Mas o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado prisioneiro do regionalismo, o que o teria conduzido ao convencional regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo”.⁷²

Contudo, como a ideia de Regionalismo carece de definição ou sistematização naquele momento, poucas linhas depois surge a contradição:

Em *Sagarana* temos assim um regionalismo com o processo da estilização, e que se coloca portanto na linha do que, a meu ver deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma técnica aristocrática de representação estética.⁷³

Eis que a primeira impressão sobre a obra é a de que ela não se torna prisioneira do Regionalismo e como consequência – tautológica, no interior daquele raciocínio crítico – não se limita ao terreno de um convencional Regionalismo literário, o qual seria sinônimo de reprodução fotográfica, elementar caipirismo e descritivismo simplista. Daí decorre um primeiro problema, já que, sendo o Regionalismo literário convencionalmente observado nas letras brasileiras como equivalente à má literatura, a inusitada prosa rosiana parece não poder ser a ele filiada. No entanto, na impossibilidade de negar ao texto certo sabor de terra e de

⁷¹ LINS, Álvaro. Uma grande estreia, p. 238.

⁷² LINS, Álvaro. Uma grande estreia, p. 239.

⁷³ LINS, Álvaro. Uma grande estreia, p. 239.

interior, bem como a presença de evidente retrato físico, psicológico e sociológico de uma região de Minas Gerais, advogam-se-lhe as características de um regionalismo com processo de estilização, que seria então capaz de acoplar a temática nacional à expressão universal.

De tal conjunto de pressupostos críticos, depreende-se que o restante das obras regionalistas não passariam por processos de estilização, isto é, seriam meras reproduções fotográficas, caipirismo exótico e descrição simples. Porém, gera-se com isso outro problema, porquanto, nessa perspectiva, os demais autores sequer podem ser considerados fotógrafos ou documentaristas, já que parecem incapazes de qualquer estilização. O ponto de partida para todo objeto estético lhes é negado portanto. No caso de Guimarães Rosa, todavia, graças ao processo de estilização, apesar de haver retrato, não há reprodução fotográfica; apesar de haver fidelidade à linguagem popular, não há o simplesmente descritivo.

Condensa-se, portanto, em um pequeno trecho, um conjunto de características díspares e difíceis de conjugar. Conforme o viés por que são abordadas, prestam-se à legitimação ou à condenação de obras e autores. Um dos expedientes mais empregados consiste justamente em fazer vista grossa às semelhanças formadoras de tradições por meio do recurso à noção de universal, como se observa acima. Muito embora a “técnica aristocrática de representação estética” não seja universal nem absoluta, como provarão nas décadas seguintes as dificuldades para traduzi-la em outros universos linguísticos, o modo como é defendida produz a crença em sua incondicionalidade, além de sugerir que a tradição regionalista seria incapaz de tal feito e, portanto, de má qualidade.

No mesmo ano de 1946, outro texto de recepção já mencionado trilha percurso semelhante. No ensaio em que relata suas impressões sobre o primeiro livro de Guimarães Rosa, Antonio Candido destaca:

Mas *Sagarana* não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A província do Sr. Guimarães Rosa, – no caso Minas é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. [*sic*] Assim, veremos, numa conversa, os interlocutores gastarem meia dúzia de provérbios e outras tantas parábolas como se alguém falasse no mundo deste jeito. Ou, de outra vez, paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos mesmo capazes de pensar que, na região do Sr. Guimarães Rosa, o sistema fito-zoológico obedece ao critério da Arca de Noé. Por isso, sustento, e sustentarei mesmo que provem o meu erro, que *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas

histórias.⁷⁴

Assim, percebe-se a necessidade de transcendência da obra de arte, que não pode se limitar à região, ou mais precisamente, ao mundo rural, uma vez que não se costuma pensar por esse mesmo viés a obra de um Machado de Assis, por exemplo, cujo microcosmo do Rio de Janeiro não precisa ser transcendido ou ultrapassado.⁷⁵ O espaço regional rural parece carregar em si a impossibilidade de expressão, de modo que só se obtém êxito fora dele. Nessa mesma linha, enquanto Rio de Janeiro ou São Paulo não deixam de ser cidades (e regiões) do Brasil para transmutarem-se em arte, o sertão mineiro precisa atender a esse imperativo, do contrário não passa de local, de paisagem, de reprodução fotográfica, de descrição documental.

Mais interessante é que o crítico identifique o excesso da linguagem e da descrição, mas não reprove a profusão de provérbios e parábolas artificialmente inseridos na fala das personagens, nem o acúmulo descritivo da natureza e dos cenários. Bastou menos do que isso para condenar outros regionalistas. Com efeito, seguidamente tem-se a impressão de que as demais obras se reduzem a retratos fiéis dos espaços regionais, tal qual estudos antropológicos, econômicos e geográficos. Afinal, haveria no mundo algum espaço igual àquele literariamente representado? Não seria, então, toda região construída literariamente com base nos elementos caçados, analisados e sintetizados por seus autores?

De todo modo, por essa transcendência do critério regional que Candido advoga,

o Sr. Guimarães Rosa como que iluminou de repente, [*sic*] todo o caminho feito pelos antecessores. *Sagarana* significa, entre outras coisas, a volta triunfal do regionalismo do Centro. Volta o coroamento. De Bernardo Guimarães a ele, passando por Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato, Amadeu de Queirós, Hugo de Carvalho Ramos, assistimos a um longo movimento de tomada de consciência, através da exploração do meio humano e geográfico.⁷⁶

A reflexão do crítico está de acordo, portanto, com o pensamento de Eliot sobre a inserção da obra na tradição, conforme exposto em “Tradition and the individual talent”, pois assinala o momento exato em que são fomentados os rearranjos. Ao direcionar o fecho de luz proveniente de Guimarães Rosa sobre os escritores precedentes, Candido desloca a tradição e propõe, já a partir do primeiro livro de Rosa, o coroamento de um processo. Para além disso,

⁷⁴ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, p. 244.

⁷⁵ Na verdade, nos primórdios da crítica machadiana, costumava ocorrer o oposto. Segundo Roger Bastide, era “a regra, mesmo entre os mais intransigentes admiradores de Machado, reconhecer-lhe na obra essa lacuna, a falta de descrições, a ausência do Brasil tropical”. (BASTIDE, Roger. *Machado de Assis, paisagista*, p. 193) Conforme Antonio Candido (Cf. CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis*), contribuiu para uma mudança de perspectivas justamente o importante estudo do crítico francês, que buscou demonstrar a relevância da urbe carioca e da brasilidade no texto de Machado de Assis, que teria incorporado a paisagem local à filigrana da narrativa, tornando-a elemento funcional da composição literária.

⁷⁶ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, p. 245.

após negar parcialmente o cunho regionalista do volume de novelas – entendido segundo premissas bem pouco claras –, o crítico agora destaca a volta triunfal do Regionalismo precisamente na obra do autor, colocando-o, inclusive, em uma linhagem iniciada por Bernardo Guimarães, a partir da qual se pôde ver um longo movimento de tomada de consciência que parece então chegar a seu auge no texto rosiano.

Esse movimento, na perspectiva de Candido, assistiu à “Fase, precisamente, em que os escritores *trouxeram* a região até o leitor, conservando, eles próprios, atitude de sujeito e objeto”.⁷⁷ De tal problema, Rosa teria conseguido fugir ao criar uma experiência total. Também para Candido, assim, a dificuldade imposta pelo distanciamento entre escritor e objeto, entre autor e personagens, apresenta-se como uma das maiores dificuldades a serem vencidas pelo Regionalismo. Se, no entanto, a identificação dessa problemática é correta, talvez não seja tão adequado abordá-la como se os escritores precedentes não tivessem obtido êxitos nesse domínio. Ainda que pequenas e parciais as soluções anteriormente experimentadas tiveram seu quinhão de importância para aproximar os dois universos, de forma que os autores não simplesmente *trouxeram* a região ao leitor ao longo de toda a tradição literária, até que esta fosse abruptamente salva por Guimarães Rosa. Inclusive porque não se podem ignorar as ressalvas de que Rosa se tornaria objeto tempos depois. É Eduardo Coutinho quem registra

a inadequação, de que Rosa tem sido frequentemente acusado, existente entre o nível cultural de seus personagens e a linguagem empregada por eles em seus diálogos e monólogos. Os personagens de Guimarães Rosa são os habitantes do sertão, a maioria gente sem recursos, pertencente às camadas mais baixas da população, que não recebeu nenhuma instrução. No entanto, a linguagem em que se expressam é por vezes bastante elevada e os trechos narrativos e descritivos em que aparecem são relatados de maneira bastante elaborada que não corresponde absolutamente aos padrões de comunicação.⁷⁸

A despeito disso, livrando-se da distância entre sujeito e objeto, segundo a formulação clássica de Candido, “*Sagarana* nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas”.⁷⁹ Apesar da elegância da linguagem do crítico e da beleza de sua formulação, o caráter universal da obra não pode lhe ser atribuído como essência, pois está atrelado às circunstâncias de recepção e ao universo cultural em que se insere. Ou seja, é externo à obra e contingente ao grupo social – de maneira que sequer é “universal” de fato, como já se

⁷⁷ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, p. 245, grifo original.

⁷⁸ COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem*, p. 224.

⁷⁹ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, p. 245.

procurou mostrar. Na verdade, tal aspecto pode ser entrevisto na própria argumentação de Candido, segundo a qual a linguagem de *Sagarana* responde a algo esperado dos artistas brasileiros naquele momento: operar a partir da linguagem popular local e ao mesmo tempo conservar fidelidade às tradições clássicas – o conjunto de valores que orientam a percepção do “universal” e que respondem aos pactos valorativos ocidentais baseados em restrita seleção de obras.

Articulações semelhantes continuam a surgir conforme se constitui a fortuna crítica de Guimarães Rosa. Um ano após o lançamento quase simultâneo de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, Oswaldino Marques destaca características que começam a se tornar constantes distintivas na obra do autor. Dentre elas, considera autêntica proeza a forma como o artista faz uso de sua “incoercível tendência à monumentalidade” para versar sua temática predileta: “a realidade não menos monumental da vida pastoril brasileira.”⁸⁰ Marques salienta ainda a modernidade intrínseca do escritor, mas esse elemento parece conservar alguma incompatibilidade com outro dado importante da obra, seu regionalismo: “Escritor regionalista, que se há revelado até agora [1957], conquanto esta seja apenas uma faceta de sua individualidade, nunca será demasiado ressaltar, num país onde regionalismo é sinônimo de repentismo, a sua incomparável *artistry* e perfeita sintonia com as conquistas de vanguarda no tocante aos problemas da expressão.”⁸¹

Isto é, ao mesmo tempo em que a autêntica proeza do artista repousa na realidade monumental da vida pastoril brasileira e na maneira por que ela é estilizada, já nos anos 1950 o fator regional começa a se consolidar como pedra no sapato da produção rosiana. Afinal, o Regionalismo é sinônimo de repentismo, improvisação, de modo que “nunca será demasiado ressaltar” o quanto isso se distancia de sua *artistry* em perfeita sintonia com as soluções das vanguardas para os problemas da expressão. Tomado por sinônimo de improviso – sob viés negativo –, guarda-se esperança sub-reptícia de que o regionalismo revelado por Guimarães Rosa até aquele momento constitua apenas uma parte de sua literatura, sugerindo-se a possibilidade de caminhos diversos no futuro.

No ano seguinte, Adolfo Casais Monteiro, no prestigiado Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, confirma a tendência a identificar o caráter regionalista da prosa rosiana como problemático. Todavia desta vez o crítico vai além e assegura que a “maior injustiça que se pode fazer a Guimarães Rosa é chamar-lhe autor regionalista, pois que esta designação, a significar alguma coisa, só pode ser que, mimoseando com ela um autor, se

⁸⁰ MARQUES, Oswaldino. O repertório verbal, p. 101.

⁸¹ MARQUES, Oswaldino. O repertório verbal, p. 101.

pretenda recusar-lhe a validade universal, fechá-lo nos limites da sua região, como pouco mais que seu memorialista. Não sendo assim, seria o mesmo que chamar regionalista a James Joyce, ‘fechado’ em Dublin...”⁸²

De fato, naquele momento a categoria possui parca definição, como bem registra a reflexão de Monteiro. Contudo, é justamente pelo aparato crítico produzido e fortalecido ao longo da história literária nacional que os contornos do conceito se delineiam. A partir de argumentações como a do referido pesquisador, a noção de Regionalismo progressivamente se equivale à de má literatura, já que, segundo sua perspectiva, não há conciliação possível entre o espaço limitado da região e a validade universal a que deve fazer jus toda grande obra. De resto, a comparação com a Dublin de Joyce é sintomática sob diversos aspectos, pois, além de vincular o escritor brasileiro a um dos próceres do *high modernism*, assinala uma confusão conceitual de base. O espaço dublinense entrevisto na obra do autor irlandês não pode receber o epíteto de regional por ser, do ponto de vista do capital simbólico e artístico, considerado um espaço central. Isso não impede, entretanto, que sua representação artística seja tomada por localista, sem prejuízo de sua qualidade estética.

O texto rosiano, por sua vez, além de localista, é ambientado em espaço periférico e deserdado, desprovido de herança legítima – muito embora haja toda uma tradição de obras situadas nesse mesmo espaço, ele continua carente de legitimidade artística, de modo que sua presença na grande literatura segue causando incômodo. Não surpreende, portanto, que a crítica de Monteiro recuse exatamente os aspectos localistas da produção de Guimarães Rosa, optando por não ver as “particularidades irritantes do estilo” que insistem em registrar “curiosidades localistas” por um preciosismo excessivo na expressão:

Aqueles homens e aquelas paisagens vivem diante de nós, com uma força que não só apaga as curiosidades (extemporâneas para o leitor entusiasta) localistas, como nos faz esquecer certas peculiaridades irritantes do estilo – prova, aliás, de que Guimarães Rosa as podia ter dispensado, e de não serem os excessos de preciosismo na expressão que fazem a beleza da sua prosa; pelo contrário, ela é suficientemente boa para os fazer esquecer e perdoar.⁸³

Nessa linha de raciocínio, para apreciar a qualidade das histórias de Guimarães Rosa, o crítico escolhe desconsiderar alguns de seus elementos basilares, ou seja, a profusão descritiva, o detalhismo da expressão, a erudição rebarbativa da palavra, o acúmulo verbal, todos recursos que fornecem densidade e constroem a atmosfera dos textos. O localismo rosiano, esculpido sobre a veia viva do Regionalismo brasileiro, não perde qualidade devido a essas suas características. Na verdade, delas retira sua força para dar ao local o *status* de arte,

⁸² MONTEIRO, Adolfo Casais. Guimarães Rosa não é escritor regionalista, p. 3.

⁸³ MONTEIRO, Adolfo Casais. Guimarães Rosa não é escritor regionalista, p. 3.

sem precisar por isso transcender ou negar o espaço enunciado.

O problema, contudo, persiste. Sob o pseudônimo de Tristão de Ataíde, Alceu Amoroso Lima, em texto intitulado “O transrealismo de G. R.” e originalmente publicado em 30 de agosto de 1963 no *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, sustenta que Guimarães Rosa veio para unir na ficção brasileira dois polos que são apenas aparentemente contraditórios: “o espírito telúrico e o espírito oceânico”.⁸⁴ Chama a atenção, porém, o incômodo causado pela presença do local e do regional na obra do escritor mineiro. Para Ataíde, se em Machado de Assis predominaria um espírito universalista e em Euclides da Cunha sobressairia um espírito localista, apenas “À primeira vista Guimarães Rosa pertence mais à família euclidiana que à família machadiana. Na realidade, o que nele se encontra é mesmo uma integração dos dois espíritos, embora com aparente predomínio da vertente alencariana ou telúrica”.⁸⁵

Cabe notar, de início, a fragilidade do postulado de que haveria, parece que inerentemente, um espírito universalista em Machado de Assis, autor voltado para um microcosmo no Rio de Janeiro. O que haveria de mais universal nesse local machadiano do que no local euclidiano? Veja-se que Machado de Assis se interessa por personalidades e situações mais prosaicas e historicamente diminutas do que Euclides da Cunha, de modo que a identificação de um espírito universalista em um e localista em outro parece se justificar apenas pela ambientação de suas tramas. A cidade seria, então, inerentemente mais universal do que o campo. Isso posto, revelam-se menos sutis as ressalvas de Ataíde quanto à presença do local no texto rosiano. Note-se que apenas à primeira vista Guimarães Rosa se aproximaria mais de Euclides da Cunha do que de Machado de Assis e que o relevante para a compreensão de sua obra deve estar na integração entre o espírito da terra e o do mundo. A vertente telúrica, cujo primeiro expoente remete a Alencar, é minimizada por parecer incompatível com um espírito do mundo.

Não surpreende, portanto, que o crítico postule: “*Mas nada é mais estranho à sua literatura do que o regionalismo*”.⁸⁶ Na verdade, o imprevisto se encontra na frase seguinte: “Será sertanista *mas* não regionalista”.⁸⁷ Com a ressalva de dois “mas”, a literatura rosiana se distancia da pecha do regional, ainda que o próprio Ataíde anteriormente tenha sido forçado a constatar a presença da idiosincrasia de Euclides da Cunha e José de Alencar na ficção do escritor mineiro. A despeito da constatação precedente, o regional não poder ser reabilitado pelo êxito de Guimarães Rosa, já que, por esse viés crítico,

⁸⁴ ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G. R., p. 142.

⁸⁵ ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G. R., p. 142 – 143.

⁸⁶ ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G. R., p. 143, grifo nosso.

⁸⁷ ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G. R., p. 143, grifo nosso.

É todo o interior do Brasil, e não apenas os “sertões do Urucuia”, por suas paisagens, suas criaturas humanas, seus costumes e sua linguagem, que vive em seus romances e sua [sic] novelas. Nunca limitado a uma região, sendo embora mineiro de nascimento e até de espírito, não é como tal que criou talvez um gênero em nossas letras e forjou seguramente uma linguagem.⁸⁸

Assim, sem explicitar definição consistente que justifique a distinção entre sertanista e regionalista, Guimarães Rosa é paradoxalmente qualificado pelo primeiro termo, já que todo o interior do Brasil, e não apenas os sertões do Urucuia, está representado em suas obras. Isto é, todas as *regiões* estão aí englobadas, não apenas o *sertão*, logo o autor é *sertanista* e não *regionalista*. Vê-se bem a que ponto chega o problema crítico representado pelo Regionalismo, que passa a exigir da crítica especializada formulações difíceis de serem sustentadas, para tornar possível a separação entre boas e más obras, negando seu pertencimento a uma mesma tradição literária.

Devido a tal necessidade de desvincular Guimarães Rosa do local, ao se referir às traduções, Tristão de Ataíde assegura que “Os estrangeiros, que tiveram contato com essa obra diferente, viram logo o *outro* aspecto que o seu brasileiro aparentemente esconde: o seu universalismo.”⁸⁹ Tal opinião, entretanto, não é unânime, visto que, segundo Sandra Guardini, *The Devil to pay in the Backlands*, versão traduzida de *Grande sertão: veredas* nos Estados Unidos, “foi lido como um ‘Western brasileiro’, foi comparado às histórias do oeste em que figuravam Billy the Kid e seu bando, a uma espécie de ‘Western, com disputas de revólver e de faca’, e tido como ‘uma história de aventuras a que falta variedade [...] e um romance de ideias que não consegue ir além do óbvio’”.⁹⁰ Para tanto, certamente contribuíram as falhas de tradução, que enfraqueceram a obra ao optarem por soluções incapazes de atender às particularidades da técnica localista do autor. Segundo se depreende dos comentários do próprio Guimarães Rosa a Curt Meyer-Clason, naquela edição “Tudo virou água, mingau”.⁹¹

Nesse sentido, à dificuldade de defender um universalismo inerente à obra se soma o desafio de fazê-lo sem passar pela brasilidade. A despeito disso, em 1964, no clássico ensaio “O homem dos avessos”, publicado em *Tese e antítese*, Antonio Candido, novamente procede à ressalva quanto ao regionalismo do texto rosiano. Este caso é peculiar porque o crítico opta pelo termo “regional”, não por “regionalista”, o que ilustra o baixo rigor conceitual a que o tema está submetido. Assim, no entender de Candido, “tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os

⁸⁸ ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G. R., p. 143.

⁸⁹ ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G. R., p. 143, grifo original.

⁹⁰ VASCONCELOS, Sandra Guardini. João & Harriet: notas sobre um diálogo intercultural, p. 160.

⁹¹ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*, p. 114.

grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte”.⁹² Disto se infere que não só as demais obras da tradição regionalista não se interessariam pelos referidos grandes temas – os mesmos motivos arquetipais estudados por Gilbert Durand anteriormente mencionados –, como a matriz regional parece incapaz de exprimi-los, sendo necessário subtrair da obra essa dimensão.

Pela consolidação de tais perspectivas críticas, não deve causar estranhamento a opinião expressa por Wilson Martins em estudo divulgado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 8 de maio de 1965, e que faz referência à abordagem de *Candido* do ano anterior. Conforme Martins, não haveria diferenças caso *Grande sertão: veredas* fosse ambientado no espaço urbano, até porque o estatuto intelectual de Riobaldo é quase considerado incompatível com sua condição sertaneja. Para o ensaísta,

tudo indica que teremos de voltar ao ponto em que a colocou o sr. Antonio Candido, num ensaio conhecido: *Grande sertão* é um romance metafísico, que renova, sem dúvida, a “matéria regional”, mas no qual o regionalismo é apenas matéria. O romance nada perderia de si mesmo, nem veria modificada a sua essência, se fosse urbano e tivesse por herói um intelectual sofisticado das cidades. (De resto, como concluíram alguns dos meus estudantes num seminário a respeito de *Grande sertão*, Riobaldo é um intelectual).⁹³

A particularidade de tal problemática reside no fato de que, com o decorrer das décadas, a dimensão regional da literatura rosiana não deixa de interessar à crítica literária, que enfim assumiria a qualidade artística do texto sem atentar para suas especificidades locais. Pelo contrário, conforma-se uma tradição analítica que precisa recusar o que há de mais básico nas narrativas para só então reconhecer-lhes os méritos. Chega-se ao limite, como se nota, de avaliar que a obra nada perderia caso fosse completamente diversa, o que bem evidencia o valor da matéria regional.

Até mesmo a recepção a Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras, em 1967, registra o desconforto causado pela proximidade ao Regionalismo. Proferido por Afonso Arinos de Melo Franco, sobrinho homônimo do autor de *Pelo sertão*, cuja obra gozava da

⁹² CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos, p. 295.

⁹³ MARTINS, Wilson. Jôe Guimarró, p. 2.

Por viés semelhante, o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, que foi amigo de Guimarães Rosa, sustenta: “À luz do exposto podemos perguntar finalmente: por que Guimarães Rosa toma por cena da sua narração o interior mineiro? Em primeiro lugar, creio, por ironia. Nenhuma cena parece mais afastada daquelas paisagens gigantescas nas quais se desenrolam as lutas míticas da camada filosófica de Guimarães Rosa que o pobre e corriqueiro sertão mineiro, e é justamente por esse contraste que Rosa nasceu [...] Neste sentido, sim, Guimarães Rosa é regional, tão regional quanto Tolstói e Kafka. [...] A força narrativa de Guimarães Rosa cria tipos sertanejos, mas esses tipos são parentes dos tipos tolstoianos e kafkianos muito mais que de gente mineira. E se alguns creem o contrário, e pensam que Guimarães Rosa se inspira na camada [*sic*] ‘realidade mineira’, responderei que os personagens dos contos de Guimarães Rosa são muito mais reais que qualquer caboclo vivo ou morto, porque são parceiros reais das nossas conversações íntimas, são portanto ‘Mitseia’ e nisto reside, a meu ver, a sua justificativa.” (FLUSSER, Vilém. A invenção narrativa de Guimarães Rosa, s/p.)

admiração de Rosa, o discurso de boas-vindas também acaba por enredar-se no espinhoso tema, embora não seja esse seu tópico de interesse: “Escritor ligado à terra, às limitações temporais e espaciais de uma certa terra brasileira, não sois, no entanto, um escritor regional, ou antes, o vosso regionalismo é uma forma de expressão do espírito universal que anima a vossa obra, e, daí, sua repercussão mundial.”⁹⁴ No entanto, a despeito das negações iniciais, no caso presente o Regionalismo não surge como um “porém” a perturbar a suposta expressão universal, senão como uma forma da expressão de tal espírito. Se isso não atenua o problema da crença na universalidade de um texto em tudo particular, ao menos não transforma em oximoros os termos “região” e “qualidade”, “local” e “arte”. Mesmo assim, Melo Franco afirma em seguida: “Uma coisa me parece certa, certíssima, e peço licença para anunciá-la frente aos mestres da língua que aqui vejo, um Aurélio Buarque de Holanda, um Augusto Meyer: nada existe de popular em vosso estilo.”⁹⁵

Com efeito, de uma forma ou de outra, o *status* canônico de Guimarães Rosa precisa ser distanciado da pouca legitimidade do estrato popular, do espaço periférico da região, da percepção de atraso que se opõe à modernidade de sua narrativa. O exame diacrônico das reflexões, porém, demonstra como linhas de pensamento que buscam defender pontos de vista semelhantes se sobrepõem e se contradizem, por causa das dificuldades envolvidas nos processos argumentativos. Precisando lidar com a evidente presença do popular não só nos enredos, como também na catálise do estilo rosiano, as investigações se deparam com um sem número de labirintos.

Já na década de 1980, Eduardo Coutinho reúne em um volume textos representativos da fortuna crítica rosiana até então, os quais não só balizaram a compreensão da obra do autor durante os decênios precedentes, como continuam a constituir importante material de referência ainda hoje. Na “Nota preliminar” à reunião de estudos, assinala-se a tônica que rege o conjunto e conseqüentemente marca a história da crítica literária. Por um procedimento que reconhece como capa delgada o teor regionalista da ficção rosiana, Coutinho diferencia a obra do escritor mineiro daquela dos regionalistas anteriores pelo destaque dado à paisagem: “Escritor regionalista no sentido de que utiliza como cenário de todas as suas estórias o sertão dos Gerais, e como personagens os habitantes dessa região, o autor transcende os parâmetros do Regionalismo tradicional ao substituir a ênfase até então atribuída à paisagem pela importância dada ao homem – pivô de seu universo ficcional.”⁹⁶

⁹⁴ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. O verbo & o logos – discurso de recepção de Afonso Arinos de Melo Franco, p. 93.

⁹⁵ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. O verbo & o logos – discurso de recepção de Afonso Arinos de Melo Franco, p. 98.

⁹⁶ COUTINHO, Eduardo. Nota preliminar, p. 14.

Apesar de apontar que Guimarães Rosa difere, inegavelmente, do Regionalismo anterior a ele em diversos aspectos, por mais cuidadosa que seja, a posição de Coutinho oferece indícios de um viés de leitura comum a boa parte da historiografia nacional. Por um lado, dá-se por certo que os escritores anteriores ao Modernismo se preocupavam sobretudo com a paisagem, compreendida a partir da estreita bitola da cor local. No entanto, um exame atento daquelas obras mostrará que isso nem sempre ocorre e sinalizará o risco de qualquer generalização. O próprio Guimarães Rosa demonstra consciência desse caráter em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, texto estudado em detalhes mais adiante, quando põe em relevo as qualidades heroicas do sertanejo alencariano e a força inquebrantável da personagem euclidiana.

Por outro lado, tal viés crítico recorrente costuma tomar a paisagem por algo prejudicial à ficção. Assim procedendo, diminui a importância desse elemento para a fatura final das boas narrativas – o que seria do texto rosiano se despido de seu acúmulo descritivo? –, enquanto lança à sua conta os defeitos das más realizações. Além disso, raramente atenta para o fato de que a paisagem é sempre (ficcionalmente) construída pelo homem e, portanto, fala do homem no tempo e no espaço, como já se mostrou no que tange ao Impressionismo em Afonso Arinos. Interessar-se pela paisagem não significa esquecer-se do humano, visto que ela é testemunho de sua ação e de seu olhar e participa de sua percepção de mundo.

Mesmo assim, persiste o imperativo de isolar Guimarães Rosa do restante do Regionalismo literário brasileiro devido às técnicas narrativas por ele empregadas. Em 1987, no célebre “Literatura e subdesenvolvimento”, estudo constante de *A educação pela noite e outros ensaios*, Antonio Candido desenha um panorama do pensamento literário brasileiro, traçando relações com a história intelectual latino-americana e tendo como operador conceitual a noção de subdesenvolvimento. No percurso esquematizado pelo crítico, advoga-se uma progressiva tomada de consciência por parte da intelectualidade local acerca da realidade social do Brasil. A reflexão propõe “a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de *super-regionalista*.”⁹⁷ Caracterizado pela percepção dilacerada do subdesenvolvimento nacional, esse momento aniquilaria a visão naturalista desejosa do conhecimento empírico do mundo e mantenedora do interesse pelo pitoresco e pelo documental. Deste super-regionalismo seria “tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que [se] poderia chamar de a universalidade da região.”⁹⁸

⁹⁷ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento, p. 161, grifo original.

⁹⁸ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento, p. 162.

Neste caso, é uma argumentação de fundo socioeconômico que orienta a avaliação crítica das soluções encontradas pelos diferentes autores e das motivações que as geraram. Porém, em lugar de simplesmente revelar como o imaginário de cada época se alterou e fomentou mudanças na estética da tradição literária regionalista, Candido se vê na contingência de segmentá-la para poder situar a produção rosiana em um patamar seguro, no qual porventura fique a salvo da pecha – o próprio autor emprega o termo pouco antes – representada pelas características associadas à vertente. Por conseguinte, Guimarães Rosa acaba por se localizar acima dos demais artistas, em um processo que pode estimular conclusões perigosas. Se Antonio Candido possui a percuciência para não subtrair o autor à história, o mesmo não parece verificar-se em todos que herdaram tal matriz crítica.

Já no século XXI, imbuído do interesse por historiar a fortuna crítica rosiana, David Jackson procede a um balanço dos estudos sobre o autor até o ano de 2005. Sua análise constata que, sobretudo nas décadas de 1940 e 1950, “Persiste a tendência de ver em JGR uma continuação ou extensão da corrente regionalista, mesmo através das diferenças.”⁹⁹ Todavia, não sendo este seu principal objetivo, ao arrolar os argumentos de diversos críticos o estudioso não questiona a maneira como são construídos e como evidenciam o incômodo gerado pela presença da região no texto de Rosa. Se superficialmente parece haver uma consciência da continuidade, a formulação dos argumentos acaba sempre por instaurar uma disjunção entre os elementos. Embora Jackson não entre no mérito da questão, não é outro senão esse o motivo de constatar que, quando do lançamento de *Sagarana*, “a crítica em geral não tivesse podido especificar exatamente em que consistia essa grandeza literária.”¹⁰⁰ Como se salientou anteriormente, tal incapacidade advém em parte da difícil tarefa de conjugar regional e universal, que marcou os trabalhos sobre a literatura de Guimarães Rosa.

Com efeito, o tema segue relevante no presente século, assinalando a manutenção da necessidade de elevar determinadas obras à esfera do universal. A restrição a dados de estilo vinculados ao localismo ou carentes de capital literário é exemplar da imagem consolidada sobre o Regionalismo, conquanto se observe um apuro no tratamento da questão. Para Marli Fantini, por exemplo, “Graças ao refinamento técnico de sua linguagem, que inclui, dentre outros, o princípio de aglutinação a colocar em confronto dialógico idiomas distintos, Rosa pôde transfigurar as singularidades regionalistas, levando seus traços *anteriormente* pitorescos a adquirir universalidade.”¹⁰¹ Isto é, Fantini avança em um ponto fundamental ao identificar

⁹⁹ JACKSON, K. David. Certo sertão: sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa, p. 333.

¹⁰⁰ JACKSON, K. David. Certo sertão: sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa, p. 323.

¹⁰¹ FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*, p. 45, grifo nosso.

que os traços pitorescos dos textos rosianos adquirem qualidade sem necessitar recorrer a sua completa negação. Entretanto, não fica claro em que medida, na perspectiva da autora, tais traços deixam de ser pitorescos – conforme sugere o emprego do advérbio “anteriormente” – nesse processo. Na verdade, deve-se reconhecer que as narrativas não perdem o sabor regional por atingirem os objetivos da arte – continuam cheias de terra, como observaria Antonio Candido.

De todo modo, para Fantini, “quando coloca sua região em contato com a esfera transnacional, o escritor amplia os limites de noções estereotipadas como ‘regionalismo’ ou ‘brasilidade’ com que se costumou, durante algumas décadas, classificar sua literatura aqui e lá fora.”¹⁰² Tal postulado seria de fato um grande achado, contudo não corresponde com exatidão ao que se observa no pensamento crítico dominante. Muito embora a obra de Guimarães Rosa devesse ter sido capaz de ampliar a visão estereotipada que se consolidou sobre o Regionalismo, essa reabilitação não parece ter se confirmado. Ao invés de ampliar os limites do conceito e de incitar a elaboração crítica de uma tradição, a narrativa rosiana incitou ainda mais a desleitura de boa parte dos artistas precedentes, deslocando-os para baixo e mantendo os estereótipos acerca do regional.

O próprio Mario Vargas Llosa, em prefácio à edição francesa de *Grande sertão: veredas*, intitulada *Diadorim*, aponta peculiaridades a título de defeitos da obra. Procedimento bastante incomum nos dias correntes, é importante recordar que a fala do escritor peruano não deixa de ser a opinião de um concorrente na bolsa de valores das letras. Ainda assim, segundo Llosa, há certa imperfeição no relato de Riobaldo, que não cessa de tergiversar, abrindo parênteses excessivamente longos para refletir sobre questões existenciais e para enunciar postulados esotéricos.¹⁰³ Já do ponto de vista da fatura regionalista, Llosa acredita que *Grande sertão: veredas* “não está, todavia, isento de certas falhas características do gênero: excesso na descrição, exagero telúrico, abuso de dados geográficos e de informações folclóricas, falta de verossimilhança de certas situações.”¹⁰⁴ Por isso, para o peruano, apenas uma leitura mais atenta e maliciosa salva a obra desses problemas, sendo capaz de perceber as outras camadas nela escondidas.¹⁰⁵

Conquanto talvez Llosa exagere ao destacar como deficiências certas características do relato riobaldiano, que simula o ritmo fragmentado e incerto da memória, é possível que acerte ao sugerir a malícia e a atenção redobradas imprescindíveis para “salvar” a obra dos

¹⁰² FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*, p. 75.

¹⁰³ LLOSA, Mario Vargas. *Épopée du sertão, tour de Babel ou manuel de satanisme?*, p. 12.

¹⁰⁴ LLOSA, Mario Vargas. *Épopée du sertão, tour de Babel ou manuel de satanisme?*, p. 13.

¹⁰⁵ LLOSA, Mario Vargas. *Épopée du sertão, tour de Babel ou manuel de satanisme?*, p. 13 – 15.

“problemáticos” índices regionalistas inegavelmente presentes no texto. Em larga medida, tal afirmação é corroborada por uma análise rigorosa da crítica rosiana, que em geral busca não só conferir maior relevância a determinadas dimensões em detrimento de outras, como também negar algumas delas.

Francis Utéza se volta para outros aspectos da jornada de Riobaldo, mas em certo sentido confirma a asserção de Llosa. Em sua perspectiva, como livro central no conjunto da produção do escritor mineiro, *Grande sertão: veredas* traz no frontispício de sua edição brasileira referências geográficas, mas, “para além desse ‘regionalismo’ de fachada se desenvolve uma busca filosófica de ordem universal concernente a duas grandes tradições espirituais: a tradição hermético-alquímica ocidental e a tradição taoista-zen oriental.”¹⁰⁶ Embora do ponto de vista do Regionalismo seja desnecessário negar a presença no seio da obra das duas tradições apontadas, a recíproca não é verdadeira. Enquanto para Vargas Llosa são evidentes as – incômodas – características regionalistas da história de Riobaldo, para Utéza elas se resumem a um “regionalismo” de fachada que não passa da capa do volume. Além de deixar de lado a própria armação da narrativa, que se baseia em todo um conjunto de relações cuja verossimilhança depende da regionalidade que professam e à qual se reportam, o imperativo de reduzir o regional a uma fina e irrelevante camada do texto desconsidera o papel de Guimarães Rosa na escolha do projeto gráfico original, que instaura uma separação existencial com base nas duas margens do rio São Francisco.

Enfim, a permanência de matrizes críticas às quais o espaço periférico e inculto dos interiores do Brasil se afigura incompatível com questões que não sejam rasas tem dado a tônica das incursões sobre o tema. Não é incomum, nesse sentido, que, em vista da pressuposta inconciliável distância entre Guimarães Rosa e o restante da literatura brasileira, o autor seja extraído da história e situado no domínio do inexplicável, como demonstra este estudo datado de 2009:

Já no decênio de 1940, período em que Rosa surge definitivamente para a literatura, esta não mais possuía o fôlego para produzir escritores que soubessem apropriar-se do mesmo expediente utilizado pelo autor de *Tutaméia*, isto é, a ruptura com os limites impostos pelo naturalismo e o pitoresco, cujo resultado – como se pode perceber em Simões Lopes Neto, ou mesmo em Mário Palmério – foi a imersão de nossas letras no terreno perigoso de dependência estética em relação à recepção simpática dos leitores europeus, ávidos por obras que mostrassem uma terra, um homem e um espaço exóticos, inscritos todos numa batalha socioeconômica violenta pela sobrevivência, ou seja, uma ambiência não encontrada facilmente nas

¹⁰⁶ UTÉZA, Francis. Du Guaicuí au Verde-Alecrim: la langue des oiseaux, p. 49.

literaturas dos países desenvolvidos do Velho Mundo.¹⁰⁷

Ancorado em uma série de premissas consolidadas por anos de crítica acerca da subserviência histórica da literatura brasileira em relação a modelos europeus, o trabalho guarda outro ponto de interesse a respeito de Guimarães Rosa. Se o diplomata mineiro é claramente tomado por salvador das letras nacionais ao encontrar o caminho para uma expressão individual face à imposição de normas caducas, por outro lado ele também se apresenta descolado do campo artístico de seu tempo. Afinal, se a literatura de então já não possuía fôlego para produzir escritores capazes de adotar novos expedientes estilísticos e possivelmente romper com o Naturalismo e o pitoresco, como compreender o advento rosiano?

O caráter divinizante que se observa com certa frequência na crítica à obra de Guimarães Rosa concorre para uma percepção a-histórica de sua gênese, pela qual é prejudicada a compreensão das tradições literárias e das relações sincrônicas e diacrônicas entre obras e autores. Em certo sentido, entrelaçam-se a negação de determinadas alianças de Guimarães Rosa com a história literária brasileira e a recusa da existência legítima de um espaço e suas características em sua ficção:

O toque de Midas rosiano estabelece no temário regional uma nova concepção do espaço sertanejo, agora distante do caráter exótico, mágico ou ainda da sua representação documental, o Sertão não aparece mais limitado às fronteiras geográficas do Nordeste brasileiro, mas estende-se às incursões nos conflitos e dramas universais, em outras palavras, o Sertão não é mais Sertão, é – como revela Riobaldo Tatarana – o mundo.¹⁰⁸

Com efeito, se Riobaldo afirma categoricamente que o sertão é o mundo, seu discurso em nenhum momento nega o próprio sertão ou sugere que para ser metáfora existencial esse espaço precise abandonar a si mesmo. O sertão é o mundo por ser tão propenso quanto qualquer outro espaço a encenar os dramas humanos. O sertão não deveria operar sob um signo de negação; o sertão é pura e simplesmente o mundo. Naquele espaço, assim como fora dele, as fronteiras são tênues, as certezas são fracas, tudo é muito misturado e a experiência humana é breve e frágil. Se o sertão é onde os pastos carecem de fecho, ele não deixa de ser cortado por um rio que assinala o limiar entre os judas e os riobaldos, ainda que a maldade possa estar presente em ambos os lados.

Como se observa em artigo de Leonel e Segatto, até mesmo Antonio Candido em certo momento flertou com uma perspectiva des-historicizante. Em avaliação publicada no

¹⁰⁷ TEIXEIRA, Everton Luís Faria; HOLANDA, Silvio Augusto de Oliveira; ARAÚJO, Elissandro Lopes de. Antonio Candido e o supra-regionalismo rosiano ou o social e o literário como fios de um tecido inextrincável, p. 160.

¹⁰⁸ TEIXEIRA, Everton Luís Faria; HOLANDA, Silvio Augusto de Oliveira; ARAÚJO, Elissandro Lopes de. Antonio Candido e o supra-regionalismo rosiano ou o social e o literário como fios de um tecido inextrincável, p. 161.

Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* sob o título “Grande sertão: veredas”, quando do lançamento do livro, e republicada em *Textos de intervenção* com o título “No grande sertão”, o crítico afirmaria que aquela narrativa “Não segue modelos, não tem precedentes; nem mesmo, talvez, nos livros anteriores do autor, que, embora de alta qualidade, não apresentam a sua característica fundamental: transcendência do regional (cuja riqueza peculiar se mantém todavia intacta)”.¹⁰⁹ Conforme Leonel e Segatto, para enfatizar esse ponto, “o crítico praticamente desdiz o que havia escrito sobre *Sagarana* em resenha que salienta o universalismo dos contos publicados em 1946.”¹¹⁰

Vê-se bem o emaranhado que se cria para defender a transcendência do regional rumo ao universal, pois o mesmo Antonio Candido que aclamara as qualidades superelementares de *Sagarana* e traçara uma linhagem a partir de Bernardo Guimarães, conforme apontado anteriormente, agora não só descola Guimarães Rosa da tradição literária nacional, como também das constantes presentes no conjunto de sua obra. Não obstante, a partir da análise dos postulados de Candido, Leonel e Segatto concordam que “a obra rosiana, principalmente *Grande sertão: veredas*, supera a tradição literária do regionalismo, muitas vezes marcada pelo naturalismo ou pela caricatura, que é baseada na observação (empírica e documental) e que resulta na descrição de personagens, atos e espaços que, como cópia fotográfica, parecem estáticos e até mesmo, natureza morta.”¹¹¹

Segundo tal panorama, o texto rosiano não pode se inscrever na tradição do Regionalismo brasileiro, deve antes ultrapassá-la. Afinal, a obra é apreendida como completamente diversa de uma vertente que não teria sido capaz de ir além da cópia fotográfica e da natureza morta, embora também se baseie na observação empírica e documental e proceda a densas descrições. Talvez a história literária brasileira pudesse tirar maior proveito de suas realizações caso admitisse as verdadeiras raízes de sua ficção e empregasse os resultados por ela fornecidos para capitalizar seus produtos. De resto, é interessante que o pesquisador italiano Roberto Mulinacci fale “numa das mais emblemáticas paisagens da literatura mundial: o sertão”¹¹², enquanto a crítica literária brasileira não cessa de tomá-lo por incômodo. A não ser que se considere Guimarães Rosa o detentor exclusivo da capacidade de conferir a esse espaço tal estatuto e importância, deve-se conceder que sua gênese se deu no bojo de uma tradição e é tributária de autores como José de Alencar, Coelho

¹⁰⁹ CANDIDO, Antonio *apud* LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. O sertão-mundo de Guimarães Rosa, p. 120.

¹¹⁰ LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. O sertão-mundo de Guimarães Rosa, p. 120.

¹¹¹ LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. O sertão-mundo de Guimarães Rosa, p. 121.

¹¹² MULINACCI, Roberto. Um deserto cheio de lugares: topografias literárias do sertão, p. 12.

Neto, Afonso Arinos, Euclides da Cunha, Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos, Mário Palmério e tantos outros.

O próprio Guimarães Rosa, em contrapartida ao dito “sentido metafísico” de suas narrativas, ressalta a presença massiva do sertão, fazendo até mesmo uma ressalva quanto a seu possível excesso. Em correspondência ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, o escritor procura elucidar detalhes de *Corpo de baile*, assegurando que “o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isto mesmo, acho, hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação.”¹¹³ Com isso, torna-se custoso negar o caráter documental e descritivo da obra do autor, carregada de elementos pitorescos e de passagens de inspiração naturalista, o que, entretanto, não impede a boa fatura dos textos, já que esses elementos não carregam em si nenhuma incompatibilidade com a síntese artística.

Operando em chave levemente diversa, Walnice Nogueira Galvão, em trabalho intitulado “Sobre o Regionalismo”, investiga a pertinência da vinculação de Guimarães Rosa à tradição regionalista, procurando aliar duas visões conflitantes. Um primeiro aspecto que chama a atenção é o emprego da inicial maiúscula para se referir à vertente, conferindo-lhe *status* de tradição literária, para além de simples agrupamento de características. Já na primeira frase revelam-se os caminhos que a estudiosa pretende tomar: “Pode-se especular se a obra de Guimarães Rosa não assinalaria ao mesmo tempo o apogeu e o encerramento do Regionalismo.”¹¹⁴ Segundo Galvão, o autor teria explorado até o limite as possibilidades da vertente, inesperadamente fecundando-a com as inovações formais das vanguardas do século XX, de modo que teria podido ultrapassar o particularismo e o neonaturalismo do romance de 30, mas sem prejuízo dos méritos alcançados pelo período.¹¹⁵

Conquanto talvez demasiadamente absorta no problema da superação, Galvão fornece caminhos interessantes ao optar igualmente por um pensamento de síntese. Para a autora:

Guimarães Rosa vai representar uma síntese feliz e uma superação das duas vertentes [o Regionalismo e o romance espiritualista ou psicológico]. Como os regionalistas, volta-se para os interiores do país, pondo em cena personagens plebeus e “típicos” a exemplo dos jagunços sertanejos, *levando a sério a função da literatura como documento até ao ponto de reproduzir a linguagem característica, se bem que devidamente recriada ou reelaborada, daquelas paragens*. Mas, como os personagens do romance espiritualista ou psicológico, manejando largo sopro metafísico, costeando o sobrenatural, preocupado talvez menos com o pecado, porém sem dúvida mais com a

¹¹³ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, p. 90.

¹¹⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 90.

¹¹⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 91.

graça, em demanda da transcendência.¹¹⁶

Deixando de lado pressuposições negativas sobre a descrição regionalista, a pesquisadora se afasta da concepção rasteira do Regionalismo como algo documentário, logo de má qualidade. Galvão reconhece o teor regionalista dos textos e procura demonstrar como essa faceta não exclui ou impossibilita as demais dimensões da narrativa, e o faz sem operar sob um declarado signo de negação. Ainda assim, pode-se questionar em que medida se trate de superação de vertentes, uma vez que o Regionalismo segue presente na ficção brasileira. Mais do que superar, possivelmente seja o caso de esgarçar, modificar, adicionar novas possibilidades às vertentes literárias, que absorvem novos recursos e se transmutam. Nesse sentido, é possível que a ideia de síntese constitua achado mais produtivo para avaliar os efeitos das grandes obras no cerne das tradições artísticas.

Sem dúvida, parte da problemática que envolve o Regionalismo e sua capacidade de representar artisticamente o mundo se reporta ao conflito entre história e literatura abordado por Pascale Casanova ao final de seu livro. Marcado pela temporalidade própria que caracteriza a literatura como campo artístico autônomo, tal embate diz respeito a uma visão segundo a qual a literatura, como ato artístico, seria irredutível à história. Nos termos de Casanova, “o autor como exceção e o texto como inatingível infinito foram declarados consubstanciais à definição mesma do gesto literário, e engendraram uma exclusão, uma expulsão, ou, para falar a linguagem do sagrado literário, uma excomunhão da história, acusada de incapaz de se elevar alto o bastante no céu das formas puras da arte literária.”¹¹⁷ Para uma parcela dos teóricos da literatura, compreendidas como pertencentes a uma “outra temporalidade”, irredutível à cronologia ordinária, as formas literárias não mudariam segundo o ritmo do mundo. Sendo assim, as obras não poderiam ser compreendidas no tempo histórico, mas apenas em sua singularidade própria, de modo que nunca estão plenamente na história – estão sempre a superá-la.

A autora, no entanto, problematiza a fundo essa questão ao longo de todo o livro, no qual busca demonstrar o entrelaçamento dos dois domínios, singularidade artística e condição histórica. Para Casanova, tal proposta é viável ao se fazer da literatura um objeto temporal sem reduzi-la à série de acontecimentos do mundo, mas a inserindo no tempo histórico e mostrando como aos poucos, por um lento processo de autonomização, ela escapa às leis históricas habituais. Com isso, a literatura poderia ser definida, a um só tempo e sem contradições, como objeto irredutível à história e como objeto histórico, cuja historicidade

¹¹⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 91 – 92, grifo nosso.

¹¹⁷ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 484.

seria estritamente literária.¹¹⁸ Nessa linha, o escritor seria situado duas vezes no espaço-tempo literário: por um lado, segundo a posição do espaço literário nacional do qual ele provém; por outro, segundo o lugar que ele ocupa nesse espaço nacional.¹¹⁹

Daí o perigo de uma crítica “pura”, caracterizada pela projeção de suas próprias categorias estéticas sobre os textos, o que, para a estudiosa francesa, possui como consequência frequente a inobservância das particularidades próprias ao espaço nacional e político de cada literatura.¹²⁰ Evidentemente, a reflexão de Casanova busca dar conta dos espaços centrais na “república mundial das letras”, analisando seu poder de legislar etnocentricamente, e é imprescindível reconhecer o constante alinhamento da crítica brasileira às regras provenientes de tais capitais da cultura. Como resultado, não raramente ignoram-se os imperativos históricos e políticos aos quais se submetem os escritores para entrarem no mapa literário, professa-se a separação dos grandes gênios de seus pares menos cotados e fomenta-se a obliteração de sua dimensão particular pela superação das tradições locais.

Para Pascale Casanova, a história literária de Kafka é exemplar não só do etnocentrismo de tais procedimentos, como também do anacronismo que seguidamente assumem. Em seu entender, sendo a consagração literária do autor inteiramente póstuma, há um anacronismo fundamental que separa o espaço literário (e político e intelectual) no qual o escritor pôde produzir e o espaço literário (e político e intelectual) de recepção de sua obra. Entrando no universo literário que o consagra após 1945 como um dos fundadores da modernidade, Kafka perde de um só golpe todas suas características nacionais e culturais, ocultadas pelo processo de universalização.¹²¹

Ainda que no caso brasileiro não se observem tão flagrantes anacronismos, em certa medida o mesmo processo etnocêntrico – mas aplicado pela própria crítica nacional imbuída dos pactos valorativos canônicos – opera uma desparticularização similar quando se trata da consagração de Guimarães Rosa. É o que se constata quando os caracteres específicos na obra do autor, vinculados às tradições literárias brasileiras e sobretudo ao Regionalismo, são tomados por praticamente irrelevantes frente a um suposto reconhecimento universal, ao qual se atribui valor tão elevado que a importância nacional da obra se apequena: “E no sucesso das traduções, despojadas e desornadas de todas as joias e rendas da fala nativa, se vê que o escritor é um artista que realizou o lugar-comum de atingir o universal, pelo regional.”¹²²

¹¹⁸ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 485 – 486.

¹¹⁹ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 486 – 487.

¹²⁰ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 488.

¹²¹ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 488 – 489.

¹²² PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*, p. 457.

De fato, mais importante do que superar os feitos dos artistas precedentes ou suprimir a dimensão local das obras em prol da crença em um universal, encontra-se o imperativo de reconhecer a literatura em sua tradição histórica. Arelada a uma historicidade externa, de cunho social, intelectual, político e econômico, e detentora de uma historicidade interna, própria ao campo enquanto instância autônoma, a literatura é situada no tempo e no espaço. Pelas relações construídas nessa estrutura de possíveis, conforma-se uma percepção de conjunto que não deve ser descartada.

Como se demonstrou, face ao onipresente “mas” por meio do qual são identificadas, a partir da obra de Guimarães Rosa, recorrentes denegações de estatuto literário aos caracteres regionalistas – e, por vezes, ao próprio Regionalismo – merecem destaque algumas consequências no âmbito da história literária. Por um lado, vê-se embaçada a gênese artística da produção rosiana, já que as obras não podem ser apropriadamente situadas em relação à tradição literária à qual pertencem. Por outro, embora essa constante ressalva não resista a um exame detalhado, sua permanência tem se mostrado um eficiente mecanismo de perpetuação da divisão entre boa e má literatura com base na ideia de Regionalismo, um rótulo que deveria designar unicamente uma vertente literária.

Pode-se conjecturar, portanto, que o surgimento de Guimarães Rosa na literatura brasileira tenha sido assimilado pela tradição crítica como momento crucial para o fortalecimento de visões que se gestavam há décadas. Ao invés de ressignificarem positivamente a tradição precedente e atarem pontas entre as diferentes soluções experimentadas ao longo de cerca de um século de literatura, os deslocamentos que o texto rosiano engendrou foram incorporados de modo a corroborar as limitações que a crítica considerava próprias ao gênero regionalista. Com isso, o emprego do “mas” restritivo, visando à elevação do texto rosiano ao patamar da grande literatura, tem conseguido manter subavaliada a tradição regionalista e tem causado uma série de empecilhos a um raciocínio crítico que tome por foco os aspectos estéticos do Regionalismo sem que este seja associado à ideia de má literatura. Encontrando-se na contingência de reconhecer a regionalidade da obra do autor ao mesmo tempo em que precisa assegurar sua qualidade artística, a crítica literária não tem mostrado predisposição a avançar na discussão e revelar como os dois elementos não são incompatíveis.

Afinal, do precursor registro da poesia da gesta do gado feito por Alencar para escrever *O sertanejo*, passando pela narrativa de Távora entremeada de trovas populares e

pelo programa de estudo da linguagem e do folclore gaúchos de Apolinário Porto-Alegre¹²³, constituiu-se um rico caldeirão de referências, sempre reaproveitado e retrabalhado, em constante mutação, que forneceu à literatura brasileira um espaço simbólico seminal, cuja imagem em momento nenhum aponta para a pequenez artística que a historiografia muitas vezes fez crer. Nos termos de Ligia Chiappini, para se chegar ao requinte com que Guimarães Rosa ressignificou o repositório da tradição, “foi necessário trilhar um longo caminho para criar e fortalecer uma vertente riquíssima da literatura brasileira que tem seus equivalentes nas obras da literatura hispano-americana, daqueles que Ángel Rama chama de transculturadores.”¹²⁴

2.3 De Alencar a Mário de Andrade: a construção crítica das obras

O contato com o Regionalismo, tomado como problema, não se restringe à ficção de Guimarães Rosa. O tema é uma constante na fortuna crítica de autores como José de Alencar, Coelho Neto, Afonso Arinos, Euclides da Cunha, Simões Lopes Neto e Mário de Andrade, como se verá adiante. Se, por uma parte, o tratamento que recebe é bastante variado – chegue-se ao ponto de defender como não regionalistas obras que apresentam todas as características mais inconfundíveis da vertente –, por outra, as contradições se controem de modo similar àquelas observadas na crítica rosiana. Nesse sentido, são sinais claros de que a arte de Guimarães Rosa não foi lida e interpretada de modo a influenciar por um viés positivo a percepção de muitas das obras anteriores.

Conforme Pierre Bourdieu, é pela enunciação legítima que as coisas ganham existência “natural”. Como já se demonstrou, o ato de *regere fines* “introduz por *decreto* uma descontinuidade decisória na continuidade natural (não só entre as regiões do espaço mas também entre as idades, os sexos, etc.).”¹²⁵ Para o sociólogo francês,

Este acto de direito que consiste em afirmar com autoridade uma verdade que tem força de lei é um acto de conhecimento, o qual, por estar firmado, como todo o poder simbólico, no reconhecimento, produz a existência daquilo que enuncia (a *auctoritas*, como lembra Benveniste, é a capacidade de produzir que cabe em partilha ao *auctor*). O *auctor*, mesmo quando só diz com autoridade aquilo que é, mesmo quando se limita a enunciar o ser, produz uma mudança no ser: ao dizer as coisas com autoridade, quer dizer, à vista de todos e em nome de todos, publicamente e oficialmente, ele subtrai-as ao arbitrário, sanciona-as, santifica-as, consagra-as, fazendo-as existir

¹²³ CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro, p. 675 – 676.

¹²⁴ CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro, p. 676.

¹²⁵ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 113, grifo original.

como dignas de existir, como conformes à natureza das coisas, “naturais”.¹²⁶

Nessa mesma linha, para Bourdieu, “logo que a questão regional ou nacional é objectivamente posta na realidade social, embora seja por uma minoria actuante [...], qualquer enunciado sobre a região funciona como um *argumento* que contribui – tanto mais largamente quanto mais largamente é reconhecido – para favorecer ou desfavorecer o acesso da região ao reconhecimento e, por este meio, à existência.”¹²⁷ Daí a relevância dos enunciados produzidos sobre o espaço regional na literatura brasileira, uma vez que sua função argumentativa tem desfavorecido o acesso da região ao reconhecimento artístico. Não raro, ao aspecto regional das obras tem sido admitido quase que unicamente um papel político, seja no sentido de ter contribuído para a formação da literatura brasileira, seja por ter respondido às mudanças estruturais do país ao longo do tempo.

Por essa perspectiva, a avaliação dos diversos escritores regionalistas das letras brasileiras geralmente os coloca em posição bastante diferente daquela ostentada por Guimarães Rosa, o que poderia comprometer a criação de precursores nos moldes sugeridos por este trabalho. Entretanto, há dois fatores que servem de contrapeso nesse panorama. Primeiramente, o próprio resultado artístico alcançado pelo escritor mineiro em diversos momentos serviu de baliza para realocar os autores precedentes. Com base em semelhanças e divergências, outros regionalistas tiveram sua cotação alterada na bolsa de valores literária. Em segundo lugar, como se verificará na porção final deste estudo, a despeito das distâncias muitas vezes artificiais fomentadas pelo discurso crítico, há boa dose de parentesco entre os artistas que compõem o *corpus* de análise.

Antes disso, no entanto, assim como feito com Guimarães Rosa na seção precedente, é imperativo demonstrar que tipo de relações os demais autores travam com o Regionalismo segundo a crítica literária. Com este expediente, constrói-se um processo contraditório que visa a ressaltar o paradoxal efeito da produção rosiana para a história literária do Brasil, o qual é evidenciado no capítulo final desta investigação. Com efeito, se

existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas, sob a forma, especialmente, de automatismos verbais ou de mecanismos mentais, é também depender, ter e ser tido, em suma, *pertencer* a grupos e estar encerrado em redes de relações que têm a objetividade, a opacidade e a permanência da coisa e que se lembram sob a forma de obrigações, de dívidas, de deveres, em suma, de controles e de sujeições.¹²⁸

Nessa esteira, a existência social dos autores pode ser determinada em duas frentes.

¹²⁶ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 114, grifos originais.

¹²⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 120, grifo original.

¹²⁸ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 42 – 43, grifo original.

Em primeiro lugar, o pertencimento a uma dada posição simbólica na estrutura social contribui para condensar um *habitus* particular, manifesto por diversos mecanismos e automatismos, cuja consequência fundamental é a definição de uma maneira de ver e interpretar o mundo. Longe de representar um determinismo social ou psicológico, tal perspectiva se refere apenas às disposições individuais gestadas pela pertença social e que contribuem – sem serem imutáveis – para formular a visão expressa pelos artistas em suas obras.

Contudo, aqui interessa muito mais a segunda parcela da fórmula de Bourdieu, a qual diz respeito a outro tipo de dependência social. Esta, encontrada no seio dos grupos sociais aos quais se pertence, fundamenta-se nas diversas formas de reconhecimento que balizam o contato entre os sujeitos e alimentam a malha de relações entre os grupos. Nesse sentido, a existência social está atrelada à percepção do outro, que confere a cada ser sua posição na sociedade, ditando as regras – obrigações, dívidas e deveres – para ter e ser tido nos grupos. Tratam-se, como diz Bourdieu, de controles e sujeições, que se exercem em diversas instâncias e que são internalizados pelos indivíduos. A existência social passa, portanto, pelo reconhecimento conferido pelo outro e se define nas formas desse reconhecimento.

No que se refere ao campo literário, é evidente que tal dinâmica não ocorre apenas em função das relações travadas diretamente entre o autor e seu público, como em entrevistas, palestras e eventos de lançamento de obras. No caso da literatura, a existência social dos artistas pode sofrer variações mesmo após seu falecimento, relacionando-se com sua capacidade de permanência, o interesse por suas obras e as perspectivas por que são abordadas. Pode-se pensar, com Idelber Avelar, na situação atual de Julio Cortázar, cuja obra foi objeto de leituras celebratórias na década de 1960, devido a uma particular conjunção de fatores, mas não parece ter renovado sua legibilidade desde então, de modo que “hoje seria bastante difícil encontrar um estudioso de literatura na Argentina que colocasse Cortázar no mesmo patamar de, por exemplo, Juan José Saer”, ou de Jorge Luis Borges, como ocorria no passado.¹²⁹

De maneira similar, observam-se processos dessa ordem na história da literatura brasileira, os quais conferem existência social a uma série de artistas ao determinarem os grupos a que pertencem e as redes de relações em que estão implicados. Franklin Távora e José de Alencar, por exemplo, são apresentados na história da literatura, em larga medida, devido à função que nela desempenham. Na defesa da importância de suas obras, raramente

¹²⁹ AVELAR, Idelber. *Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo*, p. 139 – 140.

possuem grande impacto críticos qualitativos, recebendo maior destaque seus papéis enquanto precursores de estilos e tendências. Para José Maurício Gomes de Almeida, Franklin Távora produz um “texto básico quando, publicando em 1876 *O Cabeleira*, inclui nele um prefácio que pode ser considerado o primeiro manifesto regionalista da literatura brasileira.”¹³⁰ Desse modo, “é inegável que cabe a Franklin Távora a primazia na elaboração de um programa *consciente* de literatura regionalista. Em uma visão retrospectiva, conhecendo o quão fecunda será esta corrente na ficção brasileira, seu mérito de precursor não pode ser minimizado.”¹³¹

No que se refere a José de Alencar, Almeida sustenta que sua contribuição marcante para a evolução do romance regionalista na literatura brasileira “faz-se através de *O gaúcho* e *O sertanejo*. Essas duas obras, sobretudo a última, mais profundamente radicada no meio regional, constituem etapas necessárias de transição entre o indianismo nacionalista de *O guarani* e o regionalismo particularista, já presente em Franklin Távora.”¹³² Com efeito, na crítica alencariana, o Regionalismo não costuma surgir como problema estético, já que naquele momento sua percepção está associada sobretudo ao nacionalismo e à ideia de formação das letras nacionais. Nesse caso, importam mais os dividendos políticos e a criação de uma base literária nacional do que os possíveis problemas gerados pelos caracteres regionalistas.

Ainda assim, Almeida assinala uma dimensão fundamental e talvez pouco reconhecida do texto de Alencar. Segundo o crítico, “*O sertanejo* se edifica como romance em uma direção completamente diversa do Realismo da geração seguinte e, mesmo, do Romantismo atenuado de *Inocência*. A obra de Alencar pode ser considerada como a mais acabada realização do período romântico, do que se poderia denominar de regionalismo mítico”.¹³³ De fato, quase um século depois, é esse mesmo cunho mítico da fatura alencariana que interessa a Guimarães Rosa e que desperta seu interesse pela construção de uma realidade que conserve a “sugestão sã de epopeia” do herói que supera a violência da natureza circundante.¹³⁴

Alencar, no entanto, é caso especial nas letras brasileiras, visto que, conforme Maria Cecília Boechat, o discurso que se formou sobre sua literatura “– e que a ela se incorporou, fazendo parte, junto aos textos do autor, do que hoje temos como sendo a literatura de Alencar –, ao mesmo tempo que garante sua permanência no cânone literário brasileiro, não deixa de

¹³⁰ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro* (1857 – 1945), p. 91.

¹³¹ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro* (1857 – 1945), p. 97, grifo original.

¹³² ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro* (1857 – 1945), p. 56.

¹³³ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro* (1857 – 1945), p. 77 – 78.

¹³⁴ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 171.

se mostrar reticente quanto a sua qualificação propriamente literária ou ficcional.”¹³⁵ De um lado, confirmam-se os dizeres de Bourdieu, uma vez que a incorporação de tais discursos à própria ideia do que seja hoje a obra alencariana responde a uma maneira de existir socialmente; de outro, a desimportância da qualificação propriamente literária de sua ficção parece ter acarretado também um desinteresse em apontar suas falhas a partir de sua vinculação ao Regionlismo.

O problema maior a que o autor teve de fazer face ainda em vida certamente foi a questão do nacionalismo. Antes de o Regionalismo se transformar em pedra de toque na crítica literária brasileira, o nacional foi baliza de qualidade e motivo de questionamentos frequentes. A esse propósito, Maria Cecília Boechat demonstra como José de Alencar apresenta já em 1872 uma visão pouco estreita do nacionalismo. Enquanto na famosa “Carta ao Dr. Jaguaribe” o autor parece conferir excessiva importância à língua indígena como critério de nacionalidade – e, por extensão, de qualidade artística –, no prefácio a *Sonhos d'ouro*, de 1872, o autor se defende de acusações de que sua obra seria muito europeia argumentando que o uso de termos e expressões estrangeiros está de acordo com o que se observa na sociedade. “Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erichado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.”¹³⁶ No século seguinte, Mário de Andrade empregaria solução similar ao registrar uma profusão de estrangeirismos em sua obra, sobretudo nos poemas de *Paulicea desvairada*, procedimento que seria levado ao extremo por Guimarães Rosa, que romperia a barreira do aproveitamento de termos para fundi-los à própria estrutura da língua portuguesa.

Ainda no que concerne a Alencar, porém, na *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi aponta a fragilidade do contexto artístico no qual se inseriam os primeiros romancistas românticos brasileiros. Para o crítico, naquele momento o público leitor se reduzia a uma pequena parcela de “devoradores de folhetins franceses, divulgados em massa a partir de 1830/40, [para os quais] uma trama rica de acidentes bastava como pedra de toque do bom romance.”¹³⁷ Nesse ambiente, segundo Bosi, alguns autores conseguiriam destacar-se por chegarem mais próximos do limite de concessões a serem feitas para agradar ao público. Assim, “*Inocência* de Taunay e alguns romances de segunda plana de Alencar (*O sertanejo*, *O*

¹³⁵ BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, p. 11.

¹³⁶ ALENCAR, José de *apud* BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*, p. 26.

¹³⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 142.

gaúcho, O guarani) redimem-se das concessões à peripécia e ao inverossímil pelo fôlego descritivo e pelo êxito na construção de personagens-símbolo: Inocência, Arnaldo, Canho, Peri fazem aflorar arquétipos de pureza e de coragem que justificam a sua resistência às mudanças de gosto literário.”¹³⁸ Em que pese o pouco crédito conferido à qualidade artística das obras, que necessitam se redimir dos elementos que as estruturam e que respondiam às convenções estéticas de seu momento, é capital notar que neste caso o fôlego descritivo é considerado aspecto positivo do conjunto. Na mesma linha, as “personagens-símbolo”, que são nada mais que “tipos” literários, comumente vistas sob perspectiva negativa, surgem agora como portadoras de motivos arquetipais capazes de justificar sua resistência ao envelhecimento artístico.

A explicação para tais procedimentos pode ser encontrada no papel fundador dos escritores em questão, o que acaba por colocar a dimensão histórico-política de suas obras acima da preocupação estética por parte da crítica. Não que as asserções de Bosi estejam incorretas; muito pelo contrário, suas constatações acerca da descrição e das personagens-símbolo são precisas, mas as mesmas características e os mesmos argumentos serão empregados em polo oposto na análise da ficção de determinados artistas posteriores.

Com efeito, mesmo no caso de José de Alencar, não é difícil encontrar avaliações que tomem por falhas certas características de sua obra e as generalizem para toda a vertente, como se por esta se explicasse aquilo que se considera defeito em textos específicos. Nesse sentido, para Afrânio Coutinho,

Em José de Alencar, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, o regionalismo é uma forma de escape do presente para o passado, um passado idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação e representação por assim dizer onírico. Essa modalidade de regionalismo incorre numa contradição ao supervalorizar o pitoresco e a cor local do tipo, ao mesmo tempo que procura encobri-lo, atribuindo-lhe qualidades, sentimentos, valores que não lhe pertencem, mas à cultura que se lhe sobrepõe. Já se assinalou que o índio de Alencar era um europeu de tanga e tacape.¹³⁹

No que se refere a Alencar, a questão que se coloca é identificar em que medida deve ser tomada por defeituosa sua síntese regionalista simplesmente por operar a partir de uma idealização a princípio contraditória. Seria sua literatura vítima da junção incompatível do tipo local e do pitoresco com qualidades, sentimentos e valores alienígenas, ou seria a crítica literária quem a observa com base em pressupostos que não se ajustam a sua análise? No entender de Gomes de Almeida, é necessário cuidado ao utilizar conhecimentos fornecidos

¹³⁸ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 143.

¹³⁹ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 201.

por épocas posteriores para criticar o passado. Assim como Santiago Nunes Ribeiro, o autor defende que “O escritor de então respondia aos apelos e necessidades de seu tempo, não do nosso!”¹⁴⁰ A despeito disso, como se nota, por vezes, “Vai-se a Alencar em busca de algo que absolutamente não estava em sua cogitação realizar.”¹⁴¹

Isso, no entanto, não significa que se deva simplesmente tolerar as falhas da síntese artística a que foram capazes de chegar os escritores pretéritos. Assinala-se, na verdade, o imperativo de avaliar apropriadamente a obra, segundo o que ela se propunha a oferecer, e então identificar seus acertos e suas lacunas. Isto é, não se trata de assumir a derrota da crítica e aceitar o que se podia produzir em determinada época por sua simples função para a história literária nacional. Trata-se, isso sim, de inverter alguns polos de valoração, consolidados por anos de atividade crítica orientada pelos mesmos procedimentos descompassados que se atribuíram aos literatos.

Afinal, talvez seja mais proveitoso compreender as opções de Alencar como propostas conscientes de literarizar a realidade local com base no conjunto de valores tidos como clássicos do que como problemas ocasionados por uma visão de mundo distorcida, incapaz de entender e aceitar o imaginário das diferentes regiões brasileiras. A referida idealização contraditória parece responder antes a um ímpeto de tornar mítico o passado brasileiro, e nesse sentido as obras cumprem com maestria seu propósito.

Nessa perspectiva, a representação regionalista em Alencar surge menos como “escape” rumo a um passado idealizado e artificial – tão artificial quanto qualquer reprodução do passado – do que como desejo de construção de um imaginário para o futuro. Mas, para além dessa função política que aponta para a formação da nacionalidade, a contribuição alencariana para a tradição do Regionalismo foi capaz de incutir profunda carga simbólica em paisagens e personagens que se tornaram marcos da ficção nacional. Para tanto, foram essenciais suas escolhas estéticas, suas preferências de estilo e sua capacidade de fundi-las em formas literárias que sobrevivem não só como objetos históricos, mas também enquanto objetos de arte exemplares.

Além disso, se em certa parcela da crítica causa tamanho incômodo a ficcionalização das realidades regionais a partir de valores alóctones e eurocêntricos durante o século XIX, seria igualmente importante investigar em que medida a estrutura dos possíveis do campo literário de então permitiria soluções de outra ordem. Em uma sociedade como aquela em que Alencar escrevia, é discutível o quão bem recebidas seriam as obras que porventura

¹⁴⁰ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro* (1857 – 1945), p. 31.

¹⁴¹ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro* (1857 – 1945), p. 34

buscassem se conservar mais próximas dos valores e das visões de mundo dos povos do interior do Brasil, em um momento em que essas realidades sociais mal começavam a receber atenção mais detida e sistemática de grupos como a Escola do Recife.

Com efeito, nem Coelho Neto, apesar de todo o prestígio de que gozava, teve condições de transcender tal barreira. Ainda que sua obra tenha muitas vezes se debruçado sobre microcontextos locais e sobre cenas do cotidiano, incorporando uma tentativa de representação de certos valores e mazelas das populações marginalizadas – ao invés dos precedentes panoramas heroicos da existência humana –, sua ficção foi recebida com cada vez menos apreço pela crítica especializada. Suas escolhas estilísticas, frequentemente questionadas por seu excesso e acúmulo verbal, obstaram o reconhecimento de seus méritos no tocante à aproximação ao objeto ficcional e à literarização de problemas próprios a espaços excêntricos.

Diferentemente de Alencar, que ora é visto como aliado ao *status quo*, ora como inovador, Coelho Neto é predominantemente taxado de conformista. Alfredo Bosi, por exemplo, introduz o volume a respeito da obra de Araripe Jr. afirmando que, nos anos 1890, este autor “não estava involuindo, com o correr do tempo, para aquele conformismo ‘belle époque’ e euforizante de Olavo Bilac e Coelho Neto, escritores que espelham com maior fidelidade o *status quo* da República Velha.”¹⁴² Parece evidente, então, que, para além do resultado artístico, contribuem para uma tal perspectiva fatores externos ao texto, como as relações do escritor com o contexto social circundante, do que são exemplos suas posições nacionalistas por vezes reacionárias e estreitas.

Dentre esses elementos, um dos que certamente colaboraram para moldar uma visão crítica dominante sobre a literatura de Coelho Neto reside na alta produtividade que lhe foi peculiar. Corrente no imaginário social, a imagem da obra de arte como objeto longamente gestado, fruto de sofrimento e esmero, não se coaduna com o ritmo ávido do escritor maranhense. Referindo-se a dados colhidos pelo filho do autor, Paulo Coelho Neto, e publicados em *Imagens de uma vida*, Cavalcanti Proença aponta o quão prolífico foi o artista, que teria escrito 130 livros, com um total aproximado de 21.000 páginas.¹⁴³ No entender de Proença, seria de se esperar que, em face de tamanho acervo, a posteridade selecionasse as obras destinadas a permanecer. Isso, no entanto, não tem se efetivado muito claramente, a despeito de certas conquistas do autor no terreno da expressão. De fato, “Escritor parnasiano, amando o idioma dos séculos passados, teria de ser combatido pelo modernismo que vinha

¹⁴² BOSI, Alfredo. Introdução, p. XII.

¹⁴³ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*, p. 167.

romper, em primeiro lugar, com a linguagem literária em uso. Coelho Neto era o padrão dessa linguagem; o modernismo se encarniçou contra ele, com os excessos e injustiças de todas as religiões novas.”¹⁴⁴

Avaliando os anátemas desferidos sobre Coelho Neto, o crítico chega a conclusão bastante interessante. A seu ver, se, mesmo falecido em 1934, mais de trinta anos depois, em 1971, Coelho Neto “ainda recebe ataques, é porque sua obra continua viva; e se, ao mesmo tempo, precisa de defesa, é que essa mesma obra não é toda de aço mais puro.”¹⁴⁵ Embora lúcida em certa medida, a análise de Cavalcanti Proença deixa de lado o fato de que, a rigor, toda obra necessita de defesa, seja ela combativa, seja pelo simples estudo que procura iluminar seus aspectos distintivos e, assim, renova o interesse.

De todo modo, o crítico examina os pareceres de Brito Broca e de Agripino Grieco, produzindo uma reflexão que permite pôr em debate as linhas de força e as posições no campo simbólico que orientam os julgamentos de valor. Segundo Proença,

Brito Broca anotou as flutuações da crítica, e, por sua vez, acentuou o passionalismo dos julgamentos sobre o autor de *Mano*: “... ou se nega de uma vez Coelho Neto, ou se vai ao exagero, como no caso presente (Otávio de Faria) de considerá-lo superior a Machado de Assis”. Criticando os críticos, alude à “repulsa que o estilo opulento e luxuriante de Coelho Neto passou a despertar”, apontando-lhe a causa: “... escritores modernos, principalmente romancistas, com vocabulário e sintaxe restritos, forjando com dificuldade seu instrumento verbal”. E depois de convocar Gaspar Simões, como testemunha de defesa de Coelho Neto estilista, termina dizendo que, submetida a sua obra a um “crivo eliminatório (...) o que resta é o bastante para lhe garantir um lugar de relevo no ficcionismo brasileiro”. Quanto a Agripino Grieco, cujo pendor satírico e irreverente é de todos conhecido, critica, na *Evolução da prosa brasileira*, o estilo de Coelho Neto, assinalando-lhe o gosto pela “linguagem quinhentista”, mas, ao ressaltar-lhe a fecundidade, registra o seu “grande talento verbal e o indiscutível dom da imagem”.¹⁴⁶

Considerações como essa são de capital importância por registrarem inequivocamente algo que muitas vezes se esconde nas entrelinhas da história literária: as oscilações e incertezas do ambiente intelectual que, mais do que identificar as grandes obras, opera construindo-as. Com efeito, a existência social do artista se consolida com base nos grupos aos quais pertence e nas vitórias ou derrotas por estes obtidas nas disputas simbólicas nas quais se envolvem. O caso de Coelho Neto é exemplar nesse sentido, visto que a derrota das escolas literárias do *fin de siècle* frente ao Modernismo fez ruir o capital literário do autor. Muito embora diversos críticos se esforcem por produzir avaliações mais percucientes, como

¹⁴⁴ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*, p. 167.

¹⁴⁵ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*, p. 168.

¹⁴⁶ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*, p. 168.

se percebe acima, o imaginário solidificado sobre cada momento da história da arte nacional tem se mostrado mais forte.

Descontados os extremos como aquele assinalado por Brito Broca, seria possível formular juízos de valor mais razoáveis. Cavalcanti Proença concorda com Josué Montello, por exemplo, quando, referindo-se à narrativa de *Turbilhão*, do escritor maranhense, o crítico “nos diz ainda que ‘Coelho Neto não tem neste livro a copiosidade verbal que por vezes nos fatiga em outros de seus grandes livros. Na pintura das pequenas vidas apagadas com que urdiu a sua história, o mestre maranhense se despoja de seus excessos e é romancista de alta categoria, digno de figurar entre os nossos melhores narradores’.”¹⁴⁷

Ainda assim, é bastante raro encontrar avaliações mais detidas, que se proponham a analisar as soluções descobertas por Coelho Neto para problemas comuns em seu tempo, como a questão da poética da oralidade. Nesse quesito, o escritor é frequentemente considerado de todo ineficaz, sem que se atente para uma série de técnicas presentes pelo menos em *Sertão*, que revelam uma busca por vezes profícua por reduzir o fosso entre narrador e personagens. Tampouco ganham espaço estudos interessados em identificar os pontos de contato entre os processos de acúmulo verbal de Coelho Neto e Guimarães Rosa, que, como será visto no segmento final deste trabalho, existem.

Predominam exames de cunho geral, observando a inserção de Coelho Neto no panorama da literatura do período em que viveu, o que favorece generalizações sempre perigosas. Comumente associado à presença do Impressionismo nas letras brasileiras, o estilo do autor goza de pouco apreço crítico, assim como o próprio movimento artístico ao qual acaba vinculado. Apesar de altamente estimado nas artes plásticas, em termos literários o Impressionismo carece de exame aprofundado no Brasil, sendo muitas vezes tomado como responsável por uma prejudicial profusão verbal característica do período finissecular. Segundo José Clemente Pozenato, o Impressionismo literário obedece ao Realismo no tocante à captação da realidade enquanto observável, mas acrescenta uma perspectiva subjetiva que traz consequências:

A mudança de uma realidade lógica para uma psicológica implicaria uma mudança fundamental do uso da linguagem: ela deve agora se tornar capaz de captar todas as refrações, múltiplas, da realidade filtrada pelo psiquismo do indivíduo. O artista tenta então fazer da palavra uma palheta diversificada, multiplicada, desdobrada. É preciso encontrar o *termo exato* para cada refração da percepção. Sabe-se o quanto esse cuidado foi obsessivo em Coelho Neto, no qual o impressionismo adquire estatura caricatural. O mesmo cuidado teve Euclides da Cunha. Parece que aí deve ser buscada a explicação para o fenômeno do verbalismo que ameaçou

¹⁴⁷ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*, p. 171.

submergir a vida literária e intelectual brasileira na passagem do século.¹⁴⁸

A crença em tal falência, no entanto, não condiz com a realidade. Não parece possível afirmar que a vida literária de então definhava, já que, pelo contrário, autores como Coelho Neto e Afonso Arinos eram amplamente difundidos e lidos. Aqueles não eram os estertores da vida intelectual, mas a própria vida intelectual. Prova da saúde do período é que, ao lado destes e de outros autores, conviviam intelectuais do porte de um Machado de Assis, e os diálogos eram abundantes nas páginas dos jornais.

Com efeito, em visão distinta do que se costuma ter da obra de Coelho Neto, Araripe Jr. registra suas impressões no calor da hora, quando lutavam pela primazia na literatura brasileira o Naturalismo, o Parnasianismo e o Simbolismo. Em *Movimento de 1893. O crepúsculo dos povos*, obra de 1896, o crítico diverge da ideia de que aquela ficção verbalista representaria um risco à arte nacional. Pelo contrário:

Esse encontro da última obra do poeta do *Guarani* com as primeiras tentativas de misticismo literário do Brasil, força-me a externar uma ideia, que talvez cause pena a muitos entusiastas do Realismo de Zola.

A poesia, que o Naturalismo expelira do romance nacional, a título de análise e de estudo de caracteres parece que vai por algum tempo reconquistar os redutos abandonados. Coelho Neto já em alguns de seus trabalhos deu a nota característica da fase nova.¹⁴⁹

Em leitura similar, Afrânio Coutinho considera que

Essa transformação que se operou na prosa, e que tão bem ficou entrevista por Araripe Júnior, era a resultante de um processo estético consistente na confluência do Simbolismo com o Naturalismo, vindo a produzir em prosa o que hoje conhecemos pelo nome de Impressionismo, processo que viria influir na gênese do Modernismo.¹⁵⁰

Não obstante, é bem disseminada a percepção de que o meio artístico brasileiro dos anos ditos pré-modernistas se compunha de homens conformados, pouco afeitos a mudanças e soterrados por um mar de vocabulário estéril capaz de encher páginas sem praticamente nada dizer. Coelho Neto é sem dúvida um dos objetos de tal perspectiva, muito embora sua atuação política e os enredos de narrativas como as de *A conquista*, *Miragem*, *O morto (Memórias de um fuzilado)* e dos contos de *Sertão* a contradigam. Nesse particular, Luciana Murari analisa a crítica de Monteiro Lobato ao tom celebratório de parte do regionalismo e defende que “Difícilmente poderíamos considerar ufanistas, entretanto, os contos de *Pelo sertão*, influentíssima coletânea de Afonso Arinos, ou as histórias terríficas, patéticas e

¹⁴⁸ POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*, p. 62, grifo original.

¹⁴⁹ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar apud COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 208.

¹⁵⁰ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 209.

melodramáticas de Coelho Neto, talvez o mais estimado autor regionalista no seu tempo”.¹⁵¹

Nessa mesma linha, vale chamar a atenção para o estudo de Murari intitulado “‘Sob o tênue véu da ficção’: três eventos da história brasileira nos romances de Coelho Neto”, no qual a autora mostra como em certas obras o escritor maranhense apresenta aguda consciência do contexto histórico que o cerca e constrói uma visão altamente crítica do Brasil da virada do século XIX para o XX. Destaque-se, nesse sentido, a análise do romance *A conquista* feita pela pesquisadora, quando explicita a fina problematização oferecida por Coelho Neto ao problema da Abolição.¹⁵²

Na verdade, se sobretudo recentemente alguns autores têm voltado a receber atenção mais detida, percebe-se que, a rigor, as tentativas de reavaliação de muitos deles e dos períodos em que se inserem ocorrem há tempo considerável. Como esclarece Alfredo Bosi,

É verdade que, depois dos ataques modernistas, se tornou sensível certo desejo de ponderação, de meio-termo, ao se falar nos malsinados “medalhões” do Pré-Modernismo. Muito louvável, porque justo, o cuidado de não se repetirem preguiçosamente anátemas implacáveis. Mas, quando se usa a palavra “reabilitação”, carregando-lhe o acento valorativo, também se faz mister outro tanto de ponderação e meio-termo. Reabilitar, em que sentido? Se em nome de uma determinada doutrina estética, então urge primeiro demonstrar com rigor a sua validade para ontem e para hoje; mas se em nome de um pensamento estreitamente causalista (Coelho Neto teria escrito como o seu tempo o fez escrever), já não seria o caso de revalorizá-lo, senão apenas de situá-lo e compreendê-lo.¹⁵³

É justa a afirmação do autor, porém ainda assim incompleta. Não se trata apenas das duas possibilidades referidas, mas, em qualquer um dos casos, de compreender as dinâmicas do campo da arte que possibilitam uma determinada escrita da história e o aparecimento de determinados autores como expoentes, enquanto outros são tidos por vulgares. Nesse sentido, uma tal reavaliação sempre contribui para melhor compreender o passado e o presente. No caso de Coelho Neto, o entendimento mais apurado das características de sua ficção, despindo-a de pré-leituras negativas, ajuda a identificar suas ressonâncias em Guimarães Rosa, situando, por conseguinte, com maior acerto o autor mineiro em relação à tradição.

Ainda a respeito do escritor maranhense, merece destaque a análise levada a cabo por Bosi ao longo de uma dezena de páginas, nas quais o crítico aborda sucintamente algumas de suas obras mais relevantes e demonstra o valor alcançado por várias delas, mesmo que sempre

¹⁵¹ MURARI, Luciana. *Literatura e transformação da sociedade no debate intelectual brasileiro: dos modernistas de 1870 aos modernistas de 1922*, p. 173 – 174.

¹⁵² MURARI, Luciana. “‘Sob o tênue véu da ficção’: três eventos da história brasileira nos romances de Coelho Neto”, p. 26 – 39

¹⁵³ BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira. v. 5 – O pré-modernismo*, p. 76 – 77. O autor repete, e o anuncia em nota de rodapé, essas informações na sua *História concisa*.

fazendo ressalvas quanto a defeitos patentes.¹⁵⁴ A partir disso e do conhecimento de que há tempos se observa um processo de resgate dos autores da época, chama a atenção o fato de que tal empresa ainda não tenha chegado a um bom termo. Afinal, se se tornou marca do autor uma linguagem reconhecidamente virtuosística e acumulativa, há também uma série de outros aspectos a serem examinados em sua prosa, capazes de revelar outras faces do autor e do período. Como argumenta Bosi, “não parece lícito negar-lhe o dom de um genuíno talento expressivo, condição primeira de todo artista. Coelho Neto não era um escritor arbitrário e falho enquanto homem que usava da palavra como instrumento semântico; sua linguagem é correta e precisa até ao pedantismo, à obscuridade, ao preciosismo.”¹⁵⁵

A se manter o rigor do raciocínio, deve-se admitir que também a ficção de Guimarães Rosa é marcada pelo preciosismo e em diversos momentos incorre em obscuridade, tamanha a profusão de referências intertextuais e a erudição verbal, podendo mesmo ser tomada por pedante por leitores menos generosos. O reconhecido hermetismo de *Tutameia* ou a complexidade sem igual de *Corpo de baile* são cabais nesse sentido, embora tais características não deponham contra a qualidade das obras, apenas exijam leitores bastante perspicazes.

De todo modo, toma caminho semelhante à análise de Coelho Neto aquela que Bosi dirige à obra de Afonso Arinos, à qual não se poderia

negar brilho descritivo, não obstante a minudência às vezes pedante e não raro preciosa da linguagem. No afã de caracterizar paisagens e ambientes, chega a distrair a atenção do leitor, perdendo em força para os efeitos patéticos de seus finais. Em verdade, o seu interesse centrava-se todo na transcrição da aparência física e social, o que aliás conseguia com notável sobriedade.¹⁵⁶

A visão do crítico contribui, portanto, para produzir uma constância para os autores do período, ao enunciar com autoridade os atributos a eles correspondentes. A despeito disso, o caso de Arinos se distingue na história literária por assinalar notáveis discrepâncias avaliativas. O mesmo Alfredo Bosi, por exemplo, assegura ser evidente e respeitável a face regionalista de *Pelo sertão*, já que o escritor,

Em alguns “causos” do sertão mineiro, soube comunicar com exatidão e contido sentimento a vida agreste dos tropeiros, campeiros e capatazes, pintando-lhes os hábitos, as abusões, o fundo moral a um tempo ingênuo e violento. Soube, além disso, visualizar como poucos a paisagem mineira, de sorte que abstraindo um ou outro rebuscamento de linguagem, explicável pela cultura em que se formara, Afonso Arinos ainda pode ser considerado

¹⁵⁴ BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira. v. 5 – O pré-modernismo*, p. 75 – 85.

¹⁵⁵ BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira. v. 5 – O pré-modernismo*, p. 85.

¹⁵⁶ BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira. v. 5 – O pré-modernismo*, p. 58.

um dos bons “descritores” do conto brasileiro.¹⁵⁷

Todavia, a dificuldade envolvida na apreciação da obra de Afonso Arinos, bastante representativa do período conturbado e esteticamente fértil em que se insere, faz-se visível nas divergências entre os argumentos dos estudiosos. Ligia Chiappini, esforçando-se para conjugar as tendências realista e impressionista no volume de contos lançado em 1898 por Arinos, dá testemunho da complexidade da tarefa:

Análises mais detalhadas vêm revelando certo exagero dos críticos na valorização desse livro, o que talvez tenha acontecido mais pela importância social e política do autor do que pelo valor literário da sua obra. Outro motivo pode justamente ter sido o bom uso que Arinos fazia do vernáculo, num tempo em que era mal visto deturpar o português castiço com o “estilo baixo” de homens rústicos e pobres. Talvez, ainda, grande parte do seu prestígio de escritor se deva ao elogio com que o livro foi saudado por Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima), crítico de renome.

A avaliação positiva insiste no que julga ser o retrato fidedigno do interior do Brasil, com personagens pintadas, no seu caráter e no seu comportamento algo primitivo e rude. Assim, o valor acaba incidindo no quadro supostamente realista. No entanto, isso mesmo pode ser visto como um dos defeitos dessa narrativa travada por uma descrição estática na qual o que se quer quadro vira mancha impressionista, denunciando a visão do cidadão incapaz de apanhar as relações concretas do homem rural com a terra e os seres onde vive e trabalha.¹⁵⁸

Assim, a autora identifica primordialmente fatores externos para explicar o sucesso da obra, recorrendo à estrutura do meio intelectual no qual transitaram texto e autor para compreender as linhas de força que orientaram sua recepção. Por outro lado, Chiappini considera o maior trunfo da perspectiva que advoga qualidade aos contos precisamente aquilo que Bosi aponta como o pouco capaz de salvar as narrativas da completa mediocridade, ou seja, seu poder descritivo à maneira realista. Porém, a autora entende como problemático tal ímpeto realista, uma vez que ele acabaria soterrado por uma força impressionista, que a tudo transformaria em borrão e denunciaria a visão sempre parcial do homem cidadão.

É por viés similar ao de Bosi que Walnice Nogueira Galvão esforça-se por acentuar os méritos do texto de Arinos, carregando, entretanto, na ênfase ao Naturalismo. Para a pesquisadora, o autor se afilia ao Regionalismo de matriz naturalista, que pode ser considerado um segundo Regionalismo, surgido como reação ao Romantismo precedente. Reação esta que

implicou em busca de descrição desapaixonada dos fatos, preocupação com os determinismos e com a ciência, frio diagnóstico, pessimismo e fatalismo. Generalização entretanto injusta para com alguns livros que, ao alcançar um nível mais alto de elaboração literária, escapam parcialmente ao bitolamento

¹⁵⁷ BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira. v. 5 – O pré-modernismo*, p. 59.

¹⁵⁸ CHIAPPINI, Ligia. *Velha praga? Regionalismo literário brasileiro*, p. 685.

naturalista, como *Dona Guidinha do Poço*, de Oliveira Paiva, e *Pelo sertão*, de Afonso Arinos.¹⁵⁹

É possível aventar que talvez a injustiça não se dê apenas com Arinos, mas com diversos de seus pares, uma vez que, conquanto sejam necessários por facilitarem a compreensão histórica, os rótulos podem ser prejudiciais quando acompanhados de preconceitos. Afinal, a utilização dos termos “naturalista” ou “modernista” imediatamente evoca imagens distintas e provavelmente mais positivas em um caso do que em outro, ainda que ambos possuam erros e acertos.

Procurando a síntese mais exata possível de um momento altamente complexo da tradição regionalista, essas perspectivas tornam patente o desconforto causado pela presença do Impressionismo na literatura brasileira do *fin de siècle*. Urdida nos limiares entre Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo e mantendo importantes ligações com o Realismo no tocante à percepção do mundo, essa vertente tem imposto desafios à leitura de textos como os de *Pelo sertão*. Por vezes, o cunho realista da descrição neles presente tem bastado para conferir-lhes um lugar na história da literatura, enquanto por vezes a mesma descrição tem sido reputada problemática porque pouco exata. Nesse sentido, é possível que seja mais bem apreendida a obra de Arinos caso examinada como representante da face impressionista do Regionalismo, sem que se busque nela encontrar a fidelidade realista ou naturalista.

Já o caso de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, apresenta a particularidade de se localizar nos interstícios da literatura e da ciência, gerando um Regionalismo único em sua fatura simultaneamente sóbria e pungente. Dentre suas características mais relevantes, desponta a ambiguidade do espaço regional, que, se em um primeiro momento sugere a imagem da barbárie arredia a qualquer civilização, em seguida eleva-se como exclusiva possibilidade de redenção nacional. Operando por uma contradição de base, Euclides propõe o isolamento histórico do sertanejo como fator crucial para sua situação retrógrada em relação ao litoral do país, mas por isso mesmo o considera representante de uma raça ainda não degenerada pelo contato com outros povos, portanto capaz de representar a individualidade brasileira.

Conforme Murari, por meio de uma interessante inversão, Euclides da Cunha aplica os conceitos das teorias europeias para visualizar a sociedade sertaneja a partir de chave própria: “o retrocesso que marca profundamente sua imagem da sociedade sertaneja converte-se em esperança de remissão, o que não parece existir para o sul do país. Esta seria a possibilidade

¹⁵⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*, p. 16.

de criação de uma civilização originalmente brasileira.”¹⁶⁰ Formado em um passado distante por um conjunto de raças e esquecido no interior brasileiro, o sertanejo estaria no caminho da purificação, para evoluir rumo a uma raça perfeitamente nacional.

Para o escritor, essa raça do norte, *oriunda de elementos convergentes de todos os pontos, porém diversa das demais deste país* é, por excelência, a síntese do que poderia ser o Brasil como nação. Ela seria, num futuro provável, a única etnia sólida o bastante para assimilar de forma coerente a civilização. [...] Aos *nossos patrícios retardatários* vislumbra-se, portanto, uma possibilidade de futuro totalmente negada ao homem do sul do país.¹⁶¹

Nessa mesma linha, Nísia Trindade Lima considera um dos principais argumentos de *Os sertões* aquele apresentado no capítulo “O homem”: “o isolamento do sertanejo como fator histórico crucial para explicar o antagonismo entre litoral e sertão.”¹⁶² A seu ver, a ambígua imagem do Hércules-Quasímodo desenvolvida por Euclides da Cunha se relaciona à “tese mais importante de *Os sertões*: o sertanejo seria um *retrógrado*, não um *degenerado*, como decorrência de ter ficado distante das influências negativas da civilização que se desenvolvera nas cidades do litoral.”¹⁶³

A partir de uma particular incorporação dos pressupostos científicos de seu tempo e de sua transfiguração em forma literária, o autor catalisa um Regionalismo fundado na contradição, de modo que a própria narrativa vem crivada de paradoxos e oximoros nas imagens que concebe. Com isso, o cientificismo e o rebuscado da palavra, vistos como problemáticos em outros autores, ganham a mais alta estima no texto euclidiano. Entregando um Regionalismo bastante distinto dos moldes da vertente, a saga da destruição de Canudos parece pouco se compadecer de suas personagens, examinando-as com uma camada de rigor científico que esconde sob sua superfície a sugestão dramática de uma situação em que não pode haver vencedores.

Tornado clássico, o livro foi fundamental para a construção da imagem literária do sertanejo, no entender de Guimarães Rosa. Para o escritor mineiro, “as páginas, essas, rodaram voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude.”¹⁶⁴ Aliada à presença do conto “Buriti”, de Arinos, na orelha da primeira edição de *Corpo de baile*, tal opinião sinaliza a importância das obras desses autores para a formação do regionalismo rosiano. Pode-se pensar, por analogia, na reflexão proposta por Eliot em “Tradition and the individual talent”. Referindo-se à presença do

¹⁶⁰ MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d’Os Sertões*, p. 129.

¹⁶¹ MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d’Os Sertões*, p. 129, grifos originais.

¹⁶² LIMA, Nísia Trindade. *Euclides da Cunha: o Brasil como sertão*, p. 109.

¹⁶³ LIMA, Nísia Trindade. *Euclides da Cunha: o Brasil como sertão*, p. 109, grifos originais.

¹⁶⁴ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 172.

rouxinol na poesia de Keats, Eliot conclui que, embora os sentimentos expressos por ela talvez não possuam nenhuma relação em particular com o pássaro, ele encerra algo de relevante para que a síntese poética seja desencadeada.¹⁶⁵ Com efeito, por mais que a imagem do sertanejo rosiano pareça por vezes distante daquela de seus pares, há algo nas formulações anteriores que contribui para catalisar a criação de Guimarães Rosa.

No que se refere a Simões Lopes Neto, ainda que sua solução para a poética da oralidade seja claramente precursora daquela encontrada pelo autor de *Sagarana*, até o momento não há como saber com certeza em que medida houve um diálogo literário. De todo modo, a idiossincrasia rosiana se faz retrospectivamente visível no texto simoniano, o que atesta o parentesco. Para Pozenato, em Simões Lopes Neto, “A linguagem passa a ser o fator central de elaboração do mundo, num nível igual ao atingido por Guimarães Rosa com o seu Riobaldo de *Grande sertão: veredas*, onde o mesmo processo é utilizado.”¹⁶⁶

Entretanto, para livrar-se das amarras criadas por sua perspectiva teórica acerca do Regionalismo – o qual, para Pozenato, é caracterizado por uma atitude programática frente à representação regional –, o crítico necessita negar um dos aspectos mais claros da ficção simoniana, em processo similar ao que ocorre com Guimarães Rosa. Buscando uma alternativa de avaliação que escape à definição restritiva da literatura regionalista, o autor assegura:

É evidente o mal-estar da crítica quando o tenta aproximar de uma ou outra moda literária: é romântico? É realista? É regionalista? Mas não é em obediência a *ismos* que existem os *Contos gauchescos* e as *Lendas do Sul* (e mesmo os *Casos do Romualdo*), e não é em obediência a eles que se deverá buscar sua significação. Inutilmente se tentará estabelecer conexões da sua gauchesca com a do grupo romântico, ou com a da fase pós-naturalista, como a de seu contemporâneo Alcides Maia. A impressão que se tem é que a sua obra nasceu do chão, uma árvore sem cultivo, espontânea e forte. Talvez seja essa sua única origem: o chão da província, feita de cantos populares, de *casos* ao pé do fogão, da saborosa rusticidade de um mundo significado por uma linguagem a ele afeiçoada. Seu estilo é o estilo da província, em sua instintividade profunda.¹⁶⁷

Nesse sentido, Pozenato sustenta que Simões Lopes Neto “Não é um regionalista, uma vez que constrói sua obra à margem de toda programação, com seus postulados ideológicos e estéticos. Conseguiu, de modo exemplar, realizar a regionalidade em seu sentido mais cabal: como uma metonímia da universalidade.”¹⁶⁸ Mas, mais do que isso, a conturbada defesa da obra do contista gaúcho acaba por desvinculá-la da própria tradição literária nacional, uma

¹⁶⁵ ELIOT, Thomas Stearns. *Tradition and the individual talent*, p. 56.

¹⁶⁶ POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*, p. 65.

¹⁶⁷ POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*, p. 64, grifos originais.

¹⁶⁸ POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*, p. 76.

vez que se advoga a inutilidade das conexões com outros momentos históricos, em privilégio de um nascimento espontâneo a partir de raízes populares.

Os entraves gerados pela perpetuação da ideia de Regionalismo como sinônimo de estreiteza ou de programa fechado sobre si dificultam a percepção das qualidades propriamente regionalistas das obras filiadas à vertente, mesmo quando se deseja mostrar como elas atingem os objetivos da arte. Procurando conjugar a qualidade artística da narrativa de Simões Lopes Neto com sua fatura regional, por exemplo, Bosi se vê na contingência de minimizar os mesmos aspectos que em outro momento servem para exaltar a “exatidão” e o “contido sofrimento” expressos por Arinos. A posituação do texto simoniano se dá por meio de uma série de ressalvas, começando com a ideia de que o autor é capaz de transcender a categoria em que a história literária costuma fixá-lo e continuando por afirmá-lo como “artista enquanto homem que tem algo de si a transmitir, ainda quando pareça fazer apenas documentário de uma dada situação cultural. Seus contos fluem num ritmo tão espontâneo, que o caráter semidialetal da língua passa a segundo plano, impondo-se a verdade social e psicológica dos entrecos e das personagens.”¹⁶⁹

O paradoxo da situação reside na maneira como são formulados os juízos, calcados sempre em reservas quanto a dados comuns ao Regionalismo, como a descrição e a língua, ao mesmo tempo em que se demonstra o êxito do autor por conseguir “o caso limite de uma tradição ou cultura que se encarna em uma sensibilidade riquíssima sem perder nem desfigurar (ao contrário, sublinhando) seus traços específicos. É, por isso, o exemplo mais feliz de prosa regionalista no Brasil antes do Modernismo.”¹⁷⁰ Isto é, assume-se o sucesso de uma prosa regionalista que não desfigura seus traços específicos – pelo contrário, sublinha-os – enquanto são convenientemente postos de lado o caráter semidialetal da língua e o tom documentário das descrições. Isso porque parece inconcebível que um autor chegue a bom termo documentando uma cultura e registrando um dialeto tão específico que necessita de glossário.

De fato, a fortuna crítica de Simões Lopes Neto convive com extremos. Em uma ponta, Wilson Martins confere ao autor importância capital e precedência sobre o Modernismo ao declarar que “Uma das formas mais vigorosas do regionalismo foi o do Rio Grande do Sul, que parece não ter sofrido, por um lado, nenhuma interrupção de monta (*o ‘modernismo’ de 1925/26 sendo, no fundo, uma continuação do que Simões Lopes havia feito*) e, por outro lado, pouca ou nenhuma influência profunda de parte dos modernistas de

¹⁶⁹ BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira. v. 5 – O pré-modernismo*, p. 62 – 63.

¹⁷⁰ BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira. v. 5 – O pré-modernismo*, p. 64 – 65.

São Paulo.”¹⁷¹ Enquanto isso, em outro extremo, Lúcia Miguel Pereira assevera que, “no sul, Simões Lopes Neto dava ao gauchismo, talvez a manifestação mais legítima e viva – certamente por vir de uma zona mais nitidamente diferenciada – de nosso regionalismo, forma definitiva.”¹⁷²

Neste caso, é Marisa Lajolo quem contra-argumenta, observando que, para Pereira, “a qualidade da obra de Simões Lopes Neto deve-se menos ao trabalho artístico do escritor e mais à identidade forte da região que ele tematiza como se o regionalismo se resolvesse ao *tematizar* regiões menos ou mais literarizáveis. Mas a questão é outra: trata-se de *textualizar* todas e cada uma das regiões brasileiras e, textualizando-as, *literarizá-las ou não*.”¹⁷³ Assim, ficam a história literária e a tradição regionalista entre o extremo de considerar o Modernismo uma continuação do trabalho de um escritor esquecido nos confins do Brasil e o polo oposto – e absolutamente egocêntrico – de tomar por justificativa dos resultados artísticos a diferença cultural. Entretanto, como bem sugere Lajolo, o verdadeiro problema é outro: trata-se de averiguar os mecanismos que permitem a transformação de um material banal em matéria mágica munida de capital simbólico específico, ou seja, capital literário.

Uma das maneiras para tanto, certamente contrária ao que defenderia Wilson Martins, pode ser entrevista na opinião de Bosi, para quem, “Em *Macunaíma*, a fusão dos códigos popular e erudito representa uma conquista praticamente nova, que não deixou de surpreender, se não chocar até mesmo um filólogo de critérios progressistas como João Ribeiro.”¹⁷⁴ Se é, por um lado, indubitavelmente correta a avaliação do crítico, quando identifica tal fusão em *Macunaíma*, o “praticamente nova” não deixa de apagar outra dimensão da história. Com efeito, só não é totalmente nova a conquista de Mário porque Simões Lopes Neto já a alcançara anteriormente. Conforme atesta Antonio Candido, o contista gaúcho “soube, entre outras coisas (como se tem assinalado) escolher os ângulos narrativos corretos, que identificavam o narrador com o personagem e, assim, suprimiam a distância paternalista e a dicotomia entre o discurso direto (‘popular’) e o indireto (‘culto’).”¹⁷⁵

Não obstante, o sutil apagamento de determinadas dimensões da história literária constitui uma constante no pensamento intelectual sobre o Regionalismo. Em busca de maior precisão na análise do tema, Alfredo Bosi dedica, em sua *História concisa da literatura*

¹⁷¹ MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*, p. 159, grifo nosso.

¹⁷² PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*, p. 179 – 180.

¹⁷³ LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?, p. 320, grifos originais.

¹⁷⁴ BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma, p. 195.

¹⁷⁵ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa, p. 202 – 203.

brasileira, uma seção para avaliar o “regionalismo como programa”. Nela, procura matizar a reflexão, afirmando que,

Apesar do prestígio acadêmico de Coelho Neto e de Afrânio Peixoto, nem toda a literatura regionalista perdeu-se nos extremos do precioso ou do banal. Em alguns contistas cuja produção aparece no começo do século, a matéria rural é *tomada a sério*, isto é, assumida nos seus precisos contornos físicos e sociais dentro de uma concepção mimética de prosa. É o caso do regionalismo de Valdomiro Silveira, de Simões Lopes Neto, de Hugo de Carvalho Ramos, que resultou de um aproveitamento literário das matrizes regionais.¹⁷⁶

Mesmo que para relativizar o desempenho da vertente regionalista o crítico necessite recorrer à separação de parte dos autores, observa-se um desejo de explicitar o êxito literário a partir da matéria regional. Junto desse objetivo, segue presente a exigência de realismo como critério de qualidade, já que da concepção mimética de prosa é que resultaria o aproveitamento literário. De todo modo, para Bosi, o trabalho dos últimos três escritores foi capaz de acrescentar algo à tradição brasileira, precedendo o nacionalismo exaltado dos modernistas, por um projeto de aproximação fiel ao meio a descrever, aprofundando a linha realista e mostrando que nem tudo virara *belle époque* no Brasil de 1900.¹⁷⁷

Nessa perspectiva, ainda que mantenha a submissão do período ao Movimento Modernista de 1922, Bosi reconhece parte do caráter vanguardista que tiveram aquelas manifestações. No processo, admite também parte do problema que representa o rótulo de “pré-modernistas” a eles afixado e sinaliza que tiveram importante influência sobre Mário de Andrade e Guimarães Rosa:

Voltando as costas para as modas que as elites urbanas importavam, tantas vezes por mero esnobismo, puseram-se a pesquisar o folclore e a linguagem interior, alcançando em alguns momentos, efeitos estéticos notáveis, que a cultura mais moderna e consciente de um Mário de Andrade e de um Guimarães Rosa não desdenharia. Chamá-los de “pré-modernistas” é, no entanto, arriscar-se a quiproquós. O autor destas linhas não pôde, a certa altura¹⁷⁸, evitar os escolhos da ambígua etiqueta, mas sempre é tempo de desfazer equívocos. E o melhor modo de desfazê-los neste caso é situar o problema à luz das componentes dinâmicas do Modernismo.¹⁷⁹

A explicação do autor, contudo, não soluciona o problema, uma vez que apenas explicita com maior clareza os motivos que deveriam levar à preponderância do Movimento Modernista de 1922 sobre os modernistas precedentes. O argumento gira principalmente em torno da ideia de que apenas na fase posterior a intelectualidade brasileira teria acertado o passo com os colegas europeus, ao mesmo tempo em que teria conseguido guardar uma

¹⁷⁶ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 232, grifo original.

¹⁷⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 232.

¹⁷⁸ O autor se refere ao terceiro capítulo de seu *A literatura brasileira*. v. 5 – *O pré-modernismo*.

¹⁷⁹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 233.

consciência mais livre e autônoma sobre o Brasil. De todo modo, é digno de nota pelo menos o esforço do pesquisador para corrigir certos preconceitos consolidados por anos de crítica.

Se, para Bosi, tal reflexão deveria ser capaz de ressaltar os méritos dos “pré-modernistas” e “mostrar em que [sic] alguns dos nossos regionalistas precederam, em contexto diferente, o vivo interesse dos modernos pela realidade brasileira total, não apenas urbana”¹⁸⁰, o mesmo não vale para Antonio Candido. Na *Formação da literatura brasileira*, o eminente crítico não dá margens para dúvidas ao demonstrar seu desconforto com as obras de Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira, Coelho Neto e Monteiro Lobato. Afinal, assegura que

o regionalismo pós-romântico dos citados escritores tende a anular o aspecto humano, em benefício de um pitoresco que se estende também à fala e ao gesto, tratando o homem como peça da paisagem, envolvendo ambos no mesmo tom de exotismo. É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação da sua substância espiritual, até pô-lo no mesmo pé que as árvores e os cavalos, para deleite estético do homem da cidade. Não é à toa que a “literatura sertaneja”, (bem versada apesar de tudo por aqueles mestres), deu lugar à pior sublitteratura de que há notícia em nossa história, invadindo a sensibilidade do leitor mediano como praga nefasta, hoje revigorada pelo rádio.¹⁸¹

No entender de Candido, trata-se de “persistente exotismo, que eivou a nossa visão de nós mesmos até hoje, levando-nos a nos encarar como faziam os estrangeiros, propiciando, nas letras, a exploração do pitoresco no sentido europeu, como se estivéssemos condenados a exportar produtos tropicais também no terreno da cultura espiritual.”¹⁸² Na perspectiva do autor, portanto, as trocas que se davam na virada do século entre intelectuais brasileiros e europeus são pensadas como vias de mão única, pelas quais os autores nacionais aprendiam a ver o país de determinada maneira e em seguida reproduziam-no segundo os moldes desejados pelos pares de além-mar.

Parecem escapar a tal visão, entretanto, as necessárias refrações experimentadas por quaisquer possíveis influências ao serem assimiladas pelos artistas locais, as quais contribuíram, inclusive, para que fossem acusadas de reflexos distorcidos muitas das criações do período. Deixando de lado os elementos históricos e o conjunto de valores que permitem compreender as tendências artísticas que favoreceram a emergência de uma “literatura sertaneja” que irmana o homem e a natureza, o autor a toma por completa alienação do ser humano em forma literária, desconsiderando as dimensões simbólicas que podem ser sugeridas pelas obras dos referidos escritores.

¹⁸⁰ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 233.

¹⁸¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880*, p. 528.

¹⁸² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880*, p. 639.

Avulta o paradoxo quando se percebe a distância que separa a análise dos autores regionalistas da virada do século daquela endereçada a Mário de Andrade. De maneira bastante distinta, para Bosi, em lugar de cobrar o artista pelo que ele não realizou segundo premissas que não estavam disponíveis em seu tempo, “O que importa aqui é situar *Macunaíma* no roteiro estético e ideológico de Mário e, ainda que sumariamente, no contexto de signos e valores dominantes na República Velha, que, ao sair à luz o livro, vivia os seus últimos momentos”.¹⁸³ No caso da obra andradiana, trata-se de situá-la em relação ao projeto do próprio autor, o que sem dúvida contribui para apreendê-la no que ela se propõe a oferecer, muito diferentemente do que se costuma fazer com o conjunto de artistas pensados em função de sua precedência ao Modernismo.

Tal procedimento é uma constante na história da crítica literária nacional. Se na literatura anterior ao Modernismo boa parte das referências estrangeiras tem sido tomada por prejudicial à fatura artística, o mesmo não se verifica em relação às obras produzidas a partir da década de 1920. Conforme Bosi, “há em *Macunaíma* um tratamento narrativo da matéria e uma estilização da linguagem que nasceram de certas opções artísticas impensáveis sem a referência direta às poéticas da vanguarda modernista.”¹⁸⁴ Com efeito, seriam igualmente impensáveis as opções artísticas de um Euclides da Cunha sem a referência ao conhecimento científico de seu tempo, bem como as opções de um Coelho Neto ou um Afonso Arinos sem a particular síntese de Naturalismo, Simbolismo e Parnasianismo vista em seus textos.

De todo modo, para a maior parte da crítica literária, a diferença entre os momentos reside no sentido dado à referência externa, que, no Modernismo, finalmente teria sido assimilada de maneira crítica. No entender de Silviano Santiago, inclusive, surgem aí os primeiros índices de pós-colonialismo, posto que, para o crítico, *Pau-Brasil*, coleção de poemas de Oswald de Andrade publicada em 1924, pode ser “a primeira e legítima manifestação de uma literatura pós-colonial no nosso País.”¹⁸⁵ A consideração do estudioso parte da constatação de que a obra estaria negando uma primeira colonização, em privilégio de outra, nova e consciente. Ao contrário do Brasil do passado que não teve opção de escolha quanto a seu futuro, o Brasil que nasce com o Modernismo seria um país conscientemente embebido nas fontes europeias de conhecimento.

Nesse sentido, essa reinserção histórica do país poderia ser lida como sua verdadeira independência, em lugar daquela pronunciada por Dom Pedro I. A nação possuiria então uma

¹⁸³ BOSI, Alfredo. Situação de *Macunaíma*, p. 189.

¹⁸⁴ BOSI, Alfredo. Situação de *Macunaíma*, p. 189.

¹⁸⁵ SANTIAGO, Silviano. *Chegada à maioria*, p. 85.

Declaração de Autonomia do Cidadão Brasileiro, escrita pelo livro de poemas. Seria a manifestação do desejo de abdicar da menoridade socioeconômica e política a que tinham sido obrigados os brasileiros pela primeira colonização. Utilizando expressão de Octavio Paz, Santiago postula que “com *Pau-Brasil* a nação brasileira entrava para uma nova fase de sua já longa e curta história, a da ‘colonização do futuro’”¹⁸⁶, na qual o pensamento intelectual europeu seria conscientemente eleito para contribuir à formulação crítica da brasilidade.

Há, por conseguinte, uma percepção de coerência e coesão quanto às propostas modernistas que a crítica literária não tem identificado nas manifestações da literatura precedente. Segundo Bosi, existe em *Macunaíma* um “projeto, coerentemente realizado, de transpor os limites do descritivismo urbano ou sertanejo (então ainda vivo em nossas letras) por meio de um andamento antes legendário do que naturalista, documental.”¹⁸⁷ Deixa-se entrever, nas palavras do crítico, a apreensão do descritivismo como problema a ser superado pela literatura nacional da primeira metade do século XX. Talvez por isso mesmo Guimarães Rosa tenha imposto tanta dificuldade quando de seu aparecimento, reanimando o descritivismo e mostrando que ele não impõe “limites” à expressão artística. Retomando em alguns momentos o andamento legendário e a mobilidade das personagens presentes em *Macunaíma*, Guimarães Rosa tampouco se furta a dar novo sopro de vida a uma dicção naturalista e documental – veja-se, por exemplo, como os jagunços de *Grande sertão: veredas* parecem frutos do meio em que vivem e como há todo um interesse descritivo em *Corpo de baile*.

De todo modo, mesmo que o Regionalismo anterior ao decênio de 1920 aponte para uma multiplicidade de autores e de perspectivas sobre a arte e não se caracterize por um projeto conscientemente compartilhado, ainda representa uma importante concepção do universo artístico. Não supreende, pois, que Mário de Andrade defina seu *Macunaíma* tomando como apoio a oposição àquela vertente: “Um poema herói-cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fixado numa página de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre fundidos. *Ausência de regionalismo pela fusão das características regionais*. Um Brasil só e um herói só.”¹⁸⁸

Não obstante, como bem salienta Rafael José dos Santos, “Existem lugares em que a ideia [de regional] não se coloca como mediadora da experiência social, ou seja, mesmo

¹⁸⁶ SANTIAGO, Silviano. *Chegada à maioridade*, p. 85.

¹⁸⁷ BOSI, Alfredo. *Situação de Macunaíma*, p. 190.

¹⁸⁸ ANDRADE, Mário de *apud* BOSI, Alfredo. *Situação de Macunaíma*, p. 197, grifo nosso.

situado localmente, o local não se pensa como *regional*. Parafraseando Eagleton, nesses casos são os outros que são regionais.”¹⁸⁹ Com efeito, pode-se aventar em que medida assim se define a proposta andradiana. Resguardado por uma posição simbólica que lhe faculta a capacidade de enunciar e dividir o mundo, Mário de Andrade acaba por produzir uma imagem regionalizada do Brasil com fundamento em uma perspectiva que não se considera regional. Sua “ausência de regionalismo” é, na verdade, o olhar de uma parte tomado como se fosse o todo. A posição em que se encontra fornece-lhe não apenas a legitimidade para enunciar tal divisão do mundo, como também a crença na pertinência de tal segmentação. Embasada no pressuposto de que apenas “os outros” são regionais, essa enunciação toma para si o direito e o dever de transformá-los em uma entidade coesa e unificada, esquecendo-se do ato de violência simbólica perpetrado no processo.

Nessa perspectiva, Mário de Andrade não difere tanto, em propósito, dos regionalistas precedentes. Todos respondem mais ou menos à mesma questão: a falta de capital literário de uma arte deserddada, pertencente a uma pátria privada de voz na “república mundial das letras”. Afinal, procedimentos semelhantes aos dos regionalistas brasileiros, que se debruçaram sobre as particularidades populares locais, são característicos de diversos espaços literários. Comentando o caso dos autores irlandeses do final do século XIX, dentre os quais o mesmo Yeats mencionado por Eliot, Pascale Casanova encontra a confirmação de sua hipótese: “Percebe-se a verificação de nossa hipótese segundo a qual, nos espaços desprovidos de recursos literários, a primeira alternativa dos escritores [...] é voltarem-se para uma definição popular da literatura e reunir as práticas culturais populares para as converter em capital específico.”¹⁹⁰

O procedimento levado a cabo pelos escritores brasileiros, inclusive Mário de Andrade e os modernistas, que se beneficiaram do capital já acumulado e foram capazes de multiplicá-lo, não é exclusividade nacional, muito menos defeito ou incapacidade; é parte das ferramentas empregadas no jogo de produção e de afirmação no campo das letras. Ainda assim, em razão da evolução histórica dos fatos, não surpreende que Guimarães Rosa tenha recebido o tratamento que recebeu, sendo sempre controversa sua inserção na tradição literária regionalista, como mostrado na seção anterior. O mais importante, no entanto, é constatar que mesmo com o passar do tempo sua obra não tenha sido capaz de modificar profundamente tal realidade, proporcionando ao Regionalismo a devida legitimação.

Em verdade, uma vez conquistado o capital simbólico necessário ao reconhecimento

¹⁸⁹ SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura, p. 3, grifo original.

¹⁹⁰ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 427.

que atesta a maioria literária, é de se esperar que os atores sociais trabalhem em função de mantê-lo. Neste caso, tal procedimento significa construir, consolidar e empregar a grandeza artística do autor de *Grande sertão: veredas* para confirmar a evolução das letras nacionais e o conseqüente distanciamento de um passado pretensamente falho. Assim, em lugar de traçar nexos de continuidade entre o regionalismo de Guimarães Rosa e o Regionalismo propriamente dito, ensejando a percepção crítica de escritores pretéritos como participantes de um rico processo de construção da tradição, o capital literário do autor foi primordialmente empregado para irmanar as letras brasileiras às grandes tradições ocidentais. Com isso, mantiveram-se várias das avaliações problemáticas em relação aos regionalistas precedentes, além de se criarem outras. O facho de luz rosiano foi raramente aproveitado para iluminar e desfazer estigmas.

2.4 O Regionalismo e os percursos da crítica: entre estereótipos e olhares renovados

Parte-se, então, do pressuposto de que o discurso crítico constrói imagens, as quais não são necessariamente dispositivos visuais. Como é sabido, a representação de determinado contexto por meio da palavra, seja em prosa, seja em poesia, conduz o leitor por uma miríade de paisagens que podem facilmente se desenhar em sua mente com a força da realidade. Mas não só a literatura é hábil nessa tarefa, como também o são os estudos que se fazem sobre ela, apesar de ser pouco usual pensá-los sob essa óptica. Semelhantes a imagens da imagem, as análises críticas têm poder para construir ou destruir os sentidos de uma obra, à medida que iluminam suas possibilidades de significação ou, por outro lado, focam sua atenção prioritariamente sobre defeitos, em detrimento das qualidades. Frutos dessas escolhas, por vezes conscientes, noutras devidas à sensibilidade e às influências do investigador, surgem imagens acerca da obra literária que porventura se firmam como referências na maneira de vê-la.

Sobretudo quando se trata de críticos abalizados, detentores de posições relevantes no meio acadêmico, a força com que tais posicionamentos podem se consolidar facilita a obliteração das lacunas que sempre existem. Não à toa, Pierre Bourdieu elucida que “a eficácia do discurso performativo que pretende fazer sobrevir o que ele enuncia no próprio acto de o enunciar é proporcional à autoridade daquele que o enuncia”.¹⁹¹ Se certamente nenhum trabalho jamais esgotará as questões propostas, não é só nesse fator que residem os

¹⁹¹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 116.

problemas em crítica literária. Na tentativa de avançar e de ver avanço nas letras brasileiras, a crítica local por vezes não hesitou em julgar com mão pesada obras cuja comparação com textos mais recentes favorecia estes últimos.

A tradição regionalista é exemplar desse fenômeno, uma vez que os próprios conceitos nos quais se fundamenta sofrem de uso indiscriminado e pouco claro. Segundo estudo da década de 1970 de Pozenato, o Regionalismo “É um conceito de largo espectro significativo, portador de ambiguidades; [...] é um conceito vago, impreciso, sem estatuto literário definido”.¹⁹² Apesar de reconhecidamente marcado pelo estruturalismo então em voga, o trabalho do autor tocava em ponto importante e com isso questionava uma série de investigações renomadas, que empregavam o termo das mais variadas maneiras. A despeito de certa mudança de paradigmas fomentada pelo texto, o tema se encontra longe de uma definição. No prefácio para a reedição de 2009 da obra, Pozenato assinala a persistência de certas imprecisões, como a virtual inexistência da palavra “regionalidade”:

A palavra *regionalidade*, que introduzi no ensaio, não se acha até hoje sequer dicionarizada, como acaba de me acusar o computador! Isso significa que, mesmo com a mudança de perspectiva, a tendência dos estudos, inclusive nos programas de pós-graduação, é a de observar e descrever a identidade regional de onde ou onde nasce uma obra literária, ou, no limite, de examinar a presença do regional na obra apenas do ponto de vista temático, sem análise da rede mais complexa das formas literárias.¹⁹³

Sem levar em conta a forma complexa como se desenham as relações de regionalidade no seio das obras, a crítica literária costuma tomá-las por incapazes de fornecer subsídios para uma boa fatura artística. Para compreender os motivos de o vocábulo “regionalidade” continuar não dicionarizado e de Regionalismo seguir como algo menor, destaca-se o pensamento do antropólogo Rafael José dos Santos. Tributário das reflexões de Pierre Bourdieu, Santos defende que “as definições, inclusive as definições científicas, são parte de um jogo de relações de força entre diferentes atores sociais, e o lugar de onde se fala, ele também, é marcado e constitutivo da maior ou menor legitimidade de quem enuncia as definições.”¹⁹⁴ De fato, uma coisa é falar de Regionalismo a partir do Nordeste ou do Sul, outra bem diversa é tratar do tema a partir de São Paulo e do Rio de Janeiro. Não só o lugar de enunciação marca a perspectiva adotada, como também influencia a recepção do discurso pelos pares acadêmicos. Em razão de tal carência de especificidade por parte dos conceitos que embasam os estudos sobre a literatura regionalista, observa-se uma plethora de tentativas de delimitação, que chegam por vezes até mesmo a proclamar a inutilidade de noções-chave.

¹⁹² POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*, p. 8.

¹⁹³ POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*, p. 9, grifo original.

¹⁹⁴ SANTOS, Rafael José dos. *Relatos de regionalidade: tessituras da cultura*, p. 6.

Em uma análise ampla do fenômeno, Walnice Nogueira Galvão defende a existência de um primeiro, um segundo e um terceiro Regionalismo, sendo que a duração dos dois primeiros “recobre bem meio século” – o primeiro seria um produto do Romantismo, enquanto o segundo seria uma reação a ele.¹⁹⁵ Para a autora, dentre as vozes importantes do primeiro momento, encontram-se Bernardo Guimarães, com o Brasil central, Alfredo d’Escagnolle Taunay, com a região centro-leste, Franklin Távora, no Nordeste, e José de Alencar, procurando um quadro mais completo do país. Em comum a todos esses autores, os “tipos humanos das diferentes regiões e províncias, a cor local, a notação pitoresca, envoltos em enredos sentimentais”.¹⁹⁶

Já no segundo Regionalismo, surgido como reação ao período romântico, Galvão situa escritores como Inglês de Souza, representando o Norte do país, Manuel de Oliveira Paiva, com o sertão cearense, Rodolfo Teófilo, tratando do Nordeste, Afonso Arinos, preocupado com o “interior mais agreste”, e Domingos Olímpio, também interessado pelo interior do Ceará.¹⁹⁷ Nesse momento, o Regionalismo estaria marcado pelo influxo naturalista, que forneceria o tom na prosa.

Quanto à terceira fase do Regionalismo brasileiro, Galvão a vincula ao Romance de 30 e traça paralelos com a ficção do mesmo período nos Estados Unidos, demonstrando como naquele país também houve uma inflexão temática que privilegiou os aspectos sociais e dedicou menor atenção a inovações formais. Relacionando a tendência às tensões socioeconômicas do período entre guerras, a pesquisadora argumenta que a maioria dos escritores estadunidenses famosos naquele momento se identificava com ideias de esquerda. Tais escritores, editados pela Globo, de Porto Alegre, teriam feito enorme sucesso no Brasil, suplantando a presença europeia por um tempo.¹⁹⁸ O rol de nomes abordados por Galvão é expressivo, incluindo Theodore Dreiser, Michael Gold, Erskine Caldwell, John Steinbeck, Upton Sinclair, Sinclair Lewis, John dos Passos, Hemingway, Faulkner, Sherwood Anderson, James T. Farrell e Thomas Wolfe.¹⁹⁹

Em um período de ascensão de totalitarismos, não é de estranhar a maior adesão dos intelectuais a causas políticas. Segundo Galvão, “Tal arregimentação deixou marcas nas artes e na literatura, um pouco por toda parte. Uma das mais invulgares realizações dela, e à esquerda, foi o romance social norte-americano, cuja silhueta avulta como uma sombra sobre

¹⁹⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 96.

¹⁹⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 96.

¹⁹⁷ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 96 – 97.

¹⁹⁸ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 105 – 106.

¹⁹⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 100 – 106.

o terceiro Regionalismo, o de nosso romance de 30.” Essa novidade literária que surge com força no entre-guerras nos Estados Unidos caracteriza-se por uma espécie de neonaturalismo empenhado em denunciar a injustiça, a iniquidade e o preconceito, tendo como mestre de sua preocupação social Émile Zola.²⁰⁰

No que se refere ao Brasil, a autora compreende o terceiro Regionalismo dentro dos limites do romance de 30, situando como seus representantes Rachel de Queiroz, Amando Fontes, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Herberto Sales e Jorge Amado, além de Erico Verissimo e Dionélio Machado, vindos do Sul.²⁰¹ Com efeito, apenas escritores de fora do eixo Rio-São Paulo. Sobretudo, chama a atenção a presença de Dionélio Machado na lista, considerando-se o teor de seu *Os ratos* (1935), que é obra inegavelmente urbana e marcada por forte carga psicológica. Nesse caso, deixa-se entrever o filtro geográfico do critério empregado.

Difícil formular outra explicação para a inclusão de Dionélio Machado, tendo em vista a ressalva feita pela estudiosa na página seguinte, segundo a qual “nem tudo era Regionalismo no panorama literário brasileiro”, já que, na

outra face da moeda, que foi o romance psicológico ou espiritualista, o documento a que aspirava o Regionalismo passa longe. Nada de documental nem de engajamento, tampouco. Esses escritores, evidentemente cada um à sua maneira, voltam as costas ao social e à militância, para embrenhar-se nas entranhas da subjetividade.²⁰²

Considerando as similitudes de um *Os ratos* e de um *A hora da estrela*, o que define que um autor pertença ao Regionalismo e outro ao romance psicológico senão a geografia? Ou, por outro lado, *A menina morta*, de Cornélio Pena, classificado como romance psicológico, mas ambientado em uma fazenda de café do Vale do Paraíba em decadência ainda durante a escravidão. Ou seja, no caso de Dionélio Machado, até mesmo a cidade se transforma em espaço regional pelo discurso crítico – desde que se trate de Porto Alegre, não de São Paulo ou do Rio.

A despeito disso, a autora é precisa ao constatar que “A reação espiritualista no romance, a exemplo do Regionalismo, tampouco se desprende de todo do Naturalismo, no fatalismo com que abre espaço às forças atávicas e hereditárias, aos instintos, à irracionalidade: no quadro teratológico, enfim.”²⁰³ Aí está um dos fatores que podem contribuir para o compartilhamento de características entre as vertentes, dificultando as

²⁰⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 100.

²⁰¹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 107.

²⁰² GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 108.

²⁰³ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 112.

definições.

Para outros autores, no entanto, há separações muito mais claras entre as soluções literárias. Enquanto Galvão toma por Regionalismo um grande arco de ficção que acaba por recobrir um século de literatura, Nelson Werneck Sodré, no capítulo “Esboço da literatura colonial” de sua *História da literatura brasileira*, propõe distinções entre Indianismo, Sertanismo, Naturalismo e Regionalismo. Pela categorização deste estudioso, o Indianismo comportaria José de Alencar no romance e Gonçalves Dias na poesia, enquanto pertencentes ao Sertanismo seriam Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Taunay. O Naturalismo ficaria por conta de Aluísio Azevedo, ao passo que o Regionalismo se caracterizaria pelas obras de Simões Lopes Neto, Afonso Arinos e Monteiro Lobato. Salta aos olhos, na proposta do autor, a equiparação de correntes como Indianismo, Sertanismo e Regionalismo a um estilo de época ou período literário como o Naturalismo, de forma que se embaralha o estatuto literário de cada um deles.

Não obstante esses problemas, o autor reconhece a importância da corrente regionalista, afirmando que, “Longo em sua duração, largo pela generalidade de suas manifestações, o regionalismo valorizou o elemento popular, entretanto, e, algumas vezes, quando fundiu a linguagem e o tema, alcançou um teor qualitativo importante.”²⁰⁴ Isto é, se por um lado torna-se complexa a tarefa de deslindar os nós entre vertentes literárias e estilos de época, ao menos não se negam *a priori* as possibilidades de realização artística da corrente.

O que permanece como limitação do Regionalismo, no entender de Sodré, é o esforço por distinguir a personagem pelo seu modo de falar: “Isso mais ainda amesquinhou o papel do homem, e correspondia a uma generalizada incompreensão, a que o naturalismo, no seu apego ao convencional e ao superficial deu grande impulso”.²⁰⁵ Para o crítico, tal busca de correspondência entre a realidade e a arte levava o interesse pelo pitoresco a um limite descomedido, igualando o homem a um animal de fala, cuja ignorância e pequenez ficavam assim registradas.

Entretanto, essa característica, que se relaciona à questão maior da procura por uma poética da oralidade, não pode ser posta na conta do Regionalismo, tampouco deveria ser vista como problema em si. Trata-se, na verdade, da própria proposta naturalista para as artes, a qual advém de uma visão de mundo fundada na ciência, que se espalha conscientemente para diversos domínios do pensamento intelectual. Mais que tomá-la por defeito, é fundamental avaliar em que medida a técnica consegue ser bem resolvida de acordo com seus

²⁰⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, p. 408.

²⁰⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, p. 407.

próprios preceitos. Referindo-se ao projeto estético de Émile Zola, é Pierre Bourdieu quem elucida a matéria:

valendo-se do modelo de médicos eminentes, ele identificava o olhar do “romancista experimental” com o *olhar clínico*, instituído entre o escritor e seu objeto a distância objetivadora que separa as grandes sumidades médicas de seus pacientes. Essa preocupação de preservar suas distâncias nunca é tão evidente quanto no contraste que mantém (e que Céline, por exemplo, abolirá) entre a linguagem atribuída às personagens populares e os discursos do narrador, sempre marcados pelos sinais da grande literatura, em seu ritmo, que é o do escrito, ou em traços típicos do estilo elevado, como o uso do passado simples e do estilo indireto.²⁰⁶

Já no que toca à distinção entre Sertanismo e Regionalismo, Almeida argumenta que separar as duas formas não é tarefa tão simples. Reportando-se justamente a Sodré, o crítico discorda da tendência a ver o primeiro como precursor do segundo. Para Almeida, “Sertanismo e regionalismo não são etapas cronológicas e estilisticamente sucessivas, mas problemas de natureza diversa, em que pese o muito que entrettenham de comum.”²⁰⁷ Nesse sentido, “tanto podemos falar de sertanismo a propósito de criações românticas do tipo de *O sertanejo* e *Inocência* como de obras posteriores: *Dona Guidinha do poço*, *Pelo sertão*, *Os sertões*, *Grande sertão: veredas*.”²⁰⁸ Na visão do autor, Sertanismo e Regionalismo são conceitos distintos, portanto, que se referem a manifestações específicas, ainda que muitas de suas características se sobreponham. Com efeito, preocupa-se em delimitar claramente o alcance de cada um, buscando um rigor metodológico raramente visto quando se trata de pensar obras de cunho regional:

Regionalismo é outro conceito que precisa ser bem compreendido, se se quer usá-lo com propriedade.

De vez que região implica uma parte dentro de um todo mais amplo – o país como tal –, a arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que buscaria enfatizar os elementos diferenciais que caracterizariam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional.

Existe latente em todo posicionamento regionalista – manifeste-se ele no campo artístico-cultural ou político-social – uma consciência orgulhosa dos valores locais e um desejo de vê-los afirmados, reconhecidos, no plano nacional. No caso brasileiro essa atitude já está presente em Franklin Távora, com sua “literatura do Norte”; mais tarde reaparece, de forma mais coerente e melhor embasada sociologicamente, no movimento regionalista dos anos 20 em Pernambuco.²⁰⁹

A partir de tais considerações, Almeida questiona até que ponto seria válido falar em literatura regionalista na fase romântica e chega à conclusão de que, estando o escritor brasileiro daquele momento mais preocupado com uma *afirmação nacional* do que regional,

²⁰⁶ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 137, grifo original.

²⁰⁷ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 53.

²⁰⁸ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 54.

²⁰⁹ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 54.

não seria possível identificar um Regionalismo *stricto sensu* durante o Romantismo. Porém, o próprio pesquisador relativiza o postulado, defendendo que, “na medida em que em determinadas obras românticas a afirmação do universal se faz através de tipos regionalmente configurados – o gaúcho, o vaqueiro cearense – podemos considerá-las, *lato sensu*, regionalistas.”²¹⁰ Nessa linha, a perspectiva do autor se aproxima daquela de Pozenato no que tange ao caráter relativamente programático, ou no mínimo interessado, do Regionalismo. Em sentido estrito, ao Regionalismo não bastaria situar a representação em um espaço regionalmente marcado; seria imprescindível um interesse pela expressão dos elementos locais. Em sentido amplo, no entanto, o teor regionalista estaria configurado em função de personagens regionalmente assinaladas.

Alfredo Bosi, por sua vez, na *História concisa da literatura brasileira*, ao dissertar sobre Bernardo Guimarães, Taunay e Távora, toma caminho diverso. O crítico sustenta que “As várias formas de sertanismo (romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista) que têm sulcado as nossas letras desde os meados do século passado, nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico.”²¹¹ Sendo vedada aos literatos a confecção de puro folclore, estes estariam limitados a projetar sobre o campo suas próprias frustrações, obtendo como resultado quase sempre uma prosa híbrida incapaz de sintetizar com sucesso a vida campesina e os modelos artísticos. Por conseguinte, no caso de Bosi, não ficam claros os limites entre Sertanismo e Regionalismo, já que o primeiro parece atravessar boa parte da tradição literária brasileira, mas não há referências ao segundo.

Consciente da problemática em torno do conceito de Regionalismo, Almeida é cuidadoso ao esclarecer que seu trabalho não toma “como pressuposto sequer uma definição acabada do que se entende por romance regionalista. Apenas uma noção genérica, como hipótese de trabalho, mas flexível o bastante para não se tornar obstáculo à visão despreconcebida do problema.”²¹² Ao que tudo indica, posturas como essa podem ser bastante benéficas ao evitarem que se parta de um pressuposto bem delimitado do que viria a ser a vertente na qual devem encaixar-se as obras analisadas. Segundo Almeida, em seu processo de trabalho, o conceito se delineou indutivamente, a partir da leitura crítica dos romances, e mesmo que ao dar “início à redação final do texto, esse conceito já se tinha configurado, [...] a constante transformação que o romance regionalista vai experimentando no correr do tempo,

²¹⁰ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 55.

²¹¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 155.

²¹² ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 21.

atendendo a solicitações estético-culturais diversas, leva-nos obrigatoriamente a refletir sobre o valor relativo e limitado de qualquer conceituação de regionalismo que se possa fixar.”²¹³

Não obstante, ao se questionar sobre o caráter regionalista de narrativas ambientadas em cidades provincianas e de menor porte – “Constituiriam uma modalidade urbana de regionalismo?”²¹⁴ –, o crítico concorda com a definição genérica de Afrânio Coutinho de que as obras regionalistas devem tirar sua substância real da região, abordando as maneiras peculiares que a distinguem de outras. Nesse sentido, Almeida assevera que “o regionalismo urbano, conquanto não inviável, tem significação menor”²¹⁵, já que os meios citadinos tenderiam sempre a uma padronização de hábitos. É evidente, porém, que tais perspectivas não dão conta do problema, uma vez que a ideia de que as cidades favoreceriam a padronização dos modos de vida não resiste a um exame minimamente rigoroso. Basta refletir sobre o tema tendo como objetos de análise o sertão do norte de Minas Gerais e uma urbe como São Paulo para indagar onde há mais pluralidade.

Com efeito, a falta de balizas para uma apropriada compreensão do Regionalismo enquanto fenômeno literário é de longa data. Wilson Martins está de acordo, por exemplo, com estudo de Couto de Barros intitulado “A propósito de *Brás, Bexiga e Barra Funda*”, publicado na revista *Verde*, de Cataguases, em outubro de 1927, no qual Barros defende que “só quem conhecesse São Paulo poderia compreendê-lo [o livro] integralmente e, nesse sentido, ‘era uma obra regionalista’.”²¹⁶ Sendo válido tal critério, facilmente seria possível enquadrar por regionais as obras de Shakespeare, Flaubert, Joyce, as quais certamente não podem ser compreendidas em sua integralidade sem a posse de um considerável substrato de conhecimentos a propósito da história social local.

Para evitar imprecisões dessa ordem, pode-se assumir que a ideia de Regionalismo se relaciona às formas de dominação. O espaço regional não é excêntrico simplesmente de um ponto de vista urbano, não se reduz ao conflito entre campo e cidade. Do mesmo modo, não é apenas o espaço marcado por características peculiares e por determinados tipos de relações sociais, como no caso de cidades provincianas ou da São Paulo representada na obra de Alcântara Machado. O Regionalismo se reporta aos espaços excêntricos também do ponto de vista da legitimação e do capital simbólico, de modo que se define a partir do olhar do outro, do olhar que detém o poder para demarcar a região. Visto por essa óptica, o Regionalismo e os estudos a seu respeito têm muito a dizer sobre as obras de arte e sobre as estruturas de

²¹³ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 21 – 22.

²¹⁴ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 127.

²¹⁵ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 128.

²¹⁶ MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*, p. 289.

dominação às quais elas estão submetidas, enquanto representações de sociedades também elas desiguais.

Nesse sentido, não parece adequado afirmar uma utilidade apenas pretérita para a questão, como faz a especialista em literatura latino-americana Bella Jozef, para quem “não resta a menor dúvida de que o regionalismo teve sua razão de ser nos primórdios de uma literatura nascente”.²¹⁷ Referindo-se à América Latina dos séculos XIX e XX, a autora identifica ao menos dois momentos bastante distintos no tocante à expressão literária. Por um lado, “Os românticos, vinculados entre si pela mesma atitude diante da realidade histórica, esforçaram-se em interpretações baseadas tanto na cultura como na civilização. Foi a primeira tentativa de tratar os problemas americanos do ponto de vista americano, descobrindo-lhes as possibilidades de literatura autóctone.”²¹⁸ Por outro lado,

O modernismo, com sua “arte combinatória” (na definição de Amado Alonso), assimilou estímulos diferentes. Unindo elementos de escolas precedentes, criou novos princípios estéticos para a moderna expressão da beleza, *sob o signo do bom gosto*. Era o refinamento da sensação e da emoção, o artificialismo, um mundo original de imagens, o virtuosismo formal, trazendo ampliação cultural de influências para a literatura da América, *descompromissada de outro objetivo que não fosse a perfeição expressiva*. Descobria-se, sob as novas formas expressivas, uma nova sensibilidade.²¹⁹

Assim sendo, percebe-se que enquanto os românticos foram os primeiros a tentar um olhar excêntrico para os problemas de suas nações, isto é, um olhar na medida do possível diferenciado dos preceitos europeus, apenas com o modernismo é que o continente chegaria ao referido “signo do bom gosto”. Somente pelo virtuosismo formal e pelo artifício da palavra, tudo leva a crer, novas sensibilidades seriam descobertas. Dessa forma, desconsidera-se em parte o salto que deram os românticos ao buscarem uma expressão própria, que inequivocamente implicaria também novas maneiras de ver e se relacionar com o mundo. Ainda que não se possa concordar de todo com a afirmação da autora acerca do descompromisso da literatura modernista com outra coisa que não a estética, uma vez que há diversos exemplos em contrário, como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, há que se considerar a diferença entre os preceitos de cada época e o que se fazia urgente em cada situação. Com efeito, posturas como essa denunciam a matriz modernista que assumiu o olhar brasileiro em relação a sua arte.

Não surpreende, portanto, que na perspectiva de Josef chegue-se a uma “evidente superação do regionalismo” por meio das inovações propostas pelos diversos modernismos do

²¹⁷ JOZEF, Bella. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade, p. 189.

²¹⁸ JOZEF, Bella. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade, p. 188.

²¹⁹ JOZEF, Bella. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade, p. 188, grifos nossos.

continente.

A seguir, o modernismo hispano-americano, ao procurar o belo, ao buscar inspiração em exóticos países longínquos, refletiu o homem de todas as latitudes. A arte americana incorpora neste momento o universal, sem ater-se à cor local e ao lastro literário do realismo. É a conciliação da beleza e da verdade para a conquista de nova expressão. É a incorporação da realidade nacional à consciência artística para chegar à universalidade, o desapego pelo autóctone em sua forma externa, enfocando a realidade em perspectiva intelectual.²²⁰

É interessante que, naquele momento, a arte americana tenha se tornado capaz de refletir o homem de todas as latitudes, incorporando o universal ao buscar inspiração em contextos exóticos, enquanto o exotismo da cor local anteriormente empregada passa a ser visto como restritivo e insuficiente. Mais do que isso, a argumentação se constrói de modo a limitar a procura do belo à arte modernista, como se o lastro realista anterior implicasse documentação despreocupada de critérios artísticos. Nesse ponto, a necessidade de superar o Regionalismo acarreta, inclusive, uma sobreposição bastante problemática de períodos, uma vez que a compreensão de Modernismo em sentido latino-americano utilizada por Josef permitiria acomodar o próprio Realismo de um Machado de Assis, como visto no primeiro capítulo. Assim, as entrelinhas do discurso denunciam uma crítica fundada nos pressupostos do Modernismo brasileiro, estendendo-os para o homólogo latino-americano a despeito das importantes diferenças entre ambos.

Percebe-se, para além disso, certa imprecisão quanto à presença e ao significado do Regionalismo nas literaturas latino-americanas. Como anteriormente referido, ele teria tido sua razão de ser nos primórdios de uma literatura nascente, sendo em seguida superado pela maturidade do Modernismo. Segundo Josef, “O regionalismo foi a interpretação das realidades sociais e a procura de uma afirmação”, a qual “identifica o artista com a terra e [na qual] as realidades nacionais põem-se em plano de evidência, pela exaltação da paisagem, coisas e seres.”²²¹ O problema é que logo em seguida o Regionalismo ressurgirá no pensamento da autora como constitutivo da estética de renomados autores, sem maiores cuidados com as implicações de tal mudança de postura:

Aos poucos, novos recursos técnicos surgem. Em autores como Gallegos, Cortázar, Adonias Filho, Rulfo, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Asturias, o regionalismo adquire significação universal, ao lado da forte raiz nacional de cada um – *e por isso mesmo* – numa fusão de local e universal, do presente e do eterno, como seu conceito de dignidade humana, num ideal de perfeição humana, no sentido atual do termo humanista: “Uma concepção de vida na

²²⁰ JOZEF, Bella. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade, p. 188 – 189.

²²¹ JOZEF, Bella. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade, p. 189.

qual o homem assume um papel central”.²²²

É capital notar a ênfase dada pela própria autora, e aqui destacada, no argumento de que precisamente em virtude da forte raiz nacional de cada autor é que se deu a fusão do local e do universal, com predomínio do segundo como prefere a crítica. Ou seja, um dos pontos que contribuíram para o demérito de textos dos períodos anteriores agora serve para avaliar a produção de outros escritores, o que conseqüentemente demonstra não só afinidades inesperadas entre períodos e autores, mas também os tratamentos diferenciados dispensados pela crítica literária a partir de postulados semelhantes. De resto, é curioso que o Regionalismo, antes problemático e distante do “signo do bom gosto”, tendência evidentemente superada, agora se faça presente, *en passant*, na literatura de grandes nomes do continente.

De todo modo, enquanto para Bella Josef o Regionalismo mantém forte raiz nacional e consegue fundi-la em forma universal, para Mário de Andrade, bem antes disso, a expressão regionalista sequer servia para a consciência da nacionalidade. Seu texto intitulado “Regionalismo”, publicado no *Diário Nacional* em 14 de fevereiro de 1928, é uma das grandes fontes do preconceito consolidado contra a vertente regionalista na ficção brasileira. Nas duas primeiras frases do artigo, o poeta deixa claro: “Na arte brasileira, até mesmo na moderna, o elemento regional está comparecendo com uma constância apavorante. Carece acabar com isso logo.”²²³ Ainda que se deva ter em mente uma separação razoavelmente clara entre Modernismo como programa e como realização literária, é de fundamental importância a assunção de tal paradigma político-estético por um intelectual do porte de Mário de Andrade, uma vez que ele visivelmente acabou por influenciar gerações.

Comprovando a distinção entre programa artístico e realização literária, Mário de Andrade teme a presença dos caracteres regionalistas na própria arte modernista. Muito embora isso indique que inexiste uma correspondência imediata entre as diretrizes e os feitos do período, a militância do autor não deixa de possuir peso decisivo na formação das matrizes críticas nacionais. Dentro dos debates sobre o caráter nacional que deveria assumir a arte de então, Mário aponta que é raro encontrar obra artística que não contenha algo de regionalista. “Querem fazer ‘nacionalismo’ porém despencam logo para o elemento característico, especificamente regional.”²²⁴ Nesse caso, parece revelar-se um incontornável problema de delimitação e abrangência, pois a se tomar por apropriada a reflexão andradiana será

²²² JOZEF, Bella. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade, p. 189, grifo nosso.

²²³ ANDRADE, Mário de. Regionalismo, p. 553.

²²⁴ ANDRADE, Mário de. Regionalismo, p. 553.

necessário admitir, por exemplo, que também os elementos característicos de uma região como Bordeaux, na França, não poderiam constituir a nacionalidade francesa, seriam tão somente o característico, o especificamente regional.

Apesar disso, a parcela mais célebre do argumento de Mário de Andrade não permite muito espaço de manobra:

Regionalismo em arte como em política, jamais não significou nacionalismo no único conceito moral desta palavra, isto é: realidade nacional. Significa mas é uma pobreza mais ou menos consciente de expressão, se observando e se organizando numa determinada e mesquinha maneira de agir e criar. Regionalismo é pobreza sem humildade. É a pobreza que vem da escassez de meios expressivos, da curteza das concepções, curteza de visão social, caipirismo e saudosismo. Comadrismo que não sai de beco e, o que é pior: se contenta com o beco.²²⁵

Tal linha de raciocínio conduz à famosa formulação de que “o regionalismo, esse não adianta nada nem para a consciência de nacionalidade. Antes a conspurca e depaupera, lhe estreitando por demais o campo de manifestação e por isso a realidade. O regionalismo é uma praga antinacional.”²²⁶ Com efeito, desenha-se com força na visão do autor uma equivalência entre vertente literária e índices qualitativos. Mais precisamente, à tradição regionalista apõe-se uma série de características negativas relativas à fatura estética, o que conduz à percepção de que o Regionalismo seria incapaz de êxito estritamente literário. Seria de sua própria natureza o confinamento no beco das concepções curtas e dos meios expressivos falhos, de forma que a corrente deixa de ser vista como designação de um tipo de produção literária e passa a identificar a arte mal realizada.

Conquanto bastante discutível o modelo proposto por Mário de Andrade, não há como negar que tenha feito escola entre a intelectualidade brasileira, alimentando matrizes críticas que mais ou menos conscientemente assumiram-no como verdadeiro e consolidaram a imagem do Regionalismo como sinônimo de má literatura. Contrária a essa perspectiva, é Marisa Lajolo quem formula a pertinente questão: “que razões levam, a partir de um certo momento histórico, segmentos representativos da crítica e da história da literatura a excluir linguagens não urbanas nem cultas do horizonte de possibilidades de expressão literária?”²²⁷

Afinal, ainda antes do Modernismo, como assegura Luciana Murari, “Mais do que

²²⁵ ANDRADE, Mário de. *Regionalismo*, p. 553.

²²⁶ ANDRADE, Mário de. *Regionalismo*, p. 554. A afinidade de certos intelectuais conservadores, como Oliveira Vianna, com as obras regionalistas certamente contribui para a formação de um imaginário contrário à vertente por parte de intelectuais mais vanguardistas e progressistas. Aí reside fértil campo para estudos. (Cf. MURARI, Luciana. *Discurso sociológico e ficção literária: diálogos virtuais entre Oliveira Viana e os escritores regionalistas*; MURARI, Luciana. *As artes da ficção: Oliveira Vianna e a imaginação literária regionalista de Godofredo Rangel e Afonso Arinos.*)

²²⁷ LAJOLO, Marisa. *Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?*, p. 317.

brasileiro por essência, o regionalismo era brasileiro por ideologia, o que faz grande diferença: a atitude de valorização das especificidades regionais assumia um valor em si mesma, e qualquer obra regionalista poderia ter a oportunidade de ser louvada por seu mérito programático, antes mesmo de ser lida. O modernismo paulista não faria diferente.”²²⁸ Não surpreende, portanto, que em 1942 Mário de Andrade tenha revisto alguns de seus posicionamentos, sugerindo a leitura de *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos. É lícito afirmar, contudo, que nesse momento a imagem já estava criada, inclusive porque uma revisão raramente tem o mesmo impacto e a mesma divulgação de uma acusação.

A crítica andradiana é particularmente problemática porque, além da ferocidade com que apresenta argumentos explosivos, ataca o Regionalismo daquele período exatamente em sua razão de ser. Mais do que negar seu estatuto literário, Mário de Andrade sustenta com autoridade legítima a ideia de que aquela vertente não seria capaz de aportar contribuições ao imaginário da nacionalidade. Pelo contrário, agiria em prejuízo da coesão nacional, o que possui significativo apelo tendo em vista a conjuntura intelectual do período entre-guerras. A esse respeito, e indiretamente oferecendo um caminho de investigação à questão anterior, Murari comenta:

Negando ao regionalismo realista-naturalista sua própria razão de ser, ou seja, sua capacidade de contribuir positivamente para a criação da cultura nacional, o modernismo paulista impunha seu próprio projeto nacionalista, aparentemente oposto ao de seus prévios contendores. Em que pese a posterior abertura crítica oferecida por Mário de Andrade, a inserção historiográfica dos regionalistas realistas esteve submetida, em grande parte, aos parâmetros críticos estabelecidos a partir da geração modernista, o que acabou por comprometer a análise do processo cultural brasileiro no período dito “pré-modernista”.²²⁹

Afrânio Coutinho bem demonstra como a ideia da nacionalidade não surgiu de repente, foi antes um processo de longa duração, iniciado desde as primeiras manifestações literárias no novo continente, que desembocou em uma literatura plenamente formada apenas depois de alguns séculos. No entender daquele autor, parte desse esforço teria passado pelas manifestações regionalistas, em seu interesse pelo Brasil profundo, ainda que chame a atenção a abrangência do conceito em sua obra. Segundo Coutinho, há uma progressiva presença do “brasileiro” na literatura, situando-a gradualmente mais a fundo no território nacional, desenvolvendo o interesse pelas

regiões culturais, agrícolas e econômicas do país. Foi o movimento regionalista, em que hoje em dia consiste a característica mais acentuada e geral da literatura brasileira, regionalismo rural e urbano, do qual um

²²⁸ MURARI, Luciana. “Um plano superior de pátria”: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha, s/p.

²²⁹ MURARI, Luciana. “Um plano superior de pátria”: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha, s/p.

Euclides da Cunha, com *Os sertões*, de 1902, são o símbolo, nessa tarefa de penetração e integração nacionais, como um Machado de Assis ou um José Lins do Rego.²³⁰

Ainda que Afrânio Coutinho esteja travando uma discussão em outro domínio, no qual interessa a gênese da nacionalidade na literatura brasileira, não deixa de ser relevante para esta discussão a conclusão a que chega nos últimos parágrafos de seu estudo. O raciocínio é interessante tanto por mostrar a amplitude que pode atingir o conceito de “regional” quanto por destacar um ponto que deveria ser senso comum, mas não é. A seu ver, “Ser nacional e regional não corresponde a ser antiuniversal. Ao contrário. Disse-o André Gide: um artista é universal na medida em que é regional. Quanto mais se integra no seu meio, quanto mais atinge a universalidade humana.”²³¹ É evidente que o autor está preocupado com o conceito de universalidade como requisito de qualidade para a arte, o qual, como se viu, não é prioritário neste estudo, mas isso não diminui o interesse de sua perspectiva, uma vez que ela não veta ao Regionalismo suas possibilidades de realização artística. Não obstante, tais reflexões raramente são acompanhadas de uma constância nas obras dos autores, pois, como se tem visto, as contradições ao longo da crítica abundam.

Nesse sentido, talvez um dos mais notórios casos de visão europeizada seja aquele observado na crítica de Lúcia Miguel Pereira, autora cujo renome na metade do século XX contribuiu para a sustentação de posicionamentos como aqueles que circunscrevem o regionalismo a “obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora”.²³² Ora, tal assertiva conduz à consideração de que as obras dessa corrente jamais visaram o *status* de arte, uma vez que desejaram primordialmente fixar tipos, costumes e linguagens; não teriam buscado uma síntese artística na representação da realidade, mas tão somente o documentário. Para tanto, seu conteúdo perderia sentido sem a superficialidade exterior, sem a região propriamente dita, o que, infere-se, não ocorreria com a obra de um Machado de Assis se desprovida do Rio de Janeiro. Esta, inclusive, não pertenceria à tradição regionalista por estar ambientada sob a égide da “civilização niveladora”, a qual, diga-se, Machado não cessava de criticar.

A visão de Miguel Pereira sobre o Regionalismo é conhecida por seu mau humor. Para a autora, o escritor regionalista

²³⁰ COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*, p. 167.

²³¹ COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*, p. 189.

²³² PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*, p. 175.

entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegra da humanidade; visando de preferência ao grupo, busca nas personagens, não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga ao seu ambiente, isolando-as assim de todas as criaturas estranhas àquele. Sobrepõe, destarte, o particular ao universal, o local ao humano, o pitoresco ao psicológico, movido menos pelo desejo de observar costumes – porque então se confundiria com o realista – do que pela crença o seu tanto ingênua de que divergências de hábitos significam divergências essenciais de feitio. É por isso fatalmente levado a conferir às exterioridades – à conduta social, à linguagem etc. – uma importância exclusiva, e a procurar ostensivamente o exótico, o estranho.²³³

Ou seja, o Regionalismo seria construído a partir da desagregação do indivíduo em relação à humanidade, para torná-lo uma síntese de um determinado meio. Com isso, o próprio ambiente regional não faria parte da humanidade, que parece restrita à dita “civilização niveladora”, de modo que as personagens regionalistas isolar-se-iam de todas as criaturas estranhas a seu meio. O curioso é que outras vertentes não dão mostras de sofrer dessa espécie de claustrofobia, muito embora a rigor toda e qualquer personagem esteja isolada em seu universo ficcional próprio, ao mesmo tempo em que dialoga com todo o repertório artístico anterior e posterior a ela, como bem demonstra o ensaio de Borges que se refere à obra de Kafka.

No outro polo dessa divisão binária, a ficção *não* regionalista “vê *um* homem em seu meio – ou contra o seu meio – mas vê também *o* homem, alguém que por suas reações mais profundas irmana, por sobre as diversidades de expressão, aos outros seres; interessa-se pelos indivíduos especificamente, mas na medida em que se integram na humanidade.”²³⁴ Nesse caso, a diferença entre obras regionalistas e não regionalistas residiria na capacidade de representar o ser humano em sua integração com a humanidade. Em outros termos, ou esse tipo de representação seria incompatível com os espaços regionais, distantes que estariam da civilização, ou a ficção regionalista caracterizar-se-ia em primeiro lugar pela incapacidade de atingir tal resultado, qualquer que seja o espaço sobre o qual se debruce.

Analisando a perspectiva de Miguel Pereira, Marisa Lajolo destaca o impetuoso etnocentrismo que dela emana, já que nela operaria uma

brutal radicalização da postura etnocêntrica que vê no olhar branco, urbano, burguês e moderno, e nas linguagens a ele correspondentes, modelo correto de olhar e padrão de linguagem sem sotaque. Ou seja: estudos literários como este de Lúcia Miguel Pereira talvez sejam, por deformação do ofício, baluarte de visões extremamente conservadoras: afinal, desde os anos 30 e sobretudo nos anos 50, brasilianistas nativos descobrem de novo o Brasil, tentando evitar, nas representações que constroem para o país os preconceitos etnocêntricos que vincavam grande parte da produção das

²³³ PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*, p. 176.

²³⁴ PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*, p. 176, grifos originais.

ciências humanas e da literatura do (supostamente já) extinto século XIX.²³⁵

Na esteira das limitações críticas relativas ao Regionalismo, fortemente determinadas pela denunciada visão redutora da dialética entre campo e cidade, Paulo Moreira destaca etnocentrismo similar àquele de Miguel Pereira na observação “de um certo crítico que descreve o mundo de Faulkner como uma ‘comunidade culturalmente atrasada, rural e isolada, distante geográfica, econômica e mesmo moralmente, da sociedade complexa dos leitores sofisticados e predominantemente urbanos’.”²³⁶ Com efeito, segundo Moreira, se William Faulkner, Guimarães Rosa e Juan Rulfo conseguiram desviar-se de muitas das armadilhas que vitimaram seus contemporâneos, tudo leva a crer que a recepção crítica desses autores, ao contrário, nem sempre foi capaz de evitá-las.

Primeiro, uma falsa oposição entre o particular e o geral na arte, complicada por uma ideia ainda mais equivocada de universalidade que, como disse Susan Sontag em ensaio sobre Machado de Assis, serve não mais que para uma apreciação, ao final autoelogiosa, de artistas e intelectuais localizados nos centros econômicos e culturais do mundo ocidental e para o abastecimento de um complexo de inferioridade entre artistas e intelectuais do terceiro mundo em seus enclaves periféricos. Dentro dessa perspectiva, para ser universal havia que ser urbano e referir-se a uma existência reconhecível pelas classes médias urbanas e as elites mundiais.²³⁷

Mesmo que não gozem de exclusividade nesse critério, as perspectivas de Lúcia Miguel Pereira serão exemplo cabal de tal pensamento. De outro lado, bem mais cuidadas em sua percuciência investigativa, as reflexões de Antonio Candido sobre o tema merecem consideração à parte, pois tiveram adesão ainda maior por parte da intelectualidade brasileira. Sua proposta de divisão da literatura brasileira em três fases a partir da problemática regionalista fez escola, influenciando diversos pesquisadores a compreenderem o Regionalismo com base no critério do subdesenvolvimento.

No entender de Candido, a primeira fase do Regionalismo nas letras nacionais corresponderia ao período que vai do Romantismo até os anos 1930, e seria distinta das demais pela existência de uma consciência amena do atraso do país. Os intelectuais brasileiros ainda experimentariam uma ideologia eufórica de país novo, de onde a promessa de um futuro grandioso se revelaria também na literatura.²³⁸ Já o segundo momento desenvolver-se-ia sobretudo entre as décadas de 1930 e 1940 como uma pré-consciência do atraso, manifestação inicial de uma ideologia do subdesenvolvimento caracterizada pelo tom por vezes derrisório

²³⁵ LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?, p. 316.

²³⁶ MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas*: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo, p. 23.

²³⁷ MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas*: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo, p. 26 – 27.

²³⁸ CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 159.

dos chamados romances sociais de 1930.²³⁹ A terceira fase, a partir da década de 1940, caracterizar-se-ia por uma consciência dilacerada do subdesenvolvimento, da qual resultaria o super-regionalismo, operando uma explosão do naturalismo baseado em uma visão empírica do mundo.²⁴⁰ Dessa última fase, como mencionado na seção 2.2, seria tributária a obra de Guimarães Rosa.

Assim, para Candido, os produtos do Regionalismo estariam atrelados ao imaginário de cada uma dessas fases. Na primeira, a consciência de país novo daria lugar sobretudo ao pitoresco decorativo, funcionando “como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura”, enquanto a fase de consciência do subdesenvolvimento “funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político.”²⁴¹ No entanto, tal categorização não se justifica facilmente quando se leva em consideração obras como as de Euclides da Cunha, Afonso Arinos ou Coelho Neto, as quais dificilmente poderiam ser avaliadas de acordo com essa noção de descobrimento pitoresco da realidade e esperança no futuro. Em todas elas, parece haver antes um tom derrisório que põe em dúvida o futuro da nação. Parece igualmente custoso apreciar Guimarães Rosa a partir de um sentimento de urgência e de empenho político quanto a um subdesenvolvimento que precisa ser combatido, quando a obra do autor sugere uma contraditória relação entre arcaico e moderno, marcada pelo deslizamento e pela denúncia da violência de um mundo sobre o outro. Nesse sentido, no entender de Maria Zilda Cury, chama a atenção que em uma época de “tempo flecha” – os cinquenta anos em cinco de Juscelino Kubitschek –, a voz rosiana empregue uma escrita extremamente moderna e rompedora justamente para tematizar o sertão e não a cidade.²⁴²

A despeito disso, o crítico procura clarificar como a conjuntura social do país se relaciona ao problema da dependência e do subdesenvolvimento. Referindo-se ao lugar do escritor na virada dos séculos XIX e XX no Brasil, Candido amplia o leque de análise e assegura:

Com efeito, na medida em que não existia público local suficiente, ele escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes da sua terra. Isto dava nascimento a obras que os autores e leitores consideravam altamente requintadas, porque assimilavam as formas e valores da moda europeia. Mas que, pela falta de pontos locais de referência, podiam não passar de exercícios de mera alienação cultural, não justificada pela excelência da realização — e é o que ocorre na parte que há de bazar e afetação no chamado “Modernismo” de língua espanhola e

²³⁹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 160.

²⁴⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 160 – 161.

²⁴¹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 158.

²⁴² CURY, Maria Zilda Ferreira. *Ouro Preto, Belo Horizonte, Brasília: the utopia of modernity*, p. 609 – 611.

seus equivalentes brasileiros, o Parnasianismo e o Simbolismo. Há validade em Rubén Darío, é claro, assim como em Herrera y Reissig, Bilac e Cruz e Sousa. Mas há também muita joia falsa desmascarada pelo tempo, muito contrabando que lhes dá um ar de concorrentes em prêmio internacional de escrever bonito.²⁴³

De imediato, salta aos olhos a questão: pela falta de pontos locais de referência, a obra poética se torna mero exercício de alienação cultural, distanciada da realidade do país; em outros momentos, quando há pontos locais de referência, a obra é regionalista e se afasta do desejado padrão universal. A menos que os pontos de referência sejam urbanos – nesse caso, pode-se tê-los em abundância, sem risco para a fatura estética. De qualquer forma, apesar do inegável sucesso editorial de autores como Coelho Neto e Euclides da Cunha em solo brasileiro – sem esquecer a temática de suas obras, que analisaram problemas importantes do e para o Brasil de então –, é recorrente a acusação de que os artistas do período escreveriam para agradar a sensibilidade europeia. Pode-se cogitar que essa maneira de pensar diga mais sobre a própria crítica, cujas matrizes foram formadas por movimentos posteriores, do que acerca daquele momento do campo da arte. A se considerar o êxito de muitas daquelas obras, pode-se sugerir que não era para a sensibilidade europeia que os autores escreviam, mas para a sensibilidade brasileira, que estava plenamente alinhada àquela do Velho Mundo – fato obscurecido pelo convencimento de que o Brasil do início do século se achava defasado no plano artístico.

Com efeito, Candido sustenta a presença do Regionalismo brasileiro como tributária das condições de subdesenvolvimento e atraso do país, além de atrelar sua existência aos desejos do leitor europeu:

Atraso que, entretanto, no outro lado da medalha, propõe o que há de mais peculiar na realidade local, insinuando um regionalismo que, ao parecer afirmação da identidade nacional, pode ser na verdade um modo insuspeitado de oferecer à sensibilidade europeia o exotismo que ela desejava, como desfastio; e que se torna desta maneira forma aguda de dependência na independência.²⁴⁴

Como contraponto ao pensamento de Candido, é relevante considerar que os escritores brasileiros do início do século XX não estavam manifestamente voltados para a sensibilidade europeia, apesar de certamente incorporarem-na, enquanto justamente os modernistas elegeram as vanguardas da Europa como importante referencial em diversos momentos, mesmo que por processos dialetizados de apropriação e ressignificação. Respondendo à constante necessidade de reverter a situação de dependência cultural, são inclusive bastante conhecidas as tentativas de Oswald de Andrade de se fazer traduzir em solo europeu em

²⁴³ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento, p. 148.

²⁴⁴ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento, p. 156 – 157.

diversas oportunidades.²⁴⁵ Nessa perspectiva, talvez não seja adequado simplesmente acusar de dependente a conjuntura intelectual do Brasil das primeiras décadas do século XX, pois se trata de um processo de longa duração, com diversas facetas e que permitiu a autonomização do campo literário nacional a duras penas.

A despeito da fundamental contribuição do Regionalismo para esse processo, Candido insiste em deixá-lo de lado quando a pauta é a qualidade das letras brasileiras, alimentando preconceitos que dificultam a apreciação de um sem número de obras. Afinal, na visão deste crítico, “Os melhores produtos da ficção brasileira foram sempre urbanos, as mais das vezes desprovidos de qualquer pitoresco, sendo que o seu maior representante, Machado de Assis, mostrava desde os anos de 1880 a fragilidade do descritivismo e da cor local, que banuiu dos seus livros extraordinariamente requintados.”²⁴⁶

Seria possível, entretanto, arrolar uma série de obras, ano a ano, para refletir sobre como os melhores produtos da literatura brasileira nem sempre foram urbanos. Na verdade, antes dos anos 1960, verifica-se muito provavelmente o contrário. Nos primeiros anos do século XX, é difícil encontrar prosa que faça frente a *Os sertões*, de Euclides da Cunha, enquanto na década seguinte os *Contos gauchescos* de Simões Lopes Neto, redescobertos muito mais tarde, é verdade, destacam-se. Nos anos 1930, só se poderá defender que os melhores produtos nacionais são urbanos se for desconsiderada a parcela mais representativa da literatura que se produzia no país. Isso para não falar nos anos 1950, com os imensos *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*, além da ficção de Mário Palmério.

O paradoxo avulta quando se percebe que, mesmo com muito da produção literária brasileira da segunda metade do século XIX voltada para o interior do país, em um fenômeno que continuaria a se confirmar na primeira metade do século seguinte, Candido prefere situar o Regionalismo como opção secundária nas letras nacionais. A rigor, a questão que deveria ser colocada diz respeito à compreensão da tradição nacional enquanto estrutura composta por diversas vertentes, não a eleição de umas em detrimento de outras. O problema é particularmente significativo quando a argumentação se constrói de modo a reforçar estereótipos para angariar a adesão do leitor e, em seguida, advogar a saúde da literatura pelo descarte dos elementos supostamente falhos.

Mas antes mesmo do indianismo²⁴⁷ e do regionalismo, a ficção brasileira, desde os anos de 1840, se orientou para a outra vertente de identificação nacional através da literatura: a descrição da vida nas cidades grandes,

²⁴⁵ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 406 – 407.

²⁴⁶ CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 161.

²⁴⁷ Na quinta edição da obra, de 2006, o autor passa a grafar Indianismo, com maiúscula, e segue grafando regionalismo, com minúscula.

sobretudo o Rio de Janeiro e áreas de influência, o que sobrepuja à diversidade do pitoresco regional uma visão unificadora. Se por um lado isto favoreceu a imitação mecânica da Europa, e portanto uma certa alienação, de outro contribuiu para dissolver as forças centrífugas, estendendo sobre o País uma espécie de linguagem culta comum a todos e a todos dirigida: a linguagem que procura dar conta dos problemas que são de todos os homens, em todos os quadrantes, na moldura dos costumes da civilização dominante, que contrabalança o particular de cada zona. Este segundo processo alcança precocemente um auge com Machado de Assis, que decerto contribuiu para que o regionalismo ficasse na ficção brasileira como opção secundária, ao trazer para o primeiro plano *o homem* existente no substrato dos *homens* de cada país, região, povoado.

[...]

Estas considerações aparentemente intempestivas são feitas com o intuito de lembrar que na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas; universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas suprarregionais e supranacionais; e que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste *geral* com aquele *particular*, de tal modo que as fortes tendências centrífugas (correspondendo no limite a quase literaturas autônomas atrofiadas) se compõem a cada instante com as tendências centrípetas (correspondendo à força histórica da unificação política).²⁴⁸

Com efeito, o crítico ancora seu raciocínio na polarização entre uma visão unificadora do país, alimentada por centros urbanos como o Rio de Janeiro, e as forças centrípetas representadas pelo Regionalismo, que ameaçariam a unidade nacional. Disfarça-se, assim, o etnocentrismo que enuncia a partir do centro e julga a linguagem do centro como a única “comum a todos” e “a todos dirigida”. Por esse viés, apenas a linguagem daquele que não se vê como regional estaria capacitada a falar sobre *o homem*, dirigindo-se a todos os seres humanos e dando conta dos problemas de todos os quadrantes – o que ocorre, é claro, “na moldura dos costumes da civilização dominante”. Nessa perspectiva, o que se observa é a tentativa de supressão das demais maneiras de ver o mundo e de homogeneização dos valores a partir da legitimação de um centro intelectual e urbano como o único apropriado para enunciar a verdade legítima sobre o país e sua arte. Para tanto, o autor adere a uma série de problemáticos pressupostos sobre a estreiteza intelectual e moral dos espaços não urbanos, mesmo depois de Guimarães Rosa já os ter implodido em sua ficção entre os anos de 1946 e 1967.

A conclusão inescapável é que boa parte da crítica literária brasileira possui olhos urbanos, devotando ao espaço campestre toda sorte de preconceitos e lhe impondo restrições que perduram mesmo após a leitura dos textos. Nem a comprovada qualidade de uma copiosa lista de obras ambientadas no espaço regional é capaz de demover a historiografia de uma

²⁴⁸ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa, p. 203, grifos originais.

preferência pelo urbano. Por conseguinte, é arriscado ainda hoje falar de Guimarães Rosa como autor regionalista. Afinal, segundo Candido, “A superação destas modalidades e o ataque que vêm sofrendo por parte da crítica são demonstrações de amadurecimento. Por isso, muitos autores rejeitariam como pecha o qualificativo de regionalistas, que de fato não tem mais sentido.”²⁴⁹ Não obstante, hoje talvez mais do que nunca, olhares renovados sobre o Regionalismo podem mostrar como o qualificativo está apto a iluminar não só as obras, mas também a própria história literária. Em última instância, não se pode aceitar que apenas no espaço urbano se encontre *o homem*, enquanto na periferia – real, simbólica e ficcional – vivam *os homens*, uma multidão sem valor individual e distante da humanidade.

Do outro lado da discussão, Ligia Chiappini retoma a expressão de Mário de Andrade sobre a incapacidade do Regionalismo de sair do beco das expressões curtas e com ela dá título a seu ensaio, que busca contrapor visões sobre o tema e oferecer novos caminhos. De forma concisa e objetiva, a autora elenca os maiores impasses que circundam essa problemática, demonstrando que as definições do que seja uma obra literária regionalista não dão conta da questão. Com isso, acabam traçando uma argumentação segundo a qual toda obra seria regionalista, à medida que sempre expressa em algum grau seu momento e lugar, embora se tenha convencionado chamar regionalista apenas a obra situada em meios rurais e interessada nas particularidades linguísticas desse meio.²⁵⁰

Em segundo lugar, para Chiappini, a vinculação do Regionalismo com a tradição greco-latina do idílio e da pastoral faria dele veículo da tensão entre o idílio romântico e a representação realista, lançando as bases das dualidades que retesam a corrente, como nação e região, oralidade e letra, campo e cidade, nostalgia do passado e denúncia do presente. A isso se somaria o desafio teórico incorporado ao debate, o qual suscita o problema do valor, da relação entre arte e sociedade e dos limites do cânone. Um último aspecto seria o contraponto à globalização representado pelo Regionalismo, o qual possivelmente contribua para uma mudança de cenário, dado que hoje o fenômeno da (pretendida) diluição das fronteiras já não é mais visto com a mesma euforia de algumas décadas atrás.²⁵¹

Em quarto lugar, destaca-se a constatação de Chiappini de que, se por um lado a modernização da agricultura, o êxodo rural e o desenvolvimento dos centros urbanos teriam estimulado a percepção dos regionalismos como manifestações retrógradas, estreitas e reacionárias, por outro notar-se-ia cada vez mais claramente que o fenômeno se desenha como

²⁴⁹ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento, p. 161.

²⁵⁰ CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura, p. 155.

²⁵¹ CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura, p. 156.

contraponto necessário a esse processo que busca a homogeneização das práticas e dos valores. E por isso mesmo continuaria a dar frutos dos mais importantes, como Faulkner, Rulfo e Guimarães Rosa.²⁵²

No sexto ponto, Chiappini destaca que a tendência da crítica a excluir do Regionalismo as obras bem realizadas talvez se deva ao fato de a vertente contar com muitos produtos pouco expressivos, com obras de qualidade díspar entre si. Porém, o argumento do alcance universal das obras “salvas” da pecha deixaria de considerar que apenas pela vivência entranhada do espaço regional por parte das personagens e da própria estrutura narrativa o texto conseguiria grandeza estética. Desse modo, a questão não estaria em distinguir as obras ditas universais, mas apenas as boas das más, reconhecendo que há ambas na corrente²⁵³, assim como as há em qualquer vertente ou período. A ninguém ocorreria, por exemplo, desvincular Goethe do Romantismo devido à falta de qualidade de outras obras filiadas àquela estética.

Em seguida, Chiappini destaca o caráter histórico do Regionalismo, de modo que para compreender a inserção de determinados escritores nessa tradição seria imprescindível entender suas mudanças. A isso se relaciona sua observação seguinte, a respeito da importância de distinguir o movimento artístico das obras por ele produzidas, uma vez que estas podem até mesmo contradizer aquele. Uma leitura que não leve em conta essa capacidade da obra de se filiar a uma vertente ao mesmo tempo em que a questiona, fratura e modifica tenderá à redução, segundo a autora.²⁵⁴ Nesse ponto reside um aspecto fundamental, visto que a crítica literária brasileira tem imediatamente removido do Regionalismo toda obra que não se ajusta à bitola aprioristicamente formulada, em lugar de investigar como o desajuste rearranja e modifica a vertente.

Já no nono ponto, a pesquisadora traça pertinente relação com as artes plásticas, argumentando que, assim como na pintura foi necessário primeiramente pintar com perfeição a figura para então passar a sugeri-la por traços e cores, na escrita foi antes preciso descrever a paisagem e seus habitantes para então poder diluí-la. Assim, descritivismo, cor local e pitoresco teriam sido a seu tempo conquistas, não defeitos. É também nesse momento que Chiappini destaca que, “Na obra regionalista, a região existe como regionalidade e esta é o resultado da determinação como região ou província de um espaço ao mesmo tempo vivido e subjetivo, *a região rural internalizada à ficção, momento estrutural do texto literário*, mais

²⁵² CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura, p. 156.

²⁵³ CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura, p. 157.

²⁵⁴ CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura, p. 157.

do que um espaço exterior a ele.”²⁵⁵

Por fim, a estudiosa sustenta a ideia já mencionada neste trabalho de que o papel da crítica frente a obras literárias fundadas na região deve ser o de indagar a função que exerce nelas a regionalidade, perguntando como a arte da palavra vence o material que parece confinar ao beco para produzir o belo capaz de falar aos habitantes de outros espaços e tempos.²⁵⁶ Com efeito, em estudo sobre a literatura de Simões Lopes Neto, a autora assegura que “o nacional não se alcança, [*sic*] *apesar* do regional, mas *através* dele, por um trabalho *com ele*.”²⁵⁷

No entanto, prova do quanto é ambígua a relação da crítica com o Regionalismo, enquanto Chiappini advoga a importância da região para a qualidade do texto literário regionalista, Flávio Loureiro Chaves defende que, “sendo o regionalismo pura ideologia, nenhum grande escritor chegou a tanto porque sua obra esteja ancorada numa determinada ‘região’, mas *apesar* disso. Tal o caso de um Simões Lopes Neto, de um Guimarães Rosa.”²⁵⁸ Nessa linha, a região surgiria como empecilho a ser superado pela insubmissão do artista à tendência à restrição local.

Veiculados a partir de imprecisões conceituais, muitos dos postulados vistos nesta seção trazem consequências nada desprezíveis para a análise do texto literário. Não é difícil verificar o problema em posturas críticas de autores bastante reconhecidos, como Alfredo Bosi. Para este importante crítico, “os regionalistas típicos esquivaram-se aos problemas universais, concentrando-se na estilização de seus pequenos mundos de província, cujo passado continuava virgem para a literatura brasileira”.²⁵⁹ Não há, porém, uma sistematização do que vem a ser um “regionalista típico” ou mesmo os “problemas universais”. Da forma como a questão é colocada, parece haver uma garantia de que, se o escritor selecionar as referidas questões universais, sua obra necessariamente também atingirá este *status*. Ora, os dramas que se propõem a representar os regionalistas, baseados em um contexto particularizado com o qual seguidamente travam alguma relação afetiva, seriam forçosamente menos universais do que aqueles da São Paulo de Mário de Andrade?

Contudo, a questão não se reduz a detalhes, porquanto tal linha teórica culmina, anos mais tarde, em uma confusão taxonômica de maior amplitude. Em sua *História concisa da literatura brasileira*, Bosi procura “mostrar em que alguns dos nossos regionalistas

²⁵⁵ CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura, p. 158, grifo nosso.

²⁵⁶ CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura, p. 158.

²⁵⁷ CHIAPPINI, Ligia. *No entretanto dos tempos*: literatura e história em João Simões Lopes Neto, p. 349, grifos originais.

²⁵⁸ CHAVES, Flávio Loureiro. *Matéria e invenção*: ensaios de literatura, p. 9, grifo original.

²⁵⁹ BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira. v. 5 – O pré-modernismo*, p. 56.

precederam, em contexto diferente, o vivo interesse dos modernos pela realidade brasileira total, não apenas urbana”, e para isso recorre a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa como fontes de releitura do passado:

Hoje, quando já se incorporaram à nossa consciência literária o alto regionalismo crítico de Graciliano Ramos e a experiência estética universal do regionalista Guimarães Rosa, é mais fácil reconhecer o trabalho paciente e amoroso de um Valdomiro e de um Simões Lopes, voltados para a verdade humana da província; e tanto mais convence esse esforço quando nele entrevemos, para além da fruição do pitoresco, a pesquisa de uma possível poética da oralidade.²⁶⁰

Se, por um lado, é digno de nota o empenho do autor para corrigir certos pressupostos consolidados por anos de crítica, ressaltando novas formas de ler o passado a partir das luzes disponibilizadas por grandes nomes como Graciliano e Rosa, por outro, a debilidade dos conceitos dificulta uma apropriada disposição dos autores na tradição. Afinal, enquanto anteriormente definia-se o escritor regionalista como aquele que se esquivava à problemática universal, agora Guimarães Rosa surge, *en passant*, enquadrado nessa classificação, a despeito de uma reflexão sobre o termo. Com efeito, seria Rosa menos regionalista do que os assim chamados “regionalistas típicos”?

Já Graciliano aparece vinculado a um alto Regionalismo, mesmo não se encaixando nas definições propostas para a vertente. Nesse sentido, a desatenção às possibilidades de fratura representadas pelas grandes obras dá ensejo a problemas na própria estrutura do estudo crítico. Tanto que, páginas adiante, para argumentar que a separação entre romance social-regional e romance psicológico não resiste a um exame mais atento, Bosi exemplifica a precariedade da construção dizendo que “regionais e psicológicas são obras-primas como *São Bernardo* e *Fogo Morto*”.²⁶¹

No entanto, pouco depois, analisando mais detidamente a obra de Graciliano Ramos, o estudioso defende que a grande conquista do autor foi

superar na montagem do protagonista (verdadeiro “primeiro lutador”) o estágio no qual seguem caminhos opostos o “painel da sociedade” e a sondagem moral. Daí parecer precária, se não falsa, a nota de regionalismo que se costuma dar a obras em tudo universais como *São Bernardo* e *Vidas Secas*. Nelas, a paisagem capta-se menos por descrições miúdas que por uma série de “tomadas” cortantes; e a natureza interessa ao romancista só enquanto propõe o momento da realidade hostil a que a personagem responderá como lutador em *São Bernardo*, retirante em *Vidas Secas*, assassino e suicida em *Angústia*.²⁶²

A isso se contrapõe sua conclusão seguinte, em que Bosi intenta historiar a

²⁶⁰ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 233 – 234.

²⁶¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 438, grifo original.

²⁶² BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 452.

permanência e a transformação do Regionalismo, afirmando: “Páginas atrás mencionaram-se exemplos de um regionalismo tenso, crítico: *Usina e Fogo Morto* de José Lins do Rego, *São Bernardo* e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos.”²⁶³ Isto é, as obras transitam de modo verdadeiramente frouxo entre polos em tudo opostos, o pertencimento e o repúdio à tradição regionalista, sem que se elaborem as tensões envolvidas no processo e sem a adoção de uma única perspectiva.

No momento da obra em que o crítico se detém apenas sobre a produção rosiana, o Regionalismo cai, então, para segundo plano, e as definições passam a fazer referência aos “*processos mentais e verbais inerentes* ao contexto que lhe deu a matéria-prima da sua arte”, a qual “não foi, *nem poderia ter sido*, regionalismo banal, cópia das superfícies com todos os preconceitos que a imitação folclórica leva à confecção do objeto literário.”²⁶⁴ Nessa linha, o texto rosiano parece fruto de uma determinação do contexto social. Afinal, a realidade em que Guimarães Rosa apanhou sua matéria-prima possuiria algo inerentemente avesso ao chamado regionalismo banal, evitando-lhe quase que naturalmente o risco da superficialidade? Além disso, não seriam esses mesmos “processos mentais e verbais” os objetos da representação de um Afonso Arinos, mesmo que a crítica não lhe tenha sido tão condescendente? Por que um deles apanha processos mentais e verbais *inerentes* ao contexto e com isso produz uma arte que *sequer poderia ter sido* banal, enquanto o outro se reporta à mesma realidade e não obtém resultados iguais? Daí o risco de se generalizar para a vertente como um todo e para o próprio espaço regional limitações que se referem a obras isoladas e pelas quais respondem as soluções estilísticas a que foi capaz de chegar cada autor.

Afrânio Coutinho, por sua vez, ensaia uma postura crítica que almeja a correção de equívocos na concepção das literaturas regionais, pois, no seu entender, “do simples localismo ao largo regionalismo literário, há vários modos de interpretar e conceber o regionalismo.”²⁶⁵ Por isso, o crítico procura deslindar um emaranhado de categorias, identificando sobreposições entre conceitos distintos e buscando corrigi-las. Assim, acerca do Regionalismo, assegura que

Há quem o veja aliado à mediocridade e à estreiteza, confundindo-o destarte com o provincianismo de mau sentido, que é deformante tanto quanto o cosmopolitismo é uma contrafação do universalismo. É um regionalismo confinante, autossuficiente, que provoca a rivalidade entre as regiões e tem um conteúdo de limitação e oposição.

Outra concepção correlata é a que reduz o regionalismo a sinônimo de localismo literário, a literatura regional não passando da exploração e

²⁶³ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 478.

²⁶⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 488, grifos nossos.

²⁶⁵ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 202.

exposição do pitoresco, das formas típicas, do colorido especial das regiões. É outra forma de escapismo romântico, ou então é próprio de épocas e civilizações cansadas que se refugiam no passado ou no pitoresco local.²⁶⁶

Não parecem exatas, todavia, as distinções estabelecidas, pois tanto os regionalismos quanto os provincianismos são antes formas de localismo. Dentre as diversas maneiras de manifestar interesse pelo local e ficcionalizar seus elementos, há tanto o regionalismo quanto o provincianismo. No que se refere à maior amplitude do primeiro em relação ao segundo, são precisas as constatações de Coutinho. Entretanto, na tentativa de demonstrar como o Regionalismo – enquanto vertente literária – não é necessariamente restrito, o autor acaba por elaborar definições para localismo e provincianismo que se embaralham. As características arroladas no segundo parágrafo citado como referentes ao localismo, a rigor, aplicam-se ao provincianismo. Ao localismo, seria reservada a maior abrangência, a visão menos ideologizada, capaz de abarcar tanto o regional como o provinciano.

A propósito, Paulo Moreira elabora a seguinte definição em seu estudo sobre as obras de Faulkner, Rulfo e Rosa:

Sugiro que chamemos *localismo* a esse compromisso literário de uma vida com regiões específicas do Mississippi, por parte de Faulkner, de Jalisco, por parte de Rulfo, e de Minas Gerais, por parte de Guimarães Rosa. No caso, trata-se de um compromisso com regiões inequivocamente rurais e subdesenvolvidas localizadas nas margens de sub-regiões marginais dentro de regiões marginais na expansão capitalista nas Américas. Nesse caso particular de localismo rural, o regionalismo era tradição literária estabelecida à qual os três escritores respondiam com independência criativa e crítica, enquanto dialogavam com outras tradições, nacionais, internacionais e linguísticas.²⁶⁷

No caso de Coutinho, em seguida o autor tenciona separar regionalismo de localismo, mas acaba esboçando uma definição problemática, ao explicar que “*num sentido largo*, toda obra de arte é regional *quando* tem por pano de fundo alguma região particular ou parece germinar intimamente desse fundo.”²⁶⁸ O referido “sentido largo”, que poderia sugerir que toda obra de arte é regional em alguma medida, se vê anulado pelo condicionamento (*quando*) ao pano de fundo, como se fosse configurado tão somente pelo que é externo ao ambiente urbano. Por conta disso, na sequência o crítico postula que “um romance pode ser localizado numa cidade e tratar de problema universal, de sorte que a localização é incidental.”²⁶⁹ Porém, não há qualquer definição do que venha a ser o “problema universal”, que parece exclusividade cidadina, tampouco um maior cuidado com relação à afirmação duvidosa de que

²⁶⁶ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 202.

²⁶⁷ MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*, p. 21, grifo original.

²⁶⁸ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 202, grifos nossos.

²⁶⁹ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 202.

a ambientação de uma trama possa ser incidental. Disto, infere-se, a cidade não representaria um contexto particular, enquanto a região – na qual aquela não se inclui –, sim.

No polo oposto da aversão ao Regionalismo professada por Lúcia Miguel Pereira e das pesadas ressalvas feitas por Antonio Candido quanto ao papel secundário da vertente nas letras nacionais, Afrânio Coutinho, na conclusão de sua *Introdução à literatura no Brasil*, faz um balanço do legado do Modernismo e afirma que,

excluída a linha da novelística psicológica, toda a ficção brasileira é de cunho regionalista ou regional, num sentido amplo, quer na base de áreas rurais e campesinas, manipulando deliberadamente os tipismos locais, quer na fixação de cenários urbanos, de subúrbios ou pequenas cidades. [...] Foi graças às técnicas do Realismo que a ficção brasileira logrou a vitória nessa incorporação do regional, imprimindo-lhe um valor e um significado universais.²⁷⁰

Do extremo de que toda produção regional é defeituosa e restritiva, e por esse motivo a literatura brasileira não poderia se caracterizar por ela, vai-se à outra ponta da investigação, para garantir que toda a literatura brasileira é regional ou regionalista – e nesse sentido a categoria deixa de ter qualquer serventia.

Por outra via, talvez mais profícua, Marisa Lajolo, ao final do estudo intitulado “Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?”, expande o raciocínio para as letras sul-americanas e anuncia uma posição teórica arrojada. Nela, sugere a possibilidade de as manifestações regionalistas do continente constituírem justamente a dissidência da matriz europeia, a partir de uma articulação ao hibridismo cultural próprio às nações latino-americanas. Conquanto muito incentivada quando do nascimento dessas literaturas, tal independência talvez tenha acabado sufocada pelos contornos ideológicos e pela dimensão política presentes na visão dos historiadores da literatura, de olhos urbanos e europeizados, no dizer da autora.²⁷¹ Nesse sentido, não se trata de rechaçar por completo todo e qualquer regionalismo, nem de instaurá-lo como índice maior das letras latino-americanas. A questão que se imporia seria a de verificar como o desajuste entre os meios expressivos e as bitolas críticas denunciariam um problema maior.

Contudo, a mesma autora explicita a dificuldade da tarefa, já que, no acidentado percurso que a ideia de Regionalismo tem percorrido na crítica e na historiografia brasileiras, ela acabou por se descolar de seu propósito inicial, de abarcar certo tipo de produção literária, para acabar como simples diferenciador entre boa e má literatura.²⁷² Por conseguinte, compreende-se o silenciamento da constituição regional de muitas das obras dos grandes

²⁷⁰ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 300.

²⁷¹ LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?, p. 327.

²⁷² LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?, p. 327.

nomes do cânone nacional ou a peculiar confusão taxonômica causada pelo tema quando a eles vinculado. Também Ligia Chiappini se refere a esse desconforto quando menciona a perspectiva da história literária brasileira segundo a qual não se poderia falar em Regionalismo a partir do Romance de 30. Neste caso, Chiappini é rigorosa ao apontar que, se é verdade que a questão se torna mais complexa nesse momento,

também parece verdade que regionalismo está sendo entendido aí como uma restrição qualitativa que, no limite, invalida conceitualmente a própria categoria, pois tudo poderia resumir-se à seguinte fórmula: quando a obra não atinge um certo padrão de qualidade que a torne digna de figurar entre os grandes nomes da literatura nacional, ela é regionalista; quando, pelo contrário, consegue atingir esse padrão ela não seria mais regionalista, seria uma obra da literatura nacional, reconhecida nacionalmente e, até mesmo, candidata, como é o caso de Guimarães Rosa, a um reconhecimento supranacional, para não dizer universal.²⁷³

No limite dessas reflexões, chega-se a sínteses bastante problemáticas, tendo uma delas já sido brevemente referida no primeiro capítulo deste trabalho. É o caso do volume introdutório ao estudo de Guimarães Rosa editado para a série “Literatura Comentada”, organizado por Beth Brait. Como se nota no capítulo chamado “Nem sempre a história explica”, teria cabido “à década de 40 revelar Clarice Lispector – uma escritora que romperia com o enredo factual e mudaria inteiramente o rumo da prosa introspectiva –, Guimarães Rosa – um criador que destituiria o regionalismo do pitoresco e da mera documentação de valores locais – e João Cabral de Melo Neto – um poeta que se destaca dos participantes da ‘Geração de 45’.”²⁷⁴ Assim, o leitor desavisado, que busca uma maneira de penetrar na ficção rosiana, terá a informação de que a literatura regionalista anterior era de pouca valia. O emprego do capital literário do escritor mineiro por parte da crítica acaba por deslocar a tradição precedente por um viés negativo, atrelando as possíveis leituras de tal tradição a uma imagem da arte que não estava presente nos horizontes artísticos das correntes anteriores.

Ainda no mesmo livro, dentro da seção referida, há um subcapítulo nomeado “O escritor e sua época”, cujo título entra em confronto direto não só com o capítulo no qual se encontra inserido, mas também com o próprio conteúdo por ele veiculado. Se, em um primeiro momento, Brait se esmera em detalhar o contexto histórico-social da primeira metade do século, em seguida sentenciar a impossibilidade de compreensão da obra do autor nesse mesmo espectro.

Tudo seria absolutamente pertinente para que se pudesse entender o momento histórico que abrigou esse grande escritor. Mas *nada*, nem mesmo os movimentos literários, ajudariam a entender a obra desse criador de

²⁷³ CHIAPPINI, Ligia. *Velha praga? Regionalismo literário brasileiro*, p. 699.

²⁷⁴ BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa (Literatura Comentada)*, p. 97.

linguagens. No caso do autor de *Grande sertão: veredas*, fica um pouco difícil, senão impossível, estabelecer relações claras e imediatas entre textos, época e tendências. Por ser um escritor dedicado às narrativas que têm por objetivo primeiro o homem, no caso o homem de um sertão que extrapola os limites geográficos brasileiros, ainda que dele extraia sua matéria-prima, Guimarães Rosa escapa totalmente às linhas mestras de sua época.

Só um lance de extrema ousadia permitiria afirmar que num momento histórico de intensa industrialização e urbanização – características inquestionáveis do período correspondente ao aparecimento das obras de Guimarães Rosa –, o escritor teria saído em busca da expressividade insuspeitada da linguagem regionalista.²⁷⁵

Com efeito, todo o esforço de elucidação histórica dispendido pela pesquisadora nas páginas anteriores de nada vale se é inexplicável a existência desse escritor *hors concours* e se é sociologicamente incompreensível a sua obra. Nesse sentido, em um primeiro momento Guimarães Rosa é situado na história literária brasileira por uma argumentação que desloca as tradições precedentes, tornando-as falhas e mal-acabadas, enquanto em seguida o autor é descolado da tradição e da história. Nesse segundo momento, nada pode explicá-lo, já que seria impossível estabelecer relações entre textos, épocas e tendências. O autor escaparia, inclusive, às linhas mestras de seu tempo, por um processo que ignora os desenvolvimentos históricos do Regionalismo de então, com autores como Erico Verissimo e Mário Palmério.

Outras obras, destinadas à formação do público leitor, seguem caminhos similares, e embora tenham menos peso teórico, é válido mencioná-las, uma vez que se encontram na linha de frente da definição das formas de leitura da tradição literária. É o caso do manual de literatura de Helena Bonito Pereira, editado em 2000, o qual postula que, apesar de retratar personagens de “um ambiente rural, que vivem em vilarejos e fazendas do norte de Minas, num tempo indefinido e distante da ‘civilização’, Guimarães Rosa não chega a ser exatamente um escritor regional.” A justificativa é que, além de a linguagem empregada pelo autor não corresponder à fala do sertanejo, “as situações vividas por essas personagens se passam num mundo irreal, encantado, cheio de símbolos, pondo em relevo situações que, aparentemente regionais, são universais.”²⁷⁶

Fica evidente, por isso, que a apreensão da ideia de Regionalismo como sinônimo de má literatura levou a um círculo vicioso, quando cada crítico tentou, a sua maneira, salvar determinadas obras dessa vala comum reservada apenas àqueles que de algum modo não teriam realizado os objetivos da arte. Esse impasse gerou e fundamentou uma pluralidade de conceituações que não parecem resistir a um exame mais aprofundado, embora tenham orientado grande parcela do pensamento crítico brasileiro do século passado e mesmo deste.

²⁷⁵ BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa* (Literatura Comentada), p. 98, grifo nosso.

²⁷⁶ PEREIRA, Helena Bonito. *Literatura: toda a literatura portuguesa e brasileira*, p 424 – 425.

Não só a obra de Guimarães Rosa tem sido incapaz de modificar tal conjuntura, como, mais importante, tem sido utilizada para alimentá-la, fomentando problemáticas flutuações na bolsa de valores da literatura.

Ao longo deste estudo, algumas questões têm sido elaboradas como tentativas de contribuição à abordagem do tema, sobretudo a partir de um viés que assuma a filiação de Guimarães Rosa ao Regionalismo literário brasileiro sem reservas, identificando os pontos de fratura, esgarçamento e ampliação da vertente oferecidos pela ficção do autor. Para tanto, é fundamental a maneira como Rosa lança luzes sobre os artistas do passado e com isso os transforma em precursores seus. Disso a crítica literária já se apercebeu há tempos, uma vez que são recorrentes as referências comparatistas nas análises. Todavia, a maior parte dos trabalhos, ao invés investigar ressonâncias e relações de continuidade, opta por uma perspectiva restritiva, que censura os escritores pretéritos pelo que não realizaram.

Ainda que Coutinho não resista a identificar como falho o tom documental da prosa do primeiro quarto do século XX, seu testemunho poderia dar a tônica de leituras menos limitadoras do passado. Em sessão proferida na Academia Brasileira de Letras dias depois da morte de Guimarães Rosa, o crítico registra a importância do Regionalismo na obra do escritor e a importância do escritor para a vertente:

Guimarães Rosa estava justamente caminhando nitidamente para criar um mundo mítico, para criar toda uma simbologia, a partir do mundo regional que ele trabalhava. O que é curioso é que o regionalismo brasileiro, do romantismo para os nossos dias, vem cada vez mais mergulhando na alma e na vida brasileira para tirar dela a verdadeira imagem do Brasil e transfigurá-la em obra de arte. O regionalismo brasileiro não tinha alcançado este estado de purificação a que Rosa vinha chegando, porque, no modernismo, o regionalismo ainda estava preso a toda aquela gama pitoresca e regional, digamos assim, o regionalismo era puramente documental, não se tinha ainda libertado do documento. Rosa não, ele estava conseguindo, através desta criação do mundo mágico, a libertação do documento para tirar da região a matéria-prima pela qual criava um mundo mágico, um mundo mítico, um mundo que valia pelas encarnações, em mitos válidos de fundo brasileiro.²⁷⁷

Igualmente, sem tomar por excludentes a forma regionalista e a produção rosiana, Roberto Mulinacci sintetiza um grande incômodo da crítica literária em uma pergunta fundamental: “Se, com efeito, na esteira de um sertanismo mais ou menos amaneirado [...], *Sagarana* representa o momento da viragem, preanunciando os desenvolvimentos vindouros da escrita de Guimarães Rosa, de que modo, pois, pode-se compatibilizar essa reinvenção da forma tendente para o universal com a persistência de um dado localista conscientemente

²⁷⁷ COUTINHO, Afrânio. Sessão de saudade dedicada à memória de João Guimarães Rosa, p. 130 – 132.

assumido na qualidade de filtro narrativo?”²⁷⁸ Mesmo que não se desvencilhe por completo da necessidade de aferir a arte pelo tanto de universal nela contido, o crítico italiano destaca a relevância de se compreender como o localismo conscientemente incorporado pelo artista pode transmutar o dado imediato em matéria de ficção, infundindo-lhe consecutivas camadas de significação simbólica. Trata-se de perceber como o localismo catalisa – para usar o mesmo termo que Eliot aplica à poesia de Keats – uma poderosa visão de mundo que se une aos mais diminutos elementos da região e potencializa sua força expressiva até torná-los repositórios de uma profusão de sentidos. É o que se buscará demonstrar na análise do pouco conhecido texto “Pé-duro, chapéu-de-couro”, nas próximas páginas.

²⁷⁸ MULINACCI, Roberto. Um deserto cheio de lugares: topografias literárias do sertão, p. 24.

3. RESSIGNIFICAÇÕES

3.1 Guimarães Rosa regionalista: “Pé-duro, chapéu-de-couro”

Dentre os elementos que chamam a atenção nos quatro primeiros contos de Guimarães Rosa, originalmente publicados em *O cruzeiro* e *O jornal* em 1929 e 1930 e recentemente republicados no volume *Antes das primeiras histórias*, de 2011, um que não passa despercebido é a ausência do Regionalismo. As narrativas de “O mistério de Highmore Hall”, “Chronos kai anagke” e “Caçadores de camurça” talvez não pudessem ser mais distantes do que será visto na prosa futura do autor. Ainda que certos detalhes sinalizem a gestação de procedimentos ulteriores, como a profusão descritiva e o interesse pela elaboração de nomes significativos e fora do comum¹, as tramas e sua ambientação revelam certa tentativa, quase ingênua, de “universalismo” pela seleção de espaços como Inglaterra, Escócia, Alemanha, Ucrânia e Suíça, sem que os mesmos possuam ligação verdadeiramente forte com os sentidos sugeridos pelos enredos. Estes, por sua vez, tampouco se mostram capazes de se estruturar em diversas camadas, indo pouco além da superfície narrativa. Já no caso de “Makiné”, conto ambientado na famosa caverna situada nas imediações de Cordisburgo, a nota regional soa absolutamente falsa, o que é compreensível, já que nem parece haver um intento de regionalidade no conto. O que se verifica é uma espécie de pretensão de “universal e atemporal”, que seriam alcançados pelo emprego de personagens e tempos remotos. Em suma, na avaliação de Carmen Schneider Guimarães, o jovem escritor “procurava um

¹ Escolhidos sempre com uma motivação bastante clara, os nomes das personagens serão responsáveis por concentrar forte carga semântica em relação ao percurso de seus portadores, como demonstram inúmeros estudos. Assim será com Riobaldo, Diadorim, Hermógenes, Augusto Matraga e tantos outros. Porém, já em “O mistério de Highmore Hall”, Guimarães Rosa parece exercitar esse interesse ao formular uma série de sugestivas alcunhas. Como se anunciasse os caminhos do enredo, o guardião do castelo, com quem o protagonista trava os primeiros diálogos, chama-se Tragywyddol, nome cuja divisão aponta para a raiz “tragi” e para o termo inglês *widow*, precisamente em um local marcado pela tragédia e pela viuvez. Já o protagonista da trama, o médico Angus Dumbraid (cujo nome é grafado incorretamente nas duas primeiras vezes em que aparece na obra), traz no nome o signo do seu destino. Ao aceitar um chamado por conta do pagamento, vive momentos de angústia bastante condizentes com seu primeiro nome – *Angus*. Além disso, é assaltado pela loucura de seu paciente, como indica parte de seu sobrenome – o termo inglês *raid*. Não suficiente, a narrativa sugere ao menos dois sentidos para o termo inglês *dumb*, que pode apontar para um duplo arrependimento do protagonista: primeiramente, por ter cometido a *estupidez* (*dumb*) de aceitar o trabalho; mas também, por ter *calado* quanto ao pedido de socorro encontrado no castelo (*dumb*).

No que tange à descrição, basta atentar para um trecho do conto “Makiné”, no qual os termos evocam um pendor coelhonetiano para o rebarbativo, que viria a reaparecer refinado já em *Sagarana*: “o viridário vegetal, aquarelado com todas as nuances de folhagem, desde as tintas chlorineas dos sarçais e relvados até o verde-fundo de pântano das frondes rupestres, esmeraldejava numa orgia de seiva, rodeando e invadindo os dois acampamentos.” (ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras histórias*, p. 36.)

caminho diferente, mas a[i]nda não estava acordado para o sertão.”²

Naqueles primeiros passos, Guimarães Rosa não estava atento ao que posteriormente referiria, em carta sobre *Sagarana* endereçada a João Condé, como “o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores.”³ Se para a escrita do livro de 1946 o autor optou pelo seu pedaço de Minas, ao invés de “Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral”⁴, o mesmo não se observa em suas primeiras incursões literárias.

Quando o escritor finalmente elege Minas Gerais como espaço privilegiado em sua ficção, elenca uma série de motivos que atestam a importância de tal escolha. Segundo Rosa, no interior, contemplam-se “bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca.”⁵ Daí, inclusive, um dos motivos de a imagem da tapera, signo da ruína onipresente no Regionalismo do *fin de siècle*, não se fazer presente na arte de Guimarães Rosa. Na obra rosiana, Minas Gerais e sua gente são elementos catalisadores de uma robusta visão de mundo que trabalha a região como vida, como espaço pulsante de energia, no qual o homem se irmana à natureza a ponto de rebrotar ou estorricar-se com ela.

Apesar dos diversos testemunhos de Guimarães Rosa acerca de sua ligação com seu local de origem, essa dimensão de sua ficção apresenta sérias dificuldades de estudo, em vista da justificada necessidade de se evitarem correspondências imediatas entre vida e obra. Enfrentados esses obstáculos, entretanto, será possível perceber como a regionalidade de seus textos não constitui simples moldura a ser desviada pelo olhar hábil do leitor para encontrar temas mais importantes, supostamente escondidos no interior do quadro. Na verdade, conforme Moreira, reduzir o localismo

a uma camada de verniz pitoresco sobre um miolo de valores universais ou ao uso de um mundo arcaico como objeto improvável para aplicação de técnicas narrativas modernas é fazer de uma dimensão central da obra um mero maneirismo, um artifício superficial, um gesto vazio desconectado de implicações mais profundas e indigno de uma literatura que é, com justiça, considerada maior.⁶

Isso posto, seria importante fazer uma série de ressalvas. Por óbvio, não se defende

² GUIMARÃES, Carmen Schneider. Quatro contos e um enigma, p. 8.

³ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 25.

⁴ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 25.

⁵ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 25.

⁶ MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*, p. 240.

aqui uma linha reta entre o sertão mineiro e a literatura de Guimarães Rosa, nem a ideia pouco refinada de que, em vista dessa relação, o escritor não poderia ter produzido prosa diferente. Tampouco se sustenta que sua obra não possa ser avaliada segundo outras perspectivas, que passem distante da questão do local. E ainda, não se trata de verificar rasteiramente os pontos de contato entre ficção e realidade. A literatura engendra universos autônomos, amparados por uma lógica interna e independentes de fidelidade ao contexto que lhes deu origem. É assim com Guimarães Rosa, que literariza uma região substancialmente diversa daquele pedaço de Minas que era mais seu. Isso, porém, não pode servir de argumento para a defesa de que a sua é uma “região da arte” e que por isso nela não há Regionalismo, como já se fez.

Todo espaço ficcional possui existência apenas enquanto ficção, independentemente de apresentar ou não elevado teor documental. A questão está em avaliar como o local pode catalisar a síntese criativa por um processo semelhante àquele referido por Eliot em relação ao contato da platina com o oxigênio e o dióxido de enxofre. Segundo o poeta,

Quando os dois gases mencionados são misturados na presença de um filamento de platina, eles formam ácido sulfuroso. Essa combinação ocorre apenas se a platina estiver presente; não obstante, o ácido recém-formado não contém traços de platina, e a própria platina mantém-se aparentemente não afetada; segue inerte, neutra, não modificada.⁷

Ao contrário do que se poderia pensar, na analogia de Eliot a platina não representa o objeto de interesse da arte, como um determinado espaço ou uma dada experiência, mas a mente do artista. É ela que se faz necessária para que a reação química – ou artística – possa ser desencadeada. Ao mesmo tempo, ela depende da presença de uma série de elementos externos capazes de alimentar o processo. Na visão de Eliot, “A mente do poeta é, na verdade, o receptáculo para apanhar e armazenar inúmeros sentimentos, frases, imagens, que lá permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes.”⁸ Conquanto a perspectiva do autor diga respeito sobretudo à parcela autônoma do trabalho artístico, não se detendo sobre as relações sociais que contribuem para a definição dos gostos, a apreciação das obras e a eleição de influências, ela possui o mérito de explicitar a necessidade incontornável de todos os elementos para a síntese artística.

Eliot não os hierarquiza segundo seu papel ou sua presença no resultado final, uma vez que sem algum deles tal resultado sequer seria possível. Nesse sentido, pode-se compreender a incessante coleta de dados levada a cabo por Guimarães Rosa ao longo de anos, em cartas a familiares e em “saídas a campo”, quando se fazia acompanhar das famosas cadernetas em que anotava assiduamente. Com efeito, em missiva enviada ao pai, o autor registra a

⁷ ELIOT, Thomas Stearns. *Tradition and the individual talent*, p. 54.

⁸ ELIOT, Thomas Stearns. *Tradition and the individual talent*, p. 55.

importância cabal assumida pelo espaço regional em sua ficção:

Também, sempre que se lembrar de cantigas, ouvidas de caipiras nossos, de Cordisburgo ou Gustavo da Silveira. E tudo o que se refira a vacas e bezerras. Estou escrevendo outros livros. Lembro-me de muita coisa interessante, tenho muitas notas tomadas, e muitas coisas eu crio ou invento, por imaginação. *Mas uma expressão, cantiga ou frase, legítima, original, com a força de verdade e autenticidade, que vêm da origem, é como uma pedrinha de ouro, com valor enorme.*⁹

Visto por essa óptica, o acúmulo de referências regionais, cujo valor é medido a peso de ouro por Guimarães Rosa, implica capacidade de criação, parece impactar diretamente a realização poética, à medida que fornece imensa quantidade de matéria-prima a ser lapidada pelo esmero do artista. Embora não seja suficiente um suprimento infundável de regionalismos, uma vez que, como sugere a analogia precedente, a mente criadora opera a partir da combinação de elementos distintos, é capital a consciência expressa por Guimarães Rosa sobre sua condição profundamente sertaneja. Assim, o homem do sertão se mescla ao diplomata, ao leitor, ao poliglota, ao erudito para alimentar a alquimia da palavra que converte o sertão em arte.

De fato, no encerramento do seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, ao se referir à beleza do mundo, é ao espaço regional que Guimarães Rosa remete: “Mais eu murmure e diga, ante macios morros e fortes gerais estrelas, verde o mugibundo buriti, buriti, e a sempre-viva-dos-gerais que miúdo viça e enfeita: O mundo é mágico.”¹⁰ Eleito para ocupar a cadeira que pertencera a João Neves da Fontoura, seu antigo chefe no Itamarati, Guimarães Rosa homenageia o ex-ministro e evoca em maiúsculas o tratamento que dele recebia: “– Ministro, está aqui CORDISBURGO.”¹¹ Ou seja, por mais que tenha se tornado cidadão do mundo e transitado com propriedade pela cultura erudita, conhecendo diversos idiomas e muito da literatura mundial, nem ao final da vida o escritor deixa de lado suas ligações com seu local de origem. Afinal, conforme já havia declarado em entrevista a Günter Lorenz,

Se você me chama de “o homem do sertão” (e eu realmente me considero como tal), e queremos conversar sobre este homem, já estão tocados no fundo os outros pontos. É que eu sou antes de mais nada este “homem do sertão”; e isto não é apenas uma afirmação biográfica, mas também, e nisto pelo menos eu acredito tão firmemente como você, que ele, *esse “homem do sertão”*, está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra

⁹ ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, p. 163, grifo nosso.

¹⁰ ROSA, João Guimarães. O verbo & o logos – discurso de posse de João Guimarães Rosa na sessão de 16 de novembro de 1967, p. 87.

¹¹ ROSA, João Guimarães. O verbo & o logos – discurso de posse de João Guimarães Rosa na sessão de 16 de novembro de 1967, p. 87.

*coisa.*¹²

Como na analogia de Eliot, a imaginação criadora de Guimarães Rosa é vista por ele mesmo como, antes de mais nada, o homem do sertão que está arraigado em sua visão de mundo. Com efeito, mesmo quando se encontra em uma das capitais que guardam extenso e inestimável acervo da cultura humana mundial, o autor se recorda afetuosamente das particularidades de sua região, como evidencia Geraldo França de Lima em homenagem póstuma:

Por todas as partes por onde andava continuava o mineiro de Cordisburgo, e de Paris me escrevia: – “Quem me dera uma lata de doce de mangaba!”
 Nem as orquestras sinfônicas da Germânia matavam a nostalgia pelas bandinhas desafinadas do interior:
 – A Marcha Fúnebre executada pela Lira Barbacenense na procissão do Enterro, a gente nem entende, nem distingue as notas, mas imagina que Nosso Senhor vai satisfeito para a sepultura.
 Cozinha mineira, acima de tudo, nacional, nacionalista, e de Hamburgo me mandou estas linhas: “Tutu, couvinha, lombinho, pimenta malagueta, dois limõezinhos. Se o Hitler provasse veria que há coisa melhor do que ‘Die Wacht am Rhein.’”¹³

Para além do caráter nacionalista assumido pelo regionalismo quando examinado no âmbito internacional, é capital notar que não há pura ingenuidade saudosista ou mesmo pilhéria por parte de Guimarães Rosa. O diplomata reconhece a parca qualidade da execução da marcha fúnebre pela Lira Barbacenense, certamente tendo como padrão de julgamento as mais refinadas orquestras de seu tempo, mas a ligação sentimental com sua região – sua *Heimat* – o faz imaginar algo que transcende a técnica. Nesse sentido, ainda que provavelmente soe inadmissível para parte da crítica literária, pode-se divisar certa idealização desse espaço vivido e imaginado pelo “homem do sertão”. Porém, uma idealização consciente, que procura a beleza do espaço periférico e destaca o valor de suas práticas. Coloca-as, com isso, em pé de igualdade com outras, comumente muito mais legitimadas. Se a Lira Barbacenense não é capaz de executar as peças com a mesma perícia que a Filarmônica de Berlim, Guimarães Rosa, por seu turno, é capaz de identificar o valor da experiência sob outros aspectos.

Se, por um lado, é indispensável ter sempre em mente o cuidado de não incorrer em simples biografismo, por outro, não se pode desprezar a importância dos dados biográficos para compreender a visão de mundo do autor. Jens Stüben, por exemplo, sustenta que os lugares da biografia dos escritores não raramente arvoram-se em espaços umbilicais de sua experiência humana, pois

¹² LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa, p. 65, grifo nosso.

¹³ LIMA, Geraldo França de. O homem Guimarães Rosa, p. 186.

possuem com frequência uma relação existencial direta que se encontra em suas obras, como reflexo do reino da experiência real ou como contramundo utópico. O papel do lugar de origem, de residência ou de exílio, para a identidade de um autor, dificilmente pode ser superestimado. Sua visão do mundo, seu rico acervo de experiências, suas mais profundas emoções – tudo o que de mais precioso entra em sua obra está baseado em sua percepção do ambiente, que é decisivamente constituído pelas condições topográficas. Para aquele que escreve, mesmo no caso de uma mudança forçada de lugar, a terra natal permanece inalienável e experimenta sua constituição literária, muitas vezes, somente através da retrospectiva.¹⁴

O caso de Guimarães Rosa é paradigmático nesse sentido, uma vez que sua carreira o levou a habitar várias cidades, parte delas fora do Brasil, incluindo um período de reclusão compulsória na Alemanha de Hitler. Desse modo, não parece conveniente subestimar o papel do espaço mineiro como “contramundo” não necessariamente utópico, mas certamente diverso daquele que o autor experimentava diariamente: espaço com o qual o escritor pode se conectar umbilicalmente a partir da ficção, ato de concepção que dá vida a uma realidade paralela inatingível por outro meio.

Nessa perspectiva, a região pode ser pensada como lugar fundamental da identidade, na esteira do que Silvina Carrizo postula acerca da produção intelectual de Gilberto Freyre e do peruano José Carlos Mariátegui, já que seus discursos “deram à ‘região’ um complexo sentido de ‘locus’. Se o local é o elemento fundamental de toda identidade enquanto autopercepção da territorialidade e do espaço pessoal, a região, neles, inscreve-se também, e de forma muito particular, no espaço do temporal, no seu sentido freudiano, de tempo topológico, de resíduo latente.”¹⁵ Resíduo este que Guimarães Rosa procura recuperar e retrabalhar ao longo da vida, recorrendo a diversos expedientes para coletar as “pedrinhas de ouro” com que constrói sua ficção.

Não surpreende, portanto, o próprio depoimento encomiástico de Guimarães Rosa sobre outro autor profundamente preocupado com o espaço regional, Gilberto Freyre, incluído como paratexto à edição de 1984 da obra magna do sociólogo. Nele, o escritor mineiro aproxima os atos de “inventar” e “criar” aos de “pôr a reviver” e “remexer”:

Gilberto Freyre, homem de espírito e ciência. Sistematizador, descobridor, grande crítico; e artista. Sabe ver, achar, pensar, inventar e pôr a reviver, remexer, experimentar, interpretar, alumiar, animar, influir, irradiar, criar. Mestre. Mas seu estilo – macio e falador, à vontade e imediato, exato e espaçoso, limpo e coloidal, personalíssimo e público, embebido de tudo e tão eficazmente embebedor, – já, por si, daria para obrigar a nossa admiração.¹⁶

¹⁴ STÜBEN, Jens. *Literatura regional e literatura na região*, p. 39.

¹⁵ CARRIZO, Silvina Liliana. *Discutir o regional: Gilberto Freyre e José Carlos Mariátegui: literatura e pensamento (1920 – 1930)*, p. 51.

¹⁶ Cf. FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, p. XLII.

Todavia, como se tem demonstrado ao longo deste estudo, há pouca legitimidade em se autodeclarar regionalista, em razão do capital simbólico atrelado à vertente. Por isso, se dentro do relativamente reduzido repertório de entrevistas e declarações de Guimarães Rosa é possível identificar asserções como as acima referidas, outras muito mais ambíguas também se fazem presentes. É o que se verifica quando, questionado por Lorenz sobre sua pertença ao grupo de escritores denominados regionalistas, Guimarães Rosa fornece uma resposta bastante contraditória:

Sim e não. É necessário salientar pelo menos que entre nós o “regionalismo” tem um significado diferente do europeu, e por isso a referência que você fez a esse respeito em sua resenha de *Grande Sertão* é muito importante. Naturalmente não gostaria que na Alemanha me considerassem um *Heimatschriftsteller*. Seria horrível, uma vez que é para você o que corresponderia ao conceito de “regionalista”. Ah, a dualidade das palavras! Naturalmente não se deve supor que quase toda a literatura brasileira esteja orientada para o “regionalismo”, ou seja, para o sertão ou para a Bahia. Portanto, estou plenamente de acordo, quando você me situa como representante da literatura regionalista; e aqui começa o que eu já havia dito antes: é impossível separar minha biografia de minha obra. [...] E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo.¹⁷

Desde a primeira linha, distingue-se a hesitação do autor. Sendo inegável a presença do sertão em suas narrativas, ao mesmo tempo em que o entendimento sobre o Regionalismo aponta para um tipo de literatura restrito em diversos sentidos, Guimarães Rosa declara que é e não é regionalista a um só tempo. Nota-se, ademais, a preocupação do literato com a percepção que se terá de sua obra na Alemanha, onde são empregados termos bastante específicos no estudo dos regionalismos. Daí, inclusive, o problema causado pelo termo *Heimatschriftsteller*, cuja tradução não corresponde com exatidão à ideia de “escritor regionalista”, mas a “escritor de/sobre a terra natal”, algo muito mais delimitado. Declarar-se regionalista em um terreno minado como esse, no qual “a dualidade das palavras” pode arruinar a reputação de um autor, é tarefa temerária. Conforme explica Mecklenburg,

Em um sentido estrito, a *Literatura Sobre Terra Natal* [*Heimatliteratur*] se refere, como expressão do campo da germanística, a uma corrente bastante específica da história literária: no caso, uma literatura alemã romântico-agrária e regionalista por volta de 1900, que batizou a si mesma de *Arte da Terra Natal*. Quem pretende compreender criticamente o desenvolvimento da *Literatura Sobre Terra Natal* no século XX precisa, portanto, diferenciar cuidadosamente: literatura moderna que formula artisticamente o problema humano da terra natal; literatura regionalista, que trata da aldeia ou da província; literatura romântico-ideológico-agrária que, na Alemanha, representou uma corrente literária antimodernista, da virada do século até a

¹⁷ LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa, p. 66, grifos originais.

época do Nacional-Socialismo.¹⁸

Contudo, o que mais chama a atenção é que o escritor instaura um paradoxo que lhe faculta responder a questão sem praticamente nada afirmar. Se primeiramente Guimarães Rosa repudia o rótulo, distanciando-se daquilo que “corresponderia ao conceito de ‘regionalista’” e afirmando com acerto que nem toda a literatura brasileira está orientada para o “regionalismo”, em seguida esclarece estar de acordo com Lorenz ao ser situado como representante da literatura regionalista. Afinal, o sertão, “mundo original e cheio de contrastes”, é símbolo e modelo de seu universo. Ou seja, dentre as poucas coisas que ficam claras na resposta do autor, uma delas é que Guimarães Rosa não se considera regionalista pela simples ambientação de suas tramas, mas porque o espaço sertanejo opera em sua visão de mundo como símbolo e modelo de apreensão do universo circundante. Trata-se de uma relação profunda com o espaço regional.

Dentre as que não ficam claras, para além da própria contradição de se definir positiva e negativamente como regionalista, está a utilização dos conceitos, visto que não é possível compreender o significado pleno de “regionalismo” e “regionalista”, empregados entre aspas como o são. O que se divisa sem muita dificuldade é o incômodo por necessitar desviar-se da acepção pejorativa que os termos acumularam no âmbito estético, donde talvez se possa concluir que Guimarães Rosa se considera um escritor regionalista, mas não (e desde que isso não seja visto como) um escritor de má literatura.

Para compreender os imperativos que atuam na elaboração da resposta fornecida por Guimarães Rosa, pode-se recorrer ao pensamento de Pierre Bourdieu a respeito das lutas simbólicas pela apropriação do poder de definição legítima das identidades. Tais lutas, quando travadas coletivamente, colocam em jogo a série de valores legitimados que balizam os critérios de aceitação e de exclusão. Segundo o sociólogo francês,

A revolução simbólica contra a dominação simbólica e os efeitos de *intimidação* que ela exerce tem em jogo não, como se diz, a conquista ou a reconquista de uma identidade, mas a reapropriação colectiva deste poder sobre os princípios de construção e de avaliação da sua própria identidade de que o dominado abdica em proveito do dominante enquanto aceita ser negado ou negar-se (e negar os que, entre os seus, não querem ou não podem negar-se) para se fazer reconhecer.¹⁹

Nesse sentido, ainda que o posicionamento de Guimarães Rosa talvez não seja tão ininteligível, a ambiguidade da resposta por ele fornecida indica uma recusa ao engajamento explícito nas lutas pela definição das noções de “regionalismo” e de “escritor regionalista”.

¹⁸ MECKLENBURG, Norbert. Regionalismo literário em tempos de globalização, p. 179 – 180, grifos originais.

¹⁹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, p. 125, grifo original.

Não se empenhando em uma luta solitária contra a crítica literária sobre a importância e o significado da região, o artista acaba por aceitar sua própria negação, à medida que, para ser reconhecido, não milita por sua identidade no terreno extra-textual. Se em mais de um momento o autor fez questão de assumir sua condição sertaneja, não parece ter contraposto a importância do sertão em sua obra às críticas que consideram limitado o espaço regional. Assim procedendo, não emprega seu capital simbólico para remover a aura de negatividade que paira sobre designações às quais sua obra faz jus, da mesma forma que não contribui para a retirada do manto restritivo que cobre a identidade dos demais autores da vertente. O autor não se engaja, portanto, nas lutas simbólicas pela reconquista da identidade e não fomenta a reapropriação coletiva dos princípios de construção e de avaliação das identidades. Isso, de resto, é compreensível não só em razão do poder exercido pela crítica e dos próprios filtros que ela impõe ao discurso do autor, como também em vista da própria persona de Guimarães Rosa, interessado antes em sugerir para imaginar do que em descrever para explicar.

Tal atitude implica a manutenção das visões sobre o Regionalismo, conforme se verifica na abertura do volume que reúne a correspondência entre Guimarães Rosa e seu tradutor alemão Meyer-Clason. Na nota aposta pela editora à seleção de textos, são visíveis não só o incômodo causado pela presença do regional na prosa do escritor mineiro, mas também o alívio por identificar em seu testemunho uma maneira de negá-lo. Referindo-se a outro trecho da entrevista acima mencionada, os editores apontam que, “Nesse diálogo com Günther [*sic*] Lorenz, para o espanto de quem o concluía um escritor regionalista, ele afirma: ‘No sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski, Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde o interior e o exterior não podem ser separados.’”²⁰

Percebe-se com isso que carece de refinamento a concepção de Regionalismo, visto que não parece adequado defini-lo a partir de oposições a noções tão amplas como eternidade, solidão e mescla de interior e exterior. A pressa em rechaçar o que é visto como demérito impede, inclusive, que se advirta que, uma vez aceita tal argumentação, toda a ficção baseada no sertão deixa de ser regionalista. Com efeito, o que quer dizer Guimarães Rosa quando assevera que no sertão fala-se a língua dos grandes escritores do Ocidente? A rigor, não deveria causar surpresa tal afirmação. Não fosse o etnocentrismo que frequentemente se infiltra em nossas visões de mundo, seria fácil perceber que o triunfo das grandes obras é versar os dramas humanos de acordo com sua complexidade inerente, da qual o sertão não está isento. A propósito, talvez melhor fosse dizer que Goethe, Dostoiévski e Flaubert

²⁰ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*, p. 12, nota da editora.

alcançam tamanho nível de excelência que conseguem falar a língua do sertão, não o contrário.

No entanto, esse espaço real e simbólico é fundamental para a ficção rosiana, e a despeito da paradoxal resposta fornecida pelo autor durante a entrevista a Günter Lorenz, há outro exemplo, anterior à fama internacional, que é eloquente a esse respeito. Trata-se de um texto pouco conhecido, denominado “Pé-duro, chapéu-de-couro”, espécie de reportagem poética originalmente publicada em *O Jornal*, no Rio de Janeiro, em 1952, portanto antes da produção mais expressiva do autor. Posteriormente incluída na coletânea póstuma intitulada *Ave, palavra*, de 1970, essa obra de difícil classificação também expõe a relação do autor mineiro com a tradição literária regionalista e determinados escritores precedentes. Entretanto, o texto parece ainda não ter encontrado quem o situe na tradição literária brasileira, nem mesmo no conjunto da obra do autor.

Maria de Lourdes Viana Lyra, uma das poucas estudiosas a se debruçar sobre “Pé-duro, chapéu-de-couro”, assinala que, “Pouco conhecido, esse texto abre um leque de questões pertinentes a serem abordadas sob diferentes enfoques, dependendo do centro de interesse de cada pesquisador.”²¹ Em seu estudo, a autora se atém principalmente às relações entre as opiniões proferidas no texto e os debates sobre a nacionalidade ainda em voga quando de sua publicação original. Deixa de lado questões relativas à literatura brasileira e reproduz palavras de Guimarães Rosa para defender uma universalização do sertão. Segundo Lyra, o escritor ampliou a visão daquele espaço, “privilegiou o sertanejo e seus valores culturais universalizando-o, ao afirmar que ‘o sertão está em toda parte, é do tamanho do mundo’ ou ‘o sertão é o modelo do meu universo’, ou ainda ‘o sertão é a alma do mundo’, ou mais ainda ‘o sertão é o terreno da eternidade, da solidão. Onde o interior e o exterior não podem ser separados’.”²²

No conjunto da obra de Guimarães Rosa, não se pode dizer que “Pé-duro, chapéu-de-couro” seja um texto muito lembrado. Beth Brait, por exemplo, ao apresentar brevemente o livro *Ave, palavra*, no volume dedicado ao autor na coleção *Literatura Comentada*, destaca os contos “Fita verde no cabelo” e “As garças”²³, bastante conhecidos, mas não faz menção à reportagem poética que explicita a importância dos elementos regionalistas na prosa rosiana. De fato, ainda que seja um trabalho fundamental, o texto é inusitado em diversos aspectos, de modo que tende a atrair menor atenção.

²¹ LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa: uma reflexão sobre a questão da identidade nacional, p. 144.

²² LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa: uma reflexão sobre a questão da identidade nacional, p. 148.

²³ BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa* (Literatura Comentada), p. 89.

Primeiramente, encontra-se inserido em uma obra que, por si só, já não é das mais estudadas pela fortuna crítica rosiana. Não obstante, *Ave, palavra* é mais do que simples reunião póstuma de trabalhos esparsamente publicados por Guimarães Rosa. Seu título se afigura muito apropriado, pois remete à potência do verbo que dá vida à profusão de criaturas existentes no interior da obra. A saudação sublime à palavra evoca sua faculdade criadora, seu poder inato de fazer o mundo à medida que o enuncia. Que a palavra construa a poesia do mundo ou o mundo pela poesia: parece ser esse o mote sobre o qual se assentam cinquenta e seis textos variados, parte deles inédita até 1970, quando vem à luz o livro.

Na prolífica coletânea, este “ave” fecundante irrompe em contos, crônicas, poemas, reportagens poéticas e em textos que desafiam toda tentativa de classificação. Na história inicial, o leitor é apresentado a Márion Madsen, “alemã, dinamarquesa e belga” que “foi rapidamente quase” namorada do autor “à beira do Alster, em 1938.”²⁴ No seu encerramento, uma inesperada série de textos sobre “Jardins e riachinhos”.²⁵ Entre os dois extremos da obra, a palavra desvela e vela mundos improváveis, produz aforismos sobre aquários e zoológicos, debruça-se sobre “coisas de poesia”, “novas coisas de poesia”, “sempre coisas de poesia”, “quando coisas de poesia” e “ainda coisas da poesia”.²⁶ A curiosidade poética abrange do “lago do Itamaraty” ao “boi no presépio”²⁷, e o que confere coesão ao conjunto é o poder quase mágico do verbo, como se a reunião de textos representasse um tributo à palavra.

Desvelando ao mesmo tempo em que vela – no duplo sentido de proteger e de esconder –, em *Ave, palavra* a história foge de si mesma e se torna “estória”, como queria Guimarães Rosa.²⁸ A insubmissão da escrita surge com o “ave” criador da palavra, pelo inusitado de sua explosão, pelo insólito de sua aplicação, pelo inesperado do engano. Palavra que subverte o mundo, implode, reconstrói e renova, desorienta ao fornecer a orientação por meio de possíveis enganos e impossíveis verdades. É assim que a fêmea de orangotango, por exemplo, dançando por outras linhas, faz-se compreender como “a orangovalsa”²⁹, e com isso instaura uma verdade sublime que não cabe na realidade, mas tão somente na palavra.

Cumprir recordar, todavia, que na “Nota da primeira edição”, de autoria de Paulo Rónai, o estudioso menciona uma lista intitulada “Tabuleta”, na qual Guimarães Rosa destacara o título *Ave, palavra* dentre outros treze possíveis para o volume. Informação que parece irrelevante, porém não o é: a pluralidade das outras opções evidencia de antemão o

²⁴ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 21.

²⁵ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 347 – 379.

²⁶ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 82; 121; 148; 234; 295.

²⁷ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 248; 250.

²⁸ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia* (Terceiras estórias), p. 29.

²⁹ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 160.

caráter fragmentário da obra no que tange tanto a seu conteúdo quanto a sua forma. Além disso, demonstra o peso que pode ter o título para a apreensão que fazem da obra os leitores, sobretudo no caso de um autor de renome como Rosa. Afinal, é essa escolha que permite a leitura que se acabou de fazer acima, identificando um elemento de coesão para a coletânea.

Conforme a “Tabuleta”, o escritor havia cogitado alternativas como “Azulejos amarelos”, “Conversas com tempo”, “Sortidos e retalhos”, “Reportagens”, “Desconexões”, “Via e viagens”, “Contravazios”, “Moxinifada”, “Almanaque”, “Poemas do esporádico”, “Exercícios de saudade”, “Meias-estórias” e “Oficina aberta”.³⁰ Apesar de algumas opções insólitas, no geral essas apresentam muito menos grandiloquência do que a variação escolhida. Enquanto “Ave, palavra” traz consigo certo tom de revelação, uma invocação ao peso atemporal do verbo criador, as demais opções dariam ao volume aparência antes de simples coleção de escritos esparsos que de pequenas epifanias poéticas, como se observa em parte dos textos. De fato, a alternativa selecionada pelo próprio autor contribui para a consolidação e manutenção das posições já legitimadas a seu respeito, as quais não raro o sustentam, de maneira quase mitificada, como artífice da palavra descolado da realidade.

Tal consideração é pertinente para a análise do texto já referido, “Pé-duro, chapéu-de-couro”, peculiar narrativa que escapa às classificações estanques e apresenta contornos de uma reportagem poética bastante fragmentária. Nela, a suposta veracidade da reportagem é solapada pela invenção do conto e pela rapidez da crônica. Mostrando-se colado à realidade, Guimarães Rosa traça um percurso para o vaqueiro sertanejo ao longo do tempo. Se, por um lado, funde-o à atemporalidade do mito, por outro situa claramente seu trajeto na história da cultura e da literatura brasileiras. Tudo isso sem deixar de lado aquele “ave, palavra” que lhe é tão caro, sem omitir o verbo como instância criadora tanto para suas personagens quanto para os reais vaqueiros do sertão.

A narrativa também se destaca por sua estrutura e pelas diversas referências intertextuais. No que tange à forma, o leitor sente-se desconcertado ao deparar-se com uma divisão em nada convencional. Segmentado em sete partes desiguais, demarcadas por algarismos romanos, o texto se desmembra, ainda, em trechos menores, ora intitulados de modo descritivo (como “Apresentação dos homens”, “O aboio”, “O elenco dos vaqueiros”, “Saídos das distâncias”, “Extraídos de solidões”, entre outros), ora somente demarcados por três sinais gráficos como ♦ ♦ ♦. Tal fragmentação estrutural, sinalizada também pela assimetria entre as divisões apresentadas, evidencia-se no conteúdo do texto, que ganha

³⁰ RÓNAI, Paulo. Nota da primeira edição, p. 15.

inflexões à medida que os exercícios reflexivos do escritor delineiam-se com mais precisão.

À estrutura fragmentária, acrescentam-se sintaxe e léxico prolixos, além de abundantes menções a intelectuais e obras. Originalmente publicado em 1952, portanto antes da produção mais expressiva do autor, “Pé-duro, chapéu-de-couro” denota complexidade ao explicitamente estabelecer diálogos com outros textos. Entre tais referências intertextuais, encontram-se a epígrafe de Luis de Góngora y Argote (religioso, poeta e dramaturgo castelhano do Barroco), o historiador grego Xenofonte, o jesuíta português Fernão Cardim, o historiador holandês Johan Huizinga, postos ao lado de Tomás Antônio Gonzaga, José de Alencar, Euclides da Cunha, o vaqueiro Manuelzão, além de remissões à *Iliada*³¹ e ao romance *Doña Bárbara*, de 1929, de autoria do venezuelano Rómulo Gallegos. Vê-se portanto a erudição já apresentada pelo autor, bem como sua capacidade de fundir no corpo do texto um conjunto significativo de marcas das leituras que estarão presentes em sua obra futura.

Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, o escritor parte de um fato real para traçar a gênese poética do vaqueiro, idealizado e complexo a um só tempo. Para tanto, deixa de lado qualquer precisão relativa à inauguração da estância hidromineral localizada no agreste baiano, denominada Grande Hotel Caldas de Cipó. Realizada na véspera e durante o dia de São João em 1952, a cerimônia contou com a presença de autoridades do governo federal, incluindo Getúlio Vargas e diversos ministros e diplomatas, além de cerca de seiscentos vaqueiros, mobilizados por Assis Chateaubriand.³² O evento, que é o mote inicial do texto, ganha espaço no primeiro parágrafo e logo cede lugar a uma retrospectiva que busca explicitar as raízes daquele “povo do boi”³³, remontando aos primórdios bíblicos. Enquanto a informação cara à reportagem é relegada a segundo plano, o início do texto deixa-se marcar pelo estilo literário:

Reunindo redondo mais de meio milhar de vaqueiros, na cidade baiana de Cipó, no São João deste ano, para desfile, guarda-de-honra, jogos de vaquejada e homenagem recíproca entre o Chefe da Nação e os simples cavaleiros do Sertão Ulterior, o que Assis Chateaubriand moveu – além de colocar sob tantos olhos os homens de um ofício grave e arcaico, precisado de amparo, e de desferir admodo um *comando* de poesia – foi algo de coração e garra, intento amplo, temero, indiminuível: a inauguração dinâmica de um símbolo.³⁴

Segundo Guimarães Rosa, o encontro consistiu em “homenagem recíproca entre o Chefe da Nação e os simples cavaleiros do Sertão Ulterior”. Ainda que o “simples” atenuo o peso da afirmação, os sertanejos surgem não como vaqueiros do semiárido, mas como

³¹ Cf. COSTA, Ana Luiza Martins. *Homero no Grande Sertão*, p. 83.

³² LYRA, Maria de Lourdes Viana. *Guimarães Rosa: uma reflexão sobre a questão da identidade nacional*, p. 144.

³³ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 170.

³⁴ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 169, grifo original.

cavaleiros advindos de um sertão situado além, um tanto indefinível e grandioso. A escolha do termo “cavaleiros” é estudada, dado que o autor remonta a toda uma tradição histórico-literária presente no imaginário ocidental a respeito de disputas, bravura e honra. Tampouco é irrelevante situá-los no Sertão Ulterior, com maiúsculas, em contraposição ao Chefe da Nação, uma vez que tal designação empresta-lhes um tom arcaico e grave, que parece sobrepor-se a certa normalidade da presidência – ponto ressaltado pelo fato de a homenagem ser “recíproca”, igualando a ambos, quando seria de se esperar maior deferência ao presidente da república.

Para além disso, a admiração de Guimarães Rosa pelo ato de Chateaubriand advém da constatação de que os homens responsáveis por “ofício grave e arcaico” como o pastoreio precisariam de amparo e admiração, contra um possível esquecimento. O comando de poesia louvado pelo escritor mineiro como atitude de coração e garra, temerária e grandiosa, contribuiria para a “inauguração dinâmica de um símbolo”, isto é, a valorização legítima do sertanejo como elemento representativo da nacionalidade. Nesse caso, o capital simbólico das autoridades envolvidas na cerimônia parece ser visto por Guimarães Rosa como poder apto a veicular com reconhecimento a importância da figura do vaqueiro.

De todo modo, se Assis Chateaubriand procede à inauguração dinâmica de um símbolo, este não é novo. Ao menos para Rosa, “antigo veio o tema: o de estrênuos pegureiros, que lutavam com anjos, levantavam suas tendas e vadeavam os desertos – Caldeia a Canaã um rastro de rebanhos, e o itinerário do espírito.”³⁵ Tão antiga a temática, que se torna a-histórica, remonta ao tempo em que os pastores lutavam com nada mais, nada menos que anjos. Funde os tempos bíblicos de Abraão com aqueles da luta mítica entre homens e criaturas de outra ordem. Porém, tais pastores não são em absoluto simples humanos: a expressão “estrênuos pegureiros” é escolha essencial para irmaná-los à grandiosidade do tema. Definidos por um adjetivo único, praticamente insubstituível, os pegureiros de Rosa são a um só tempo: 1) valentes, destemidos e corajosos; 2) zelosos, diligentes e cuidadosos; 3) persistentes, ferrenhos e tenazes.³⁶

O caso de “Pé-duro, chapéu-de-couro” é exemplar acerca da literatura rosiana. Muito tempo depois de publicá-lo, em conversa com Benedito Nunes, em 1967, Guimarães Rosa explica como traduziria o Livro de Jó em caso sertanejo. Segundo Claudia Campos Soares, “Esta espécie de ‘tradução’ – de antiga lenda judaico-cristã para caso sertanejo – ilustra a

³⁵ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 169 – 170.

³⁶ Cf. definição de “estrênuo” em HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 841.

maneira como Rosa explora as possibilidades de correspondência entre elementos populares e eruditos para dar a seu texto este caráter de composição em camadas.”³⁷ Como se verifica na reportagem poética de 1952, desde cedo essa característica está presente no horizonte artístico do escritor, que o aplica conscientemente à criação de uma particular gênese para o habitante do sertão.

Com efeito, em poucas linhas, projeta-se uma origem surpreendente, que dá a medida da importância que tem o homem do campo para o autor. De Caldeia a Canaã, traça-se um rastro de rebanhos e se inicia o itinerário do espírito desse “povo do boi”, que após levantar suas tendas e vadear por desertos, acaba por despontar, segundo o percurso desenhado em “Pé duro, chapéu de couro”, no século XVIII brasileiro, quando reaparece na obra de Tomás Antônio Gonzaga. Por recurso a um hiato temporal incomensurável, Guimarães Rosa deixa o terreno do mito, menciona os domínios do folclore e passa a situar o vaqueiro já no campo da literatura, lançando mão dos três versos iniciais de *Marília de Dirceu*. Neles, pontua o aparecimento daquele *epos*, isto é, do tom epopeico que lhe parece ser a característica marcante do mundo sertanejo, conforme deixará claro mais adiante. Ora, não é com outro termo senão pela raiz grega que procede à introdução do vaqueiro na literatura, como se afirmasse que o que aportou no Brasil não foi simples tema romanceável, mas a raiz épica de um povo:

Sem embargo, o *epos*, e por bem que cedo, aqui em ciclo e gestas se fizesse no folclore, emergiu só mais tarde na literatura.

De começo, nossa volumosa lida pastoril, subalterna e bronca, desacertava das medidas clássicas, segundo se sente do árcade:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado,
De tosco trato, de expressões grosseiro...³⁸

Já presente no folclore, esse *epos* vaqueiro apenas toma corpo e se desenvolve ao alcançar o âmbito literário. Seu tom grandioso parece não se acertar com qualquer medida, nem mesmo com as formas menos inflexíveis do folclore. Porém, tampouco no Arcadismo, em que Guimarães Rosa situa o aparecimento do vaqueiro nas letras brasileiras, aquele acerto se consuma. Mesmo que não seja por falha dos poetas, mas por conta das demandas do estilo de época, certo é que pouco agrada ao rude *epos* vaqueiro a figuração árcade do homem do interior.

Atentando-se não só para os três versos de Gonzaga, como também para o restante do poema, segundo sugerem as reticências da passagem acima transcrita, compreende-se a

³⁷ SOARES, Claudia Campos. Considerações sobre *Corpo de baile*, p. 48.

³⁸ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 170, grifo original.

reflexão rosiana quando sentencia que, naquele momento, a presença “subalterna e bronca” do pastor na literatura brasileira “desacertava das medidas clássicas”. Realmente, na abertura de sua obra, Gonzaga delimita a posição do pastor da lírica: é aquele que traz, por um lado, certo bucolismo idílico; por outro, tem em si o ideal aristocrata de vida, dado que não é “algum vaqueiro, que viva de guardar alheio gado”, tem “próprio casal”, “mais as finas lãs” e os vizinhos respeitam o poder de seu cajado.³⁹

O vaqueiro rosiano notadamente não é esse, como jamais poderia ser em vista do distanciamento temporal que separa Gonzaga e Rosa. Contudo, a personagem árcade ainda parece desacertar das medidas de seu próprio tempo, se não pela fatura estética, pelo seu modo de ser, na perspectiva de Guimarães Rosa. Para o autor, o homem do “Sertão Ulterior” parece travar uma relação diferenciada com as posses, valorizando sobretudo o que lhe é próximo, como seus apetrechos de trabalho e os animais. Nesse sentido, têm pouca importância as finas lãs e a casa, ao contrário do gado, que sendo ou não alheio, é sempre motivo de atenção.⁴⁰

De qualquer forma, isso foi “de começo”, para retomar expressão rosiana. Fora do âmbito literário, desenvolveram-se processos socioculturais que contribuíram para a consolidação de determinadas tradições caras a Guimarães Rosa. O autor está ciente de tais processos, como atesta seu comentário sobre a obra de Gilberto Freyre anteriormente referido. Não surpreende, portanto, sua reflexão posterior àquela acerca do Arcadismo, quando dá mostras do que leu ao explicitar que “o boi e o povo do boi, enquanto tudo, iam em avanço, horizontal e vertical, riscando roteiros e pondo arraiais no país novo.”⁴¹ Ao visitar estudos como os de Freyre, o escritor não só transforma em literatura esse conhecimento adquirido, como, em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, deixa bastante claros seus procedimentos. Tanto que vai além:

No Centro, no Sul, ao Norte, a Oeste, por mão de trechos do interior fechado e aberto, e na beira das fronteiras, na paz e na guerra, se aviava o gado, com sua preia, sua cria, sua riqueza, seu negócio – léu de bando, contrabando, abactores e abigeatos – e as peripécias de um trato animado e primitivo, obrigador de gente apta e *fundador de longa tradição rusticana*.⁴²

³⁹ GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*, p. 3.

⁴⁰ Recorde-se, aqui, passagem da novela “Minha gente”, em *Sagarana*, quando Santana, José Malvino e o narrador encontram um vaqueiro que segue o rastro de um boi desgarrado, depois de ter pregado uma peça nos dois desconhecidos que o ajudavam. Malvino, que havia prestado atenção nos rastros anteriormente sem nada dizer, explica ao peão exatamente por onde o animal passou e onde entrou no mato. Quando encontram os dois homens que vinham atrás, apesar de enfezados, estão ainda dispostos a ajudar o outro a recuperar um boi que não lhes pertence, a despeito da brincadeira de que haviam sido vítimas. (ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 218 – 220.)

⁴¹ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 170.

⁴² ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 170, grifo nosso.

Imbuído de uma visão diacrônica, Guimarães Rosa desenha aos poucos uma gênese do vaqueiro sertanejo situada não apenas na literatura brasileira, mas também na história do país e no tempo a-histórico dos mitos de origem ocidentais. Neste ponto, interessa notar como a fundação “de longa tradição rusticana” teria ocorrido durante o processo de formação da sociedade brasileira, sobretudo no que se refere ao período de captura do gado xucro protagonizado principalmente pelos bandeirantes. Nessa linha de raciocínio, seriam fundados arraiais país adentro, conforme “o boi e o povo do boi” riscassem os caminhos da nova nação, entremeio às peripécias desse trato primitivo que obrigava aptidão.

Ainda assim, para Guimarães Rosa, são “mais obtidos, porém, e contados como *vaqueiros propriamente*, os do rugoso sertão que ajunta o Norte de Minas, porção da Bahia, de Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás.”⁴³ Há, então, um “vaqueiro *stricto sensu*” claramente definido na concepção do autor, oriundo de todas as miscigenações tornadas possíveis pelas dinâmicas observadas na formação do Brasil, mas nitidamente localizável no espaço simbólico da nação. Uma vez mais se contempla o conhecimento sociológico que Guimarães Rosa funde à forma artística, por meio da qual obtém a liberdade necessária para moldar as personagens que marcarão suas obras. Afinal,

Através dessa quantidade de cerrados, gerais, carrascos campos, caatingas, serras sempre ou avaras várzeas, planaltos, chapadas e agrestes, *regiões pouco fáceis, espalharam-se, na translação das boiadas, os gadeiros são-franciscanos com querência de espaço*, sertanistas subidores, barões do couro, e seus servos campeiros, mais ou menos curibocas, *herdeiros idealmente do índio* no sentido de acomodação ao ruim da terra e da invenção de técnicas para paliá-lo. *Nossos, os vaqueiros.*⁴⁴

Inicialmente desterritorializado, o homem do sertão rosiano é oriundo dos tempos míticos das lutas com os anjos, mas também de ancestrais que pautavam sua vida pela “translação das boiadas” e que por “querência de espaço” tomaram as regiões menos fáceis do país. Com este homem, Guimarães Rosa parece alimentar profunda ligação, como se divisa no emprego da primeira pessoa do plural para anunciar a força da identidade e advogar a união em torno de um mesmo ideal: “Nossos, os vaqueiros.” É esta personagem marcadamente nacional que, segundo Guimarães Rosa, José de Alencar toma para si e ficcionaliza de maneira mais condizente com o fundo épico mencionado ao início desta reflexão:

Assim a apanhou Alencar – a figura afirmativa do boieiro sertanejo – passando-a na arte como avatar romântico, daí tomado, bem ou mal, por outros, à maneira regional ou realista, mais indesejado da sugestão sã de epopeia, porquanto sua presença – esportiva, equestre, viril, virtualmente marcial – influi esse tom maior romanceável [...]: sentido de refletir, no herói

⁴³ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 170 – 171, grifo nosso.

⁴⁴ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 171, grifos nossos.

que a supera, a violência da natureza circundante.⁴⁵

Em seu percurso pouco usual, Guimarães Rosa aporta no Romantismo para mostrar como naquele momento, sob sua perspectiva, a figura do sertanejo teria encarnado o peso que lhe cabe. Se outros tomaram-no bem ou mal à maneira regional ou realista, interessa agora que o avatar romântico de Alencar, com sua presença esportiva, equestre, viril e virtualmente marcial, não foi desviado de sua sugestão sã de epopeia. “Indesviado” do caminho da grandiosidade épica por exigências como as do Arcadismo ou do Realismo, na obra alencariana o homem do interior – cujos notórios representantes são Arnaldo, de *O sertanejo*, e Manuel Canho, de *O gaúcho* – pôde exercer seu “tom maior romanceável”, superando a violência da natureza circundante por seus valores morais, sua bravura, sua energia indômita.

Porém, deve-se atentar para o fato de que a percepção rosiana sobre o sertanejo não é inocente ou determinista, mas fundada na apreensão de pressupostos culturais, como bem mostram suas reflexões acerca do papel dos desbravadores do Brasil durante o período formativo. Após considerar os caminhos trilhados por aqueles homens, o escritor une as conquistas do passado àquela espécie de ligação sentimental com as regiões ficcionalizadas. Talvez justamente por isso surjam, em alguns momentos, laivos de idealização bastante fortes, que tendem mesmo para o ufanismo, muito embora acabem diluídos na competente síntese artística que cria caracteres e cenas não maniqueístas.

Na mesma linha, cabe notar que Guimarães Rosa discorre sobre vaqueiros bastante distintos entre si sem efetuar diferenciações precisas. Transita por termos como pastor, pegureiro, vaqueiro, vaqueiro sertanejo, boieiro, boieiro sertanejo e povo do boi, distinguindo-os apenas pela localidade, ao dizer que são “vaqueiros propriamente, os do rugoso sertão”.⁴⁶ Contudo, tal estratégia faz com o que o autor vá, aos poucos, fundindo-os todos, traçando sua evolução histórico-literária, para culminar naquele que será o cerne das personagens rosianas.

Para chegar a esse ponto, Guimarães Rosa alude à obra de Euclides da Cunha, cuja força expressiva se afiguraria crucial para potencializar artisticamente a imagem do sertanejo: “foi Euclides quem tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais mero paisagístico, mas ecológico – onde ele exerce a sua existência e pelas próprias dimensões funcionais sobressai.”⁴⁷ Desse modo, se no início o vaqueiro desacertou das medidas árcades devido a sua rudeza subalterna e em seguida ganhou grandiosidade épica ao superar a violência da natureza circundante, seria em Euclides que a síntese artística

⁴⁵ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 171.

⁴⁶ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 170.

⁴⁷ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 171 – 172.

alcançaria seu mais bem acabado resultado.

Sob a óptica rosiana, “Em *Os sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro, como se de sua superfície, já estatuado, dissesse de se desprender.”⁴⁸ Com isso, por meio de uma proposital lacuna, percebe-se a preponderância do texto euclidiano sobre o alencariano. Guimarães Rosa não tece críticas à obra do segundo; pelo contrário, ressalta sua importância pela postura afirmativa em relação ao sertanejo, mas as ponderações acerca da obra de Euclides evidenciam certo silêncio sobre outras características da prosa de Alencar. Lançando mão dessa estratégia, Rosa coloca *Os sertões* em patamar mais elevado, impossibilitando que se saiba até que ponto a produção alencariana lhe agradava. Certo é, no entanto, que sua avaliação do retrato da guerra de Canudos demonstra tanto sua consciência sociológica da mestiçagem quanto o apuro de seu crivo estético.

Roberto Mulinacci, em artigo que trata das diferenças e proximidades do sertão na obra de Euclides de Cunha e de Guimarães Rosa, parece concordar com as considerações do autor mineiro constantes de “Pé-duro, chapéu-de-couro”. Para o italiano, “No princípio foi Euclides: de fato, é com ele que, em 1902, pela primeira vez, o verbo do sertão se faz literalmente [*sic*] carne, ao espelhar-se sociologicamente no paralelismo textual entre a terra e o homem, dando assim consistência póstuma aos fantasmas messiânicos de Canudos.”⁴⁹ De modo semelhante, o autor de *Sagarana* identifica na literatura euclidiana esse princípio fundamental do verbo de conformar a realidade. É o mestiço sertanejo que se desprende do quadro de *Os sertões* e assoma com força para influenciar o imaginário sobre o sertão.

Vinculando-se explicitamente à tradição representada pelos autores acima mencionados, Guimarães Rosa prossegue sopesando as mudanças sofridas pelo tema e, para tanto, não hesita em propor, sobre Euclides, que “as páginas, essas, rodaram voz, *ensinando-nos* o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude.”⁵⁰ Tais páginas, portanto, teriam feito história, uma história na qual Guimarães Rosa propositadamente se insere, ao sentenciar, na primeira pessoa do plural, seu caráter de ensinamento. Compreende-se que daquele ponto em diante não mais seria possível escrever como no Romantismo sobre o sertanejo, uma vez que a complexidade alcançada em *Os sertões* é de todo diferente – não necessariamente melhor ou pior – da anterior. A esse propósito, a despeito do juízo de valor que subjaz nas afirmações de Guimarães Rosa, não é

⁴⁸ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 172.

⁴⁹ MULINACCI, Roberto. Um deserto cheio de lugares: topografias literárias do sertão, p. 15.

⁵⁰ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 172, grifo nosso.

demais retomar o ensinamento de Santiago Nunes Ribeiro, para quem “a poesia brasileira da época anterior à Independência foi o que devia ser. [...] Ninguém pode sentir inspirações completamente estranhas ao seu tempo.”⁵¹

Entretanto, chamam a atenção considerações tecidas pelo escritor em trechos posteriores de “Pé duro, chapéu de couro”, nos quais Guimarães Rosa postula o fim de um ciclo:

Daí, porém, se encerrava o círculo.
De então tinha de ser como se os últimos vaqueiros reais houvessem morrido no assalto final a Canudos. Sabiam-se mas distanciados, no espaço menos que no tempo, que nem mitificados, diluídos.⁵²

Note-se que a opção do autor por dividir a ideia em dois parágrafos não é inocente. A rigor, o raciocínio expresso poderia ser grafado todo em um bloco, mas a alternativa escolhida por Guimarães Rosa parece evidenciar um desejo de ressaltar o fim por ele defendido. Percebe-se, então, que a galeria de sertanejos formada posteriormente nas letras brasileiras não se enquadra no modelo de vaqueiro idealizado por Guimarães Rosa. Tal vaqueiro nada tem a ver com um Fabiano, de *Vidas secas*, ou um Chico Bento, de *O quinze*, os quais, protagonistas do neorrealismo de cunho social, estão em luta com uma natureza extremamente rude e desprovidos das mais básicas estruturas da coletividade. A visão rosiana do homem do sertão, por sua vez, privilegia a superação da natureza selvagem com seu tom epopeico, ainda que por vezes o homem sucumba frente à “civilização”, como é o caso em Euclides.

Com efeito, Jean-Paul Bruyas, em trabalho originalmente publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, em 1976, aponta a respeito de *Grande sertão: veredas* que é “notável que o romance que nos interessa não seja – ao contrário de tantas obras consagradas ao sertão – ‘miserabilista’. O fato é que a pobreza – que poderia ser mostrada a todo momento – e o problema da pobreza – que poderia ser levantado sem cessar – ocupam um lugar extremamente reduzido.”⁵³ Como se verifica, isso ocorre em razão da perspectiva sustentada por Guimarães Rosa para com o sertanejo. Sua visão encerra algo de idealista, um desejo de alçar o habitante do sertão a um patamar elevado no imaginário social nacional. Nesse sentido, fazem-se presentes na ficção rosiana ressonâncias de Alencar e de Euclides.

Como assinala com precisão Claudia Campos Soares, por exemplo, “Rosa explora as possibilidades expressivas dos elementos regionais submetendo-os a um tratamento simbólico, através do qual a natureza se torna simpática aos dramas dos personagens, assim

⁵¹ RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira, p. 39.

⁵² ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 172.

⁵³ BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estruturas e visão em *Grande sertão: veredas*, p. 474.

como este encontra nela uma espécie de correlato objetivo.”⁵⁴ Já Franklin de Oliveira, a seu turno, retrocede pouco no passado literário brasileiro ao assegurar que

Antes de Guimarães Rosa o romance brasileiro era uma sinistra galeria de heróis frustrados – “galeria pestilenta”, chamou-a Mário de Andrade. Com Joãozinho Bem-Bem, Riobaldo, Diadorim, Medeiro Vaz, Joca Ramiro surgiram os primeiros heróis resolutos da literatura brasileira. E não só heroísmo individual. “A vida heróica; o heroísmo como lei primeira da existência” – como observou agudamente Afonso Arinos.⁵⁵

O crítico bem salienta o tom heroico da galeria humana de Guimarães Rosa e sua diferença em relação à literatura imediatamente precedente, mas não atenta para a existência de outros heróis regionais na literatura brasileira anterior ao Modernismo.

De todo modo, Guimarães Rosa não só vê a tradição em suspenso, como sugere que estivesse aguardando novo representante após os feitos de Euclides da Cunha, dado que “densas, contudo, respiravam no sertão as suas pessoas dramáticas, dominando e sofrendo as paragens em que sua estirpe se diferenciou.”⁵⁶ Embora Canudos tenha caído, o sertanejo não deixou de existir. Sua densidade dramática esperaria por novo ficcionista capaz de captar essa espécie de essência pela qual a estirpe sertaneja parece ter se diferenciado. Tal representante surge justamente na pessoa de Guimarães Rosa, que, fica evidente, conduz o raciocínio para se autoproclamar o próximo na linha de sucessão.

Assim procedendo, o autor emprega estratégia similar àquela identificada por Anne-Marie Thiesse, quando a pesquisadora analisa as leituras populares da *Belle Époque* francesa e destaca certas estratégias de legitimação utilizados pelos escritores para angariar público. Se, por um lado, os artistas consagrados mantêm em relação a sua obra uma atitude distante, por outro, os autores que não possuem os meios para tal distanciamento enobrecedor procuram valorizá-la. Os mecanismos empregados para tanto, segundo Thiesse, são diversos, sendo o mais simples deles a referência explícita a predecessores ilustres.⁵⁷ No caso francês, muitos artistas se valiam da aproximação dos títulos de suas obras àqueles de textos famosos, como a *Comédia humana*, de Balzac. No caso brasileiro, é notável que haja uma sequência de narrativas intitulada *O sertanejo*, *Sertão*, *Pelo sertão*, *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*. A questão é particularmente interessante quando se constata que Guimarães Rosa evoca para sua tradição literária os nomes de Gonzaga, Alencar e Euclides, além de mencionar diversos outros intelectuais, em momento anterior à legitimação incontestada obtida com *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*.

⁵⁴ SOARES, Claudia Campos. *Tensões no corpo fechado do Mutum*, p. 144.

⁵⁵ OLIVEIRA, Franklin de. *Revolução roseana*, p. 183.

⁵⁶ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 172.

⁵⁷ THIESSE, Anne-Marie. *Le roman du quotidien: lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, p. 239.

Antes de ficcionalizar, à sua maneira, os acontecimentos da inauguração em Cipó, o autor finaliza aquela que pode ser considerada a primeira parte do texto com uma profissão de fé político-literária relativa ao significado da mobilização encabeçada por Chateaubriand. Segundo Rosa, “Assis Chateaubriand procura os vaqueiros, desembrenha-os, mobiliza-os no águio alevanto de uma adunada, [...] e faz com que representem ante nós sua realidade própria, decorosamente.”⁵⁸ A esse comentário, adiciona uma nota de rodapé explicativa. Nela, demonstra consciência acerca do tom laudatório que professa no decorrer da reflexão, mas o justifica e reitera com ousadia: “*Se exagero, jus para o exagero. Também, tão sonsos e cépticos andamos, estorvados nisso que menos semelha contenção adulta que descor de decrépitos, que vamos, por susto do ridículo grupal ou de vaga vulnerabilidade imaginária, perdendo de nós a boa soberania de admirar e louvar, ou mesmo o módico dever de reconhecer.*”⁵⁹

O autor conclui considerando o vaqueiro sertanejo como espécie de símbolo nacional e sugerindo a necessidade de “prestigiar-lhes a fórmula etológica, o desenho biográfico, o capital *magnífico* de suas vivências – definindo em *plano ideal* a *exemplar categoria humana do vaqueiro*, em fim de fundá-la no corpo de nossos valores culturais.”⁶⁰ Finaliza, então, sua retrospectiva criadora alinhando-se a uma tradição. Assim o faz após diferenciar os inúmeros modos pelos quais o tema teria sido tomado ao longo do tempo e depois de apontar criativamente suas origens míticas. Pela adjetivação que emprega, verifica-se o tom idealizador de sua perspectiva, que procura incentivar uma imagem exemplar do homem do sertão. Com isso, sinaliza sua adesão à proposta programática esboçada naquela conjuntura, desejando ser o representante da fusão do homem rústico aos valores culturais ocidentais.

Cabe notar, entretanto, ao menos duas implicações desse pensamento. Primeiramente, Guimarães Rosa dá mostras de remontar a Alencar, contexto propício para a inspiração no que tange à grandiosidade com que mereceriam ser tratadas as personagens, e a Euclides da Cunha, de onde provém não só a complexidade de caracteres como também a influência quanto ao manejo da palavra rebuscada. Em seguida, ganha importância a aguda consciência acerca da regionalidade da temática, vista na internalização de costumes, crenças e valores à própria estrutura narrativa. No caso rosiano, tal regionalidade assoma em pé de igualdade com um repertório de outras referências que, bem exploradas, enriquecem sua expressividade, como fica demonstrado desde o início em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, quando o autor remete

⁵⁸ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 172 – 173.

⁵⁹ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 173, nota de rodapé, grifos nossos.

⁶⁰ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 173, grifos nossos.

as origens do “povo do boi” a um tempo a-histórico.

Considerando-se que a referida reportagem poética – na falta de outra definição – data de 1952, percebe-se como as reflexões nela presentes orientarão a visão de mundo rosiana projetada nas obras posteriores. O tom épico da vida sertaneja surgirá marcado, a um só tempo, pelas particularidades de determinado espaço, pela historicidade de certos temas e pela suposta a-historicidade de elementos míticos. Amalgamando-os todos, Guimarães Rosa fará suas personagens girarem em torno de problemas altamente regionalizados, ao mesmo tempo em que as conduz a reflexões que adquirem sentido em largo espectro imaginário por conta da não hierarquização de temas, valores e referências. Em sua obra, uma intertextualidade com a *Iliada* recebe o mesmo peso que a beleza do aboio “estiradamente artístico”, que fala “ao bovino como interjeição direta” e possui “sentido totêmico de invocação.”⁶¹

No “elenco dos vaqueiros”, Guimarães Rosa identifica toda uma

nação deles: de Sergipe, Ceará, Minas Gerais, Pernambuco, Piauí, Paraíba; da Bahia toda – *baianas universas legiões*. Vaqueiros de Cumbe, Uauá, Potamuté, Bodocó, Pombal, Inhambupe, Garanhuns, Pedra Azul, Tabaiana, Queimadas, Jeremoabo, Jequié, Tucano, Piancó, Nova Soure, *Canudos*, *Euclides da Cunha*, Conquista, Chorrochó, Arcoverde, Nova Olinda, Feira de Santana, Caculé, Ipirá, Cícero Dantas, Alagoinhas, Conceição do Coité...⁶²

Observe-se que já neste momento é possível divisar uma série de povoados que se tornariam recorrentes na ficção rosiana. Ao lado deles, porém, merece destaque não só a inclusão de Canudos, mas principalmente a transformação de Euclides da Cunha em um lugar, como se daquele local proviesse uma nação de vaqueiros. O escritor se torna, então, espécie de lugar de memória, uma vez que dá mostras de acompanhar Guimarães Rosa por toda a vida como importante referencial e elemento estruturante do sentido de coletividade. Se personagens históricas ou literárias podem se arvorar em lugares de memória para determinados grupos sociais, como bem explicita Michael Pollak⁶³, neste caso Guimarães Rosa vai além e, valendo-se da existência de um município que leva o nome do autor, transforma textualmente Euclides da Cunha em localidade de onde se originariam os vaqueiros. A propósito da Bahia, ainda, não hesita em conferir grandeza épica aos homens de lá provenientes, essas “baianas universas legiões.”

Não suficiente, o autor recorre à *Iliada* para dirimir qualquer dúvida a respeito da cena por ele presenciada durante a cerimônia em Cipó. Após exaustiva enumeração dos locais de procedência dos mais de seiscentos sertanejos presentes, Guimarães Rosa os compara a clãs

⁶¹ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 174.

⁶² ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 174, grifos nossos.

⁶³ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio, p. 3.

de combatentes semelhantes aos do épico grego: “Como, no Canto Segundo, à orla do sonoro mar cinzento – da boa água salgada em que se balançavam os bonsnavios de proa azul que trouxeram o exército de bronze – catalogavam-se os guerreiros clã pós clã.”⁶⁴ Percebe-se, portanto, a estratégia do artista, que não nega aos vaqueiros seu estatuto sertanejo e não diminui sua importância regional, ao mesmo tempo em que os coloca em igualdade com qualquer referencial do qual puder se valer.

Nesse sentido, parece prova de imprecisão sustentar que *nada*, nem mesmo movimentos literários contribuem para que se compreenda a obra deste criador de linguagens. Do mesmo modo, tornam-se frágeis as concepções que buscam negar o teor regional da prosa do autor, afirmando que uma suposta camada de valores universais suplanta o regionalismo de sua visão de mundo. A linguagem rosiana não só se inspira na fala regional, mas a própria realidade regional dá mostras de atuar como filtro, como lente de aumento para um olhar altamente treinado a ver beleza e complexidade onde outros falham em fazê-lo. Antes de procurar desvincular Guimarães Rosa de uma tradição vista como maldita e de má qualidade, seria imperativo verificar como sua inserção nela a fratura, modifica e abre novas possibilidades de avaliação.

Ainda que Guimarães Rosa se vincule claramente ao Regionalismo literário brasileiro, o fato parece não ter chamado a atenção dos críticos, nem ter sido usado para fomentar renovadas aproximações a uma corrente literária altamente desprestigiada por uma crítica de matriz modernista. Ao invés de partir de tais considerações para reabilitar a corrente e propor olhares ventilados sobre ela, reexaminando autores que são sonogados antes mesmo de serem lidos, segue-se em grande medida descartando outras perspectivas por meio do proibitivo “mas” anteriormente abordado. A leitura de textos como “Pé-duro, chapéu-de-couro” à luz de suas implicações para a compreensão da prosa rosiana como um todo pode ser de grande valia como força contrária a essa tendência.

Tal problemática vincula-se àquilo que T. S. Eliot explora com percuciência em seu clássico ensaio “Tradition and the individual talent”. Naquele texto, o poeta evidencia a existência, em leitores e críticos, de uma propensão a insistir, quando se aprecia um autor, nas características que o distingam dos demais. É como se com isso se buscasse encontrar algo de único, individual, uma essência só sua que o separe por completo do restante dos artistas. Procura-se identificar e isolar algo único para que então o artista possa ser apreciado em sua individualidade. Segundo Eliot, todavia, “se nos aproximarmos do poeta sem esse preconceito

⁶⁴ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 174.

deveremos descobrir que não apenas as melhores, mas as partes mais particulares do seu trabalho talvez sejam aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, assinalam sua imortalidade mais vigorosamente.”⁶⁵

Na mesma esteira, Jorge Luis Borges, no famoso texto “Kafka y sus precursores”, lucidamente aponta que “no vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas seria necessário purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.”⁶⁶ Não obstante, nem todos os precursores parecem agradar à crítica literária. Como já se observou nos capítulos precedentes, geralmente é ilícita a remissão ao Regionalismo literário brasileiro, uma vez que a imagem imposta aos textos a ele vinculados raramente é positiva.

Caso se tentasse aliar as perspectivas de Borges e Eliot, deixando de lado as rivalidades que acompanham a noção de precursor, bem como a necessidade de encontrar uma essência artística peculiar a cada escritor, talvez fosse possível perceber com mais clareza como o telurismo, por exemplo, na obra de Guimarães Rosa está muito ligado àquele de Euclides da Cunha e José de Alencar, sem que isso traga prejuízos à qualidade do texto. Pelo contrário, seguindo o que afirma Eliot, as passagens em que esses autores assinalam mais fortemente a sua presença revelam excelente acabamento artístico.

Para ficar apenas em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, destaca-se uma passagem do trecho intitulado “Os de couro”:

Do mesmo jeito estes vieram da caatinga tórrida, hórrida, que é pedra e cacto e agressivo garrancho, e o retombado escorrer do espinhal, o desgrém de um espinheiro só, tranço de cabelos da terra morta ou reptar de monstro hirsuto, feito em pique, farpa, flecha, unha e faca.

E são de couro.

Surgiram da ‘idade do couro’.

Os ‘encourados’.

Homo coriaceus: uma variedade humana.⁶⁷

Ora, é evidente a presença de Euclides da Cunha no tom da elocução, na força agressiva da escolha lexical, nas ideias de “idade do couro” e “os encourados”, assim como na designação científica atribuída à variedade humana por meio do apelo à língua latina. Com esse fundo histórico-literário demarcado, Guimarães Rosa se reporta ao grande narrador de Canudos sem abdicar de suas próprias características ou das qualidades positivas por elas conferidas a seu texto. Enquanto expressões como “retombado escorrer do espinhal”,

⁶⁵ ELIOT, Thomas Stearns. *Tradition and the individual talent*, p. 48.

⁶⁶ BORGES, Jorge Luis. *Kafka y sus precursores*, p. 134, grifos originais.

⁶⁷ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 177, grifo original.

“desgrém de um espinheiro só” e “tranço de cabelos” trazem a marca rosiana, outras como a “caatinga tórrida, hórrida”, o “monstro hirsuto” e aquelas apontadas acima trazem consigo um matiz euclidiano. Da fusão das referências com a novidade, surge a força que se pode observar no trecho.

Segundo Guimarães Rosa, os homens reunidos em Cipó naquele São João de 1952 formavam um grupo de seiscentos “cavaleiros toscos, rijos de velha simpleza e arrumados de garbo, célebres semostrados no enorme fouvo nativo de seus trajes: cor de chão ou de terra ou de poeira, ou de caatinga seca de meio-do-ano; cor de suassurana; digamos: cor de leão.”⁶⁸ Novamente, enquanto a primeira parte se distingue pela marca rosiana no inusitado do léxico, na segunda a relação de proximidade com a terra remete a Euclides. Tanto aqui como em *Os sertões*, os vaqueiros são da cor do chão, e se nesta reportagem eles são também da “cor de leão”, em *Canudos* a sua ferocidade leonina é posta à prova constantemente durante a terceira parte da obra.

Porém, não é apenas com a terra que o sertanejo rosiano se vincula. Afinal “de um só couro são as rédeas, os homens, as bardas, as roupas e os animais – como num epigrama.”⁶⁹ Além da visita ao telurismo euclidiano, marcado pela simbiose entre solo e homem, verifica-se certa contiguidade em relação ao telurismo alencariano, caracterizado pela síntese entre homem e animal. Não é à toa que o autor afirmará, na passagem intitulada “O aboio”: “Escutei-os quando saltavam à uma o cantochão do aboio, obsessivo – bô e rebô – um *taurophthongo*; vibrado, ondeado, lenga-longo bubúlcito, entremeando-se de repentinos chamados de garganta, que falam ao bovino como interjeição direta”.⁷⁰

A relação entre homem e animal é existencial na ficção de Guimarães Rosa – no caso de *Grande sertão: veredas*, basta lembrar a força poética do episódio da matança dos cavalos na Fazenda dos Tucanos, quando os guerreiros choram de pena dos animais⁷¹ –, e a proximidade entre ambos faz com que o sertanejo se compadeça dos sofrimentos de seus companheiros de *travessia*. Em “Pé-duro, chapéu-de-couro” essa característica também se faz evidente, como se nota no trecho “O homem entre os bois”, no qual a angústia bovina punge fundo o sertanejo:

Ou, vindo nós com a boiada por longo de altíssimos espigões no Curral de Pedras, sobre a montanha [...] por onde venta um vento tão pontudo e espalhado e frio, frio, que a boiada berra, cabisbaixa, berros de velho uso, e o pobre pelo do gado *rupeia* todo, todos os homens nas capas, as súbitas vozes

⁶⁸ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 173.

⁶⁹ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 177.

⁷⁰ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 174, grifo original.

⁷¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 355 – 359.

gerais de aboio maior, amigo, querendo confortar, dando carinho, pedindo quase perdão.⁷²

Em Alencar, dois momentos precisos marcam essa mesma postura que aproxima homem e animal, sugerindo certa comunicação por empatia entre ambos, a qual é fruto não de delírios estilísticos de escritor, mas da proximidade em que convivem seres humanos, cavalos e bois nos rincões representados. É o que se verifica tanto em *O sertanejo*, como em *O gaúcho*, cujas passagens seguem respectivamente transcritas:

O cavalo cardão, que ele montava, parecia compreendê-lo e auxiliá-lo na empresa; não era preciso que a rédea lhe indicasse o caminho. O inteligente animal sabia quando se devia meter mais pelo mato, e quando podia sem receio aproximar-se do comboio. Andava por entre as árvores com destreza admirável, sem quebrar os galhos nem ramalhar o arvoredo.⁷³

E:

Só em um caso o Canho castigava o ginete brioso: era quando o bruto se revoltava. [...] Fora desse caso do desafio, o rebenque e as chilenas eram trastes de luxo e galanteria. Somente usava deles em circunstâncias extraordinárias, quando era obrigado a montar em algum cavalo reiúno e podão, desses que só trabalham como o escravo embrutecido à força de castigo.

Tinha o gaúcho inventado uma linguagem de monossílabos e gestos, por meio da qual se fazia entender perfeitamente dos animais. Um hup gutural pungia mais seu cavalo do que a roseta das chilenas; não carecia de rédeas para estacar o ginete à disparada: bastava-lhe um psiu.⁷⁴

Se Guimarães Rosa demonstra consciência desse processo já em 1952, natural que se venha a observar, em 1956, procedimento bastante similar em *Corpo de baile*, restando clara a continuidade no pensamento do autor e sua aproximação à maneira de ficcionalizar alencariana, ainda que provido de inovações estéticas oriundas do Modernismo. Em “Dão-Lalalão”, a relação travada por Soropita com sua montaria difere pouco daquela que protagonizaram, quase um século antes, Arnaldo e Manuel Canho:

Soropita, a bem dizer, não esporeava o cavalo: tenteava-lhe leve e leve o fundo do flanco, sem premir a roseta, vezes mesmo só com a borda do pé e medindo mínimo achêgo, que o animal, ao parecer, sabia e estimava. Desde um dia, sua mulher notara isso, com o seu belo modo abaianado [...] Soropita tomara o reparo como um gabo; e se fazia feliz. Nem dado a sentir o frio do metal da espora, mas entendendo que o toque da bota do cavaleiro lhe segredasse um sussurro, o cavalo ampliava o passo, sem escorrinhar cócega, sem encolher músculo, ocupando a estrada com sua andadura bem balanceada, muito macia.⁷⁵

Guimarães Rosa, contudo, aponta para outro lado ao fundir no conjunto de sua obra um manancial de referências até então inédito na literatura brasileira. Se, por uma parte,

⁷² ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 192, grifo original.

⁷³ ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 18.

⁷⁴ ALENCAR, José de. *O gaúcho*, p. 33.

⁷⁵ ROSA, João Guimarães. *Noites no sertão* (Corpo de baile), p. 27 – 28.

indica o Regionalismo aqui evidenciado, por outra, sem desprestigiá-lo, também recorre a elementos emoldurados por um imaginário mais amplo, a ponto de serem índices da cultura ocidental. É assim que procede, por exemplo, ao formular para a vara de topar sertaneja – artefato essencialmente regional – uma origem que parece lançar fundações em uma historicidade fora da História. Assim, ao mesmo tempo em que inicia um percurso que se pretende histórico, logo esvai essa possibilidade por conta da entrada no terreno do mito:

Mas sua façanha é a “topada”, e sua arma, cuja verdadeira, a vara-de-topar – simplíssimo parente do *ficheioun* camarguenho, do tridente provençal em haste de castanheiro, do aguilhão semilunar dos de Creta, da Creta egeia, taurina e taurólatra, domadores dos bois primigênios, gigantes, esmochados, às manadas.⁷⁶

Antes que se possa pensar em uma origem provençal ou grega, logo surge a ressalva: “da Creta egeia”, civilização quase mil anos anterior àquela da Grécia Antiga. O autor vai além ao postular o caráter taurino e taurólatra daquele povo, o que irmanaria o louvar sertanejo ao boi àquela mesma e primitiva “taurolatría”. Sua façanha primordialmente regional ganha, então, o toque mítico da ilha de Minotauro, onde se domavam não os bois “primogênitos”, mas os “primigênios”, que parecem portar, além de tudo, essa consciência pensante – que desaguara, anos antes, em “Conversa de bois”, novela de *Sagarana*.

Nesse particular, assinala-se, inclusive, uma aproximação de Guimarães Rosa com o Romantismo que não costuma receber muita atenção. Como explica Gomes de Almeida,

Após 1945 novas tendências se definem na evolução do regionalismo, merecendo destaque especial aquela que representa uma recuperação, pela narrativa, dos elementos míticos que tanto a haviam marcado em seus inícios no Romantismo, mas que progressivamente foram cedendo lugar a uma abordagem de tipo realista, voltada para a observação direta do meio sociocultural. Desta nova linha tornam-se expoentes mais notáveis Guimarães Rosa e Adonias Filho.⁷⁷

Com efeito, na incrível síntese alcançada pelo autor por meio de pares de oposição, a grandiosidade épica do homem rosiano reside em tratar-se de “vaqueiro nômade fixo, bestiário generoso, singelo herói, atleta ascético. O vaqueiro prudente e ousado, fatalista dinâmico, corajoso tranquilo. O bandeirante permanente. Um servo solitário, que se obedece.”⁷⁸ Em seu âmago, um paradoxo vivo, como talvez o seja todo e qualquer ser humano. Possivelmente daí advenha a força que faz dele esse servo a quem se obedece, porque dessa densidade é impossível sair incólume, e muitos desses homens-personagens jamais deixam de habitar as lembranças do leitor que se aventurar pelas páginas de seus

⁷⁶ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 184 – 185, grifo original.

⁷⁷ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 20.

⁷⁸ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 186.

sertões. Segundo Guimarães Rosa, na inauguração do Grande Hotel Caldas de Cipó, é desse homem que Assis Chateaubriand “Suscita a invenção do *epos* e a difusão do *ethos*.”⁷⁹

Verifica-se portanto que a grandeza do texto rosiano não se funda na alcunha “regional, mas universal”. Tampouco é forjada a partir de reivindicações de parentesco com o Ulisses de Joyce e de distanciamentos em relação aos conterrâneos de Canudos. Seu feito maior, cuja consciência Guimarães Rosa demonstra claramente em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, é justamente congregar um enorme conjunto de referências sem hierarquizá-las. Guimarães Rosa toma para si a responsabilidade de continuar a *palavra* do sertanejo nas letras brasileiras como um *ave!* maior, do qual fazem parte tanto o mais peculiar imaginário do interior de Minas Gerais e arredores quanto aquele no qual se insere largo repertório cultural do Ocidente. A partir desse procedimento, o autor constrói ao longo da vida um universo no qual o “pé-duro” do gado e o “chapéu-de-couro” do sertanejo podem simbolizar metonimicamente todas as experiências humanas.

Tal continuidade é bastante evidente na proposta de Guimarães Rosa, pois, além de fundir em sua prosa o novo e o antigo nos moldes descritos por Eliot, ganhando vigor justamente pela incorporação dos poetas do passado, o escritor mineiro deixa clara sua já mencionada intenção de fundar “a exemplar categoria humana do vaqueiro [...] no corpo de nossos valores culturais.”⁸⁰ O autor parece visualizar como inacabada a tarefa de Euclides da Cunha, e adverte que a presença do sertanejo nas letras brasileiras não é fruto do acaso, nem incompreensível ou inexplicável:

Não sabemos, num nosso país que ainda constrói sua gente de tantos diversos sangues, se ele será, o sertanejo, a “rocha viva de uma raça”, o “cerne de uma nacionalidade”.
Mas sua presença é longa lição, sua persistência um julgamento e um recado.⁸¹

Nessa perspectiva, pode-se refletir sobre a tradição regionalista na literatura brasileira. Acima das rupturas ou dos finais de ciclo, a percepção de uma continuidade de longa duração, capaz de se renovar mesmo após períodos identificados como suspensões ou pausas, assinala a perenidade de um imaginário a respeito do país e de sua arte. Independentemente de se tornar ou não o cerne da nacionalidade – postulado este que fazia sentido em um momento em que o nacional era visto de maneira mais homogênea do que segundo abordagens mais recentes –, a presença do sertanejo nas letras nacionais é considerada por Guimarães Rosa um ensinamento.

⁷⁹ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 186.

⁸⁰ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 173.

⁸¹ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 194.

Ainda que não seja possível precisar a natureza exata de tal lição, pode-se vislumbrar algumas pistas nas últimas linhas de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, nas quais o autor recorre ao historiador Huizinga para revelar no homem moderno uma acomodação decorrente dos avanços técnicos. Por esta via, incapaz de acatar serenamente o desconforto de um cotidiano desprovido de comodidades, este homem perderia a habilidade de aceitar a simples felicidade da vida. Possivelmente por isso a importante lição do sertanejo: um julgamento e um recado para “retornar à luz daquilo que, ainda segundo Huizinga, é a condição primordial da cultura, e que verdadeiramente a caracteriza: a dominação da natureza, mas da *natureza humana*.”⁸²

Estando tal ensinamento presente ao longo da tradição literária brasileira, Guimarães Rosa não está inclinado a abrir mão dele. Na verdade, esse aspecto talvez contribua precisamente para caracterizar o “rouxinol de Keats” na poética rosiana, uma vez que o espaço regional, tal como visto na prosa do autor, está sempre pronto a colocar o ser humano em situações-limite – veja-se que “a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida.”⁸³ Nesse sentido, o recado persistente do sertanejo, segundo se infere do raciocínio apresentado em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, repousaria em certo potencial de recordar o homem de sua condição primordial.

Sempre inatingível, o desejo de compreender e dominar a natureza humana, conforme se depreende da visão rosiana, demandaria um retorno à simplicidade do homem face a si mesmo. Nesse caso, o sertão, onde a ameaça da morte é constante e iminente, se afigura propício catalisador do processo artístico interessado na *travessia* humana. Afinal, como explica o próprio autor, “Nas vaquejadas, ou na brutalidade das apartações – pesadelos nos currais grandes, por entre a poeira parda-verde do estrume e estrondos e mugidos de feras violentadas – a vida do homem é água em cabaça.”⁸⁴ Encerrando elemento indispensável à visão de mundo de Guimarães Rosa, o sertão se mostra capaz de situar o homem no limiar do bem e do mal, do amor e do ódio, da vida e da morte, donde sua força como propulsor do ato inventivo.

Eduardo Coutinho procura decifrar o conjunto de características que fazem do sertão uma entidade fundamental na ficção rosiana afirmando que, ao deixar de lado a pintura puramente exterior da realidade rural, Guimarães Rosa apreende o homem por um panorama múltiplo, que o revela ao mesmo tempo em sua especificidade e naquilo que tem em comum com o restante da humanidade. Por isso,

⁸² ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 195, grifo original.

⁸³ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 30.

⁸⁴ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 189.

Guimarães Rosa, sem descaracterizar o sertão, transforma-o em um microcosmo, ou ainda, numa região da arte em que o *mythos* e o *logos* coexistem, mostrando que o elemento regional, longe de se opor ao universal, é, ao contrário, uma condição necessária para a existência deste, e que é somente assumindo a identidade regional que a literatura brasileira pode atingir o seu caráter de universalidade e inscrever-se de maneira definitiva no âmbito da tradição ocidental.⁸⁵

A despeito de ressalvas que se possam fazer à reiterada condenação de uma suposta pintura puramente exterior levada a cabo pela literatura brasileira do passado e à constância da noção de universal como baliza de qualidade, é capital a afirmação de Coutinho no que tange ao reconhecimento do papel central da região na prosa rosiana. Dá mostras de acerto sua consideração de que o elemento regional se arvora em condição essencial para que a obra de Guimarães Rosa atinja os objetivos da arte e, com isso, perfaça conjuntos de significados que extrapolam seu contexto imediato.

Por viés semelhante, Braga Montenegro também já chegara a conclusões interessantes a propósito do Regionalismo em Guimarães Rosa. Em ensaio de 1968, interessado no caráter novelista da produção rosiana, o estudioso faz, de passagem, pertinente colocação acerca do papel da fatura regional na obra do escritor, ao defender que:

Em ficção alguma, das realizadas em nossa literatura, exceto talvez, em reduzido termo, na de Oliveira Paiva (que não teve tempo nem meios para declarar convenientemente sua excepcional mensagem criadora), houve uma tentativa tão vigorosa de assimilação do mundo regional e que tão bem o entrosasse – em simbiose, proveito e dignidade – na dinâmica do humanismo contemporâneo, como acontece no caso de Guimarães Rosa.⁸⁶

Excetuando-se o pouco peso conferido à simbiose regional em autores como Euclides da Cunha e Simões Lopes Neto, nos quais a matéria do sertão e do pampa se infiltra por todos os poros da narrativa, é precisa a reflexão do autor no que se refere ao êxito de Guimarães Rosa, em cuja obra o sertão e o sertanejo são assimilados de modo único por uma potente imaginação criadora.

A questão é que, em se tratando de gênese artística, a porção consciente do trabalho não deixa de congregiar conteúdos inconscientes, uma vez que sua elaboração passa por aquilo que Eliot definiu na bela analogia da mente criadora como um catalisador que atua a partir de emoções e sensações, ressignificando a realidade.⁸⁷ Nessa linha, na literatura aqui analisada desponta como elemento estimulante justamente a região, esse espaço que é também umbilical e simbólico, segundo Arendt⁸⁸, e que catalisa o processo de criação de escritores tão

⁸⁵ COUTINHO, Eduardo. Nota preliminar, p. 14, grifos originais.

⁸⁶ MONTENEGRO, Braga. Guimarães Rosa, novelista, p. 273.

⁸⁷ ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the individual talent, p. 53 – 54.

⁸⁸ ARENDT, João Claudio. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria, p. 187 – 189.

diversos como Alencar e Coelho Neto, vivendo na então capital Rio de Janeiro, ou Guimarães Rosa, distanciado de seus Gerais, percorrendo o mundo. Essa ligação com um lugar do passado, presente na biografia de grande parte dos regionalistas, figura então como momento essencial para sua demiurgia da palavra, palco que transpõe os dramas da realidade imediata a um universo sintetizado na arte, de forma que sua existência não pode ser tomada como algo dado ou mera ambientação.

Como um dos resultados desse ato inventivo, desponta a idiosincrasia de cada escritor, cuja incumbência, para Jorge Luis Borges⁸⁹, é não só a particularização do autor, mas também a possibilidade de comunicar sua obra com outras que a precederam. Isso porque, depois de conhecê-la, o leitor altera sua forma de ver e ler o passado, identificando diálogos que seriam, a princípio, improváveis. Ora, parece evidente a relevância que assume um elemento com a capacidade de singularizar um autor, tais como são as posições de um Riobaldo ou um Blau Nunes frente à região na qual se inserem, ou o sertanejo telúrico de Euclides da Cunha, em simbiose com a terra pedregosa. É uma visão de mundo diluída no espaço simbólico da região, sem o qual ela não poderia se constituir.

Ainda que as perspectivas de Borges e Eliot não sejam plenamente compatíveis, sua aproximação é frutífera e complementar. Para Juan de Castro, quando Borges redefine o que se entende por precursor, implicitamente também reformula o conceito de tradição. Como se verifica em “Kafka y sus precursores”, é possível tomar certos textos por pertencentes a uma mesma tradição sem que importem a influência de um autor sobre outro ou levar em consideração o contexto biográfico, histórico e cultural específico de criação ou de recepção dessas obras.⁹⁰ Longe de representar um empecilho à reflexão, tal postulado possibilita abordagens em novos níveis, já que a formulação de Borges sugere à noção de tradição uma liberdade diferente daquela vista em Eliot.

Se com Eliot a obra verdadeiramente nova desloca a tradição quando surge porque, dentre outros motivos, nela se verifica a presença dos poetas mortos, com Borges os poetas mortos também passam a incorporar a idiosincrasia do novo texto. A rigor, essa forma de deslocamento do passado não deixa de estar presente em Eliot, conforme sua argumentação de que o que ocorre quando uma nova obra de arte é criada é algo que impacta simultaneamente todas as obras que a precederam, dado que o monumento formado pelos textos existentes é alterado pela inserção do novo.⁹¹ A inovação de Borges, entretanto, reside

⁸⁹ BORGES, Jorge Luis. *Kafka y sus precursores*, p. 131 – 134.

⁹⁰ CASTRO, Juan E. de. *De Eliot a Borges: tradición y periferia*, p. 13.

⁹¹ ELIOT, Thomas Stearns. *Tradition and the individual talent*, p. 49 – 50.

em explicitar que elementos característicos da nova obra de arte são acrescentados a determinadas obras do passado à medida que o olhar do leitor, agora munido de percepção renovada, torna-se apto a identificar o que antes não existia e em seguida passara ao estado latente.

Daí, inclusive, a ideia de que o escritor *cria* seus precursores, no entender de Borges. De fato, antes do surgimento do texto inovador, sua idiossincrasia não existe nas obras pretéritas. Até o advento de Kafka, seria impossível perceber o “kafkiano” em Zenão, Han Yu, Kierkegaard, Robert Browning, León Bloy e Lord Dunsany, como Borges o faz, porque ele simplesmente não estava lá. Com o aparecimento da obra verdadeiramente nova, sua idiossincrasia se torna latente nos textos do passado. De tal latência, quem a resgata é o olhar atento do leitor que surge após todos os outros e possui o conhecimento para identificá-la. Nesse sentido, o escritor cria seus precursores na medida em que enseja uma mudança na forma como serão lidos.

Por este viés, Borges não confronta a noção de tradição formulada por Eliot; antes a suplementa, ao esclarecer uma das formas pelas quais o passado é deslocado pelo texto inovador. Há, portanto, uma via de mão dupla: à proporção que os poetas mortos fazem-se ouvir na nova obra e com isso assinalam vigorosamente a qualidade desta, a nova obra ressignifica a leitura dos poetas mortos. Ao fazê-lo, desloca a tradição. Assim procede Guimarães Rosa, pois incorpora em seu texto todo um conjunto de referências do passado e com elas constrói uma imagem única do sertanejo. Desta síntese, brota a individualidade do autor, a idiossincrasia que torna sua ficção inconfundível e que retroage sobre as influências anteriormente aproveitadas, ressignificando-as.

Todavia, à diferença do que podem dar a entender estudos como os de Eliot e Borges, é importante não perder de vista que a obra jamais estimula todos esses rearranjos por conta própria. Esta é somente uma face da questão. A outra, bem explorada por Pierre Bourdieu e Pascale Casanova, lembra que tanto obras e autores como a própria tradição estão sujeitos às disputas simbólicas travadas no campo da arte. Além disso, apesar do que se entrevê nos estudos de Eliot e Harold Bloom, não são apenas os grandes poetas que fazem morada na arte inovadora. A história da arte é também a história dos pequenos e dos desconhecidos, cuja contribuição para as grandes obras raramente é considerada.

A propósito de Bloom, Eurídice Figueiredo ressalta que, no Brasil, “já há algum tempo, evita-se falar de ‘influência’, porque nela subjaz a ideia de uma relação de subalternidade das literaturas dos países colonizados em relação às dos países

colonizadores.”⁹² Segundo a autora, “Do ponto de vista da teoria do texto, desde Mikhaïl Bakhtin, Julia Kristeva e Roland Barthes, fala-se muito mais de intertextualidade, conceito mais neutro, que dá conta do fato de que todo escritor é, antes de tudo, leitor.”⁹³ Tendo isso em mente, pode-se compreender as contribuições do crítico estadunidense, versadas em termos de “influências”, como a apreensão pelos escritores de elementos que lhes interessaram em outras obras e que foram retrabalhados nas suas.

Deixando-se de lado a polêmica envolvendo o termo “influência”, importa esclarecer que o interesse maior da perspectiva de Harold Bloom reside na ideia de que criar é reler, ou melhor, ler errado e traduzir errado as obras do passado. Para o autor, assim como a crítica, o grande texto está sempre em ação, com toda força (ou fraqueza), deslendo (*misreading*: lendo errado, traduzindo errado) os textos anteriores.⁹⁴ Por isso, em seu entender, a angústia da influência não corresponde a um sentimento diretamente relacionado ao precursor, mas antes a algo verificável na obra como consequência de uma determinada desleitura e de uma cumplicidade poética para com aquela obra. Em suas palavras:

A angústia da influência pode ou não ser internalizada pelo escritor que vem depois, dependendo de temperamento e de circunstâncias, mas isso dificilmente importa: o grande poema é a angústia realizada. “Influência” é uma metáfora, a qual implica uma matriz de relacionamentos – imagéticos, temporais, espirituais, psicológicos –, todos em última instância de natureza defensiva. O que mais importa (e é o ponto central deste livro) é que a angústia da influência *resulta* de um complexo ato de vigorosa desleitura, de uma interpretação que eu chamo de “cumplicidade poética.” Aquilo que os escritores experimentam como angústia, e aquilo que suas obras são compelidas a manifestar, são a *consequência* da cumplicidade poética, mais do que sua *causa*. A poderosa desleitura vem em primeiro lugar; é necessário um profundo ato de leitura que seja uma espécie de paixão por uma obra literária. É provável que essa leitura seja idiossincrática, e quase certamente será ambivalente, embora a ambivalência possa ser velada. Sem a leitura de Shakespeare, Milton e Wordsworth por Keats, nós não teríamos as odes, os sonetos e os dois *Hyperions* de Keats. Sem a leitura de Keats por Tennyson, quase não teríamos Tennyson.⁹⁵

No caso brasileiro, como ficou demonstrado, sem a leitura de Alencar e Euclides por Guimarães Rosa, é possível que não houvesse Guimarães Rosa. Mais do que isso: sem a desleitura daqueles (e de outros) autores, Guimarães Rosa não seria Guimarães Rosa. Resultante da vigorosa desleitura realizada pelo escritor mineiro, a angústia da influência se manifesta em sua obra na profunda assimilação que o autor faz de todo o referencial sertanejo elaborado pelos artistas precedentes. A enérgica cumplicidade poética que mantém com a

⁹² FIGUEIREDO, Eurídice. *Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional*, p. 37.

⁹³ FIGUEIREDO, Eurídice. *Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional*, p. 37.

⁹⁴ BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*, p. XIX.

⁹⁵ BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*, p. XXIII, grifos originais.

tradição anterior alimenta o repertório de elementos imagéticos, temporais, espirituais e psicológicos que caracterizam seu texto. Nesse sentido, Guimarães Rosa é visceralmente regionalista ao desler com perícia a tradição do Regionalismo literário brasileiro. Com isso, por via inversa, a robusta cumplicidade poética e a angústia dela resultante, presentes na obra do autor, fraturam e modificam (e deveriam ser capazes de renovar) a tradição a que pertencem, rearranjando obras, escritores e valores.

Evidentemente, isso não significa que Guimarães Rosa seja simples fruto das obras que leu. Harold Bloom bem clarifica que “influência poética” – ou intertextualidade, segundo prefere Figueiredo – não equivale a mera transmissão de ideias e imagens de poetas anteriores a posteriores. Para Bloom, isso é apenas “algo que acontece”, e a possibilidade de essa transmissão causar angústia nos poetas posteriores nada mais é do que uma questão de temperamento e circunstâncias. Em seu entender, ideias e imagens pertencem aos domínios da discursividade e da história, e dificilmente são exclusividade da poesia. Ainda assim, a posição do poeta, sua Palavra, sua identidade imaginativa, todo o seu ser *precisam* ser unicamente seus e devem se manter únicos, ou ele perecerá enquanto poeta.⁹⁶

Com efeito, Guimarães Rosa não é simples resumo ou síntese dos autores que o precederam. A cumplicidade poética se manifesta em sua obra filtrada por sua visão de mundo, por suas experiências, por sua vivência particular do sertão. A leitura que o grande autor faz de seus pares é sempre uma desleitura, no sentido de que as imagens por eles sugeridas não são meramente internalizadas para posterior emprego. Sua apreensão é também ressignificação, transformação. A esse respeito, Bloom toma caminho similar ao de Eliot quando minimiza a preocupação demonstrada por Wallace Stevens quanto à originalidade de sua arte em carta a Richard Eberhart. Na perspectiva de Bloom, a influência poética não precisa tornar os poetas menos originais; frequentemente ela os torna mais originais, embora não necessariamente melhores.⁹⁷

Enfim, por viés distinto e menos apegado à autonomia da obra literária, Pascale Casanova avalia o problema a partir da inserção do escritor no campo literário e das estratégias a que ele recorre para se afirmar. Nesse caso, seria com base em suas formas de inventar sua própria liberdade, ou seja, de perpetuar, ou de transformar, ou de recusar, ou de aumentar, ou de renegar, ou de esquecer, ou de trair sua herança literária nacional que se poderia compreender todo o trajeto dos escritores e seu projeto literário, a direção por eles

⁹⁶ BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*, p. 71.

⁹⁷ BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*, p. 7.

tomada para se tornarem aquilo que são.⁹⁸

Tal o caso de um Guimarães Rosa, que afirma energeticamente sua dívida regionalista em um texto como “Pé-duro, chapéu-de-couro”, situa a si mesmo como representante e continuador daquela tradição literária, louva o sertanejo e elege e admira seus precursores, ao mesmo tempo em que fornece dúbias declarações a respeito de sua afiliação ao Regionalismo e recusa as influências de Mário de Andrade e James Joyce.⁹⁹ Afirmando sua liberdade e sua individualidade de acordo com os limites e as exigências do campo artístico em que se inseriu, o autor explorou ao máximo a cumplicidade com os poetas pretéritos, deslendo-os com vigor suficiente para mudar a face do Regionalismo literário brasileiro e fomentar a reavaliação dos capitais na bolsa de valores literária. Com isso, deslocou e ressignificou o passado literário nacional.

3.2 Guimarães Rosa e os rearranjos da tradição: ressonâncias, idiosincrasias e *apophrades*

Depois de todo o exposto, parece justo admitir que os critérios que orientam a apreensão da obra de Guimarães Rosa em relação ao Regionalismo literário brasileiro e aos precursores que o autor porventura tenha criado nessa vertente respondem a complexos imperativos formados por anos de crítica e história literária. Admitir a afiliação de Guimarães Rosa ao Regionalismo poderia implicar um reconhecimento de qualidade à vertente que a crítica literária em geral julga improcedente. Por isso, o texto rosiano raramente é considerado regionalista em sua plenitude, como se verificou anteriormente, demandando uma série de ressalvas responsáveis por lhe assegurarem qualidade e abrangência.

Como resultado de tal situação, encontra-se prejudicado o exame dos precursores de Guimarães Rosa, exame este que permitiria a identificação de ressonâncias entre obras ou mesmo a percepção da idiosincrasia do escritor mineiro em seus pares precedentes. Por vezes, certos precursores são ignorados pelos estudos críticos, o que geralmente se explica pela baixa qualidade artística a eles atribuída; por vezes, autores que em princípio não possuem proximidade temática ou estilística com Guimarães Rosa são eleitos seus companheiros de cânone, o que obedece às necessidades de legitimação e às disputas simbólicas inerentes ao campo da arte; por vezes, ainda, certos precursores são selecionados a partir de procedimentos que os deslegitimam, destacando os resultados que não teriam sido capazes de atingir quando comparados ao autor de *Corpo de baile*.

⁹⁸ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 71.

⁹⁹ ROSA, João Guimarães *apud* MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, p. 374.

As flutuações da bolsa de valores literária, alimentadas pelos deslocamentos e pelas consequentes ressignificações de autores e obras quando do aparecimento de Guimarães Rosa, contribuem para esclarecer aquilo que Sigurd Paul Scheichl compreende como a instabilidade do conceito de Regionalismo no âmbito histórico. Segundo o pesquisador, tal instabilidade se caracterizaria pela existência de “autores e autoras que começaram como autores regionais, depois foram recebidos como nacionais e, finalmente, saíram dos cânones nacionais (e por último talvez até de seu cânone regional).”¹⁰⁰ Embora Scheichl aborde o problema sobretudo com base na estética da recepção, aporte teórico diverso daquele que embasa este estudo, não se pode passar ao largo de seu questionamento. Sob um ponto de vista mais afeito às elaborações teóricas de Pierre Bourdieu, é possível argumentar que as alterações relativas à recepção dos textos travam estreitas relações com a questão do capital simbólico acumulado por obras e autores.

Na literatura brasileira, diversos são os escritores que protagonizaram processos exemplares nesse sentido. Por um lado, tem-se o caso de Simões Lopes Neto, cuja recepção se inicia em âmbito regional e por muito tempo a ele se vê confinada, mas em seguida atinge a esfera nacional. Por outro, podem-se verificar as situações atuais de Coelho Neto e Afonso Arinos, que foram objeto de dinâmica inversa: se no passado gozaram de forte prestígio e difusão nacionais, hoje se veem restritos a círculos acadêmicos interessados e parecem ter pouca ou nenhuma divulgação regional junto ao público não especializado. Nesse caso, mesmo que figurem nos cânones regionais, não possuem capital simbólico suficiente para estimular sua leitura fora dos círculos especializados.

Por esta óptica, não se trata de uma instabilidade do conceito de Regionalismo no domínio histórico. Na verdade, sua inserção histórica é que lhe confere essa característica, uma vez que se refere a obras pertencentes a espaços simbólicos sempre em mutação. Em razão disso, também não se pode afirmar que Guimarães Rosa seja responsável por todos esses deslocamentos, pois o campo da arte é múltiplo e abarca tensões em diversas frentes. No caso de Coelho Neto, por exemplo, sua perda de capital literário está bastante vinculada aos ataques do Modernismo; já no que se refere a Simões Lopes Neto e a Afonso Arinos, há indícios de que o surgimento da literatura rosiana os tenha influenciado postumamente.

Diante disso, os deslocamentos proporcionados pela chegada de autores do porte de Guimarães Rosa no espaço literário nacional podem ser empregados para desnudar importantes facetas das leis que regem a estrutura dos campos artísticos. Para tanto, uma

¹⁰⁰ SCHEICHL, Sigurd Paul. *Literatura regional e cânone*, p. 111.

primeira atitude seria não tomar tais escritores por meteoros cujo impacto teria por única finalidade dizimar dinossauros de um passado caduco. Referindo-se a determinados estudos de Silviano Santiago e de Flora Süssekind, Luís Bueno dá a medida do problema:

Textos como estes, escritos por estudiosos bem postados, elaboram – ou mais que isso –, dão forma a uma espécie de lugar-comum da história literária brasileira nesta virada de século, que, mais que canonizar Clarice Lispector e Guimarães Rosa como os grandes nomes da nossa ficção no século XX, tende a isolá-los como se, demiurgos de si mesmos, pairassem isolados sobre nosso ambiente literário, totalmente desconectados das experiências anteriormente feitas no campo da prosa em nossa sempre criticável tradição literária.¹⁰¹

Como se tem observado ao longo deste estudo, a gênese artística de Guimarães Rosa não apenas é incompatível com a tendência a tomá-la por desconexa do restante da literatura nacional como na verdade manifestamente se alimenta desta. Caso pensada por este viés, sua ficção poderia uma vez mais ressignificar e deslocar as experiências anteriores da tradição literária nacional, contribuindo para equacionar essa espécie de débito histórico impagável que alimenta intermináveis críticas sobre o que os textos do passado não teriam sido capazes de realizar.

Para Luís Bueno,

A questão a se colocar é se de fato esses escritores têm a força de, para além de tirar do nada suas obras, conseguir legitimá-las num ambiente literário totalmente estranho a elas, ou se, ao contrário, a leitura que se faz da tradição da prosa brasileira de ficção não tem deixado de lado experiências importantes, de forma a dar a falsa impressão de que Guimarães Rosa e Clarice Lispector são casos absolutamente isolados, verdadeiros meteoros caídos sobre nós para extinguir velhos dinossauros e iniciar uma era povoada de outros animais.¹⁰²

Com efeito, o aparecimento de Guimarães Rosa nas letras brasileiras talvez possa ser mais bem explorado se visto de maneira oposta. Em lugar de extinguir uma suposta velharia precedente, textos como os do escritor mineiro ou de Clarice Lispector consistem em prova cabal da vivacidade de uma tradição, de sua capacidade de comportar e fomentar mudanças internas, rearranjando-se continuamente. Se for lícito esperar que, quando Guimarães Rosa converte certos escritores em seus precursores, o capital literário de cada um deles é reavaliado, positiva ou negativamente como será analisado no segmento final deste capítulo, também é razoável supor que tais alterações não devam ser empregadas para advogar a supressão dos valores presentes nas obras anteriores. Como sugere Bueno, a própria legitimação da prosa de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector passa pela existência de uma estrutura dos possíveis gestada no campo pelos artistas precedentes.

¹⁰¹ BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*, p. 18.

¹⁰² BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*, p. 18.

Reivindicando uma visão renovada da tradição literária brasileira, Maria Cecília Boechat destaca a limitação do olhar consolidado na historiografia nacional sobre o início do romance brasileiro, suas influências e seu legado. Para tanto, parte das mesmas passagens do trabalho de Luís Bueno acima referidas para argumentar que uma investigação desse tipo revela “a condição atual do trabalho do historiador da literatura, que, para além de sua contribuição pessoal, deve também, ele mesmo, ser ‘historicizado’, uma vez que se constitui como uma espécie de síntese de todo um esforço coletivo.”¹⁰³ Em sua perspectiva, a permanência do pressuposto da cópia de fontes externas nos estudos da literatura brasileira do século XIX, por exemplo, contribuiria para a convicção geral da baixa qualidade estética do período, que seria caracterizado por uma literatura de segunda mão. Com isso, reflete-se sobre o lugar de onde a crítica observa e enuncia:

Algo aqui enunciado anteriormente, então, merece refinamento: o pressuposto que fundamenta muitos dos juízos sobre o romance brasileiro do século XIX não diz, exatamente, apenas que ele consistiu em uma cópia de modelos externos, mas, mais justamente, que ele consistiu em uma *tentativa* de cópia, evidentemente frustrada. Como consequência, devemos reconhecer, por um lado, que nossa tradição crítico-historiográfica desde sempre (ou, mais especificamente, desde o próprio século XIX) percebeu a diferença instaurada por nossa tradição literária em relação aos modelos de que se apropriou. Por outro lado – e aqui reside a questão colocada pelo pressuposto – essa diferença, em que pese a postura de um Araripe Júnior, tem sido interpretada em termos negativos.¹⁰⁴

Nessa linha, é surpreendente que se identifique uma diferença entre as produções nacionais e as estrangeiras, mas se insista em considerar as brasileiras cópias mal realizadas, ao invés de criações novas e próprias – a despeito de os autores da época terem ou não desejado copiar.

De todo modo, o raciocínio aqui proposto compartilha um ponto de interesse com a investigação de Boechat quando, em lugar de avaliar o decênio de 1840 como o momento de surgimento meteórico do romance brasileiro, descolado de todo o passado histórico nacional, a pesquisadora sugere que “Talvez seja mais adequado considerar a década de 40 como o resultado de uma tradição mais longa, embora pouco conhecida.”¹⁰⁵ Para tanto, a autora analisa o praticamente desconhecido *Statira e Zoroastes*, texto publicado em 1826 por Lucas José de Alvarenga, para mostrar como a narrativa se insere de modo a princípio insuspeito nas problemáticas então características de uma nação recém independente. A seu ver, “a narrativa, a princípio exótica, no seu colorido orientalista, finca-se, na verdade, em seu contexto mais

¹⁰³ BOECHAT, Maria Cecília. Pela tradição interna do romance brasileiro, p. 41.

¹⁰⁴ BOECHAT, Maria Cecília. Pela tradição interna do romance brasileiro, p. 42, grifo original.

¹⁰⁵ BOECHAT, Maria Cecília. Pela tradição interna do romance brasileiro, p. 45.

imediatos; o texto reveste-se de um novo significado, constituindo-se em elogio à Liberdade e às Leis e a um pacto social harmonizador de interesses múltiplos.”¹⁰⁶

Advogando, enfim, a necessidade de se observar a literatura brasileira a partir de sua própria continuidade histórica, Boechat retoma conhecido postulado de Lúcia Miguel Pereira de modo crítico e provocativo: “O quanto não mudará nossa percepção de *A moreninha*, quando deixarmos de ler o romance brasileiro tomando por medida *Guerra e Paz*?”¹⁰⁷ A pergunta, que inicialmente se refere ao problema da originalidade e da qualidade da literatura brasileira à luz das experiências internacionais, torna-se instigante no âmbito da pesquisa aqui proposta por dizer respeito, analogamente, ao problema instaurado por Eliot e Borges, com as ideias de deslocamento da tradição e de inoculação da idiosincrasia do sucessor na obra do precursor.

Até o momento, a crítica e a historiografia literária brasileiras têm distanciado Guimarães Rosa do Regionalismo, advogando para sua obra um nível de realização estética que julgam incompatível com os limites pré-estabelecidos para aquela vertente. Em geral, quando ocorrem aproximações, elas operam no sentido de demonstrar como o escritor mineiro alcançou resultados com os quais os regionalistas teriam podido apenas sonhar. Nesse sentido, primeiramente, o quanto não mudaria a percepção sobre o Regionalismo caso fosse lido sem tomar por padrão o texto rosiano? O crítico da literatura se encontra, então, face a uma faca de dois gumes, visto que uma leitura que leve em consideração a historicidade da ficção de Guimarães Rosa pode conferir prestígio à tradição literária à qual o autor pertence, enquanto um olhar que tome sua obra por medida de realização tende a julgar fracassadas as experiências anteriores.

Em um segundo momento, tomando por um viés positivo a inserção de Guimarães Rosa na tradição literária regionalista, com sua conseqüente legitimação, como ler os precursores do autor sem se prender à idiosincrasia neles introduzida? Há novamente um problema basilar, pois ao mesmo tempo em que a criação dos precursores pode contribuir para legitimá-los, ela não deixa de ser capaz de engessar suas possibilidades de leitura. Se, retrospectivamente, certa sensibilidade rosiana for identificada em Alencar no trato com os animais, em Coelho Neto na profusão da palavra, em Arinos no tom da descrição, em Euclides no vigor do sertanejo, em Simões Lopes Neto na poética da oralidade e em Mário de Andrade na libertação da gramática, a aproximação a esses autores não pode se ver reduzida a tal leitura. A rigor, nem todos eles correm esse risco, em vista dos processos de legitimação já

¹⁰⁶ BOECHAT, Maria Cecília. Pela tradição interna do romance brasileiro, p. 48.

¹⁰⁷ BOECHAT, Maria Cecília. Pela tradição interna do romance brasileiro, p. 50.

consolidados, mas parte deles não está isenta de tal perigo. Lê-los à luz de Guimarães Rosa pode fornecer diversos benefícios, mas não deve se arvorar em critério único. Do contrário, incorre-se em processo semelhante ao que sucede com a literatura dita “pré-modernista”, cujos méritos muitas vezes se veem limitados ao fato de algumas de suas características renunciarem o Modernismo.

É Francisco Foot Hardman, por exemplo, quem chama a atenção para a historicidade de um conjunto de características que, a longo prazo, acabam por impactar a ficção rosiana e que sinalizam como a apreensão histórica dos textos lhes confere uma pluralidade de leituras possíveis. Segundo o autor, desde o século XVI predominava no Brasil aquilo que Euclides da Cunha chamou de “insulamento” de grandes segmentos da população em relação à ordem central. “O drama da modernidade constitui-se precisamente no choque que interrompe o fluxo da experiência tradicional, na destruição sistemática desses espaço-tempos insulados, no esquecimento produzido pelo desencontro de linguagens, na lógica desestruturante das identidades comunitárias, na violência como apanágio legal do Estado.”¹⁰⁸

Partindo do desejo de Euclides da Cunha de escrever uma obra que fizesse justiça ao território amazônico, então “à margem da história”, Foot Hardman aponta como é uma constante no pensamento intelectual sobre o Brasil a dialética entre uma utopia civilizatória e a construção abortada da nacionalidade, tendo como consequência a construção de ruínas. Conforme o autor, observa-se o tema em Joaquim Felício dos Santos (*Memórias do Distrito Diamantino*, 1868), José de Alencar (*As minas de prata*, 1865-66), Visconde de Taunay (*La retraite de Laguna*, 1871), Capistrano de Abreu (*Capítulos de história colonial*, 1907), Alberto Rangel (*Sombras n'água*, 1913), Paulo Prado (*Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, 1928) e até mesmo no estrangeiro Claude Lévi-Strauss (*Tristes tropiques*, 1955). “Euclides, pois, não viajava sozinho. Toda uma tradição historiográfica e memorialístico-ficcional, de matriz romântica, de alguns de nossos melhores prosadores, esteve, assim, desde a segunda metade do século [XIX], inteiramente voltada para o jogo de alternância entre iluminações utópicas e depressões antiutópicas dessa poética das ruínas.”¹⁰⁹

Nesse sentido, apesar de não mencionados por Foot Hardman, também Coelho Neto, Afonso Arinos, Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa dialogam com essa tradição, na medida em que suas obras se debruçam em diversos momentos sobre a tensão entre a utopia da civilização e o resultado mais palpável das forças modernizadoras que constroem ruínas. Longe de se encontrar isolado da tradição literária brasileira, Guimarães Rosa herda seus

¹⁰⁸ HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas, p. 293.

¹⁰⁹ HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas, p. 297.

dramas e os ressignifica. Assim é com a tensão entre moderno e arcaico presente ao longo de *Grande sertão: veredas*, que registra transformações na lógica do sertão, com a destruição de experiências tradicionais e a instituição da força estatal como detentora do monopólio da violência; ou com Sorôco, que precisa assentir em que sua mãe e sua filha sejam apartadas do convívio social e tenham suas condutas controladas por um aparato que segrega a normalidade da anormalidade. Nesses casos, as narrativas abordam as implicações negativas oriundas da chegada das estruturas estatais no interior do país.

Concomitantemente, o autor não se furta a apontar problemas decorrentes do isolamento a que se veem submetidos os moradores do sertão, ocasionados ora por uma presença rarefeita do Estado, ora pela sedimentação de estruturas arcaicas de mando. É o que ocorre, por exemplo, com as populações dos vilarejos de “A volta do marido pródigo” e “Minha gente”, assoladas por práticas políticas coronelistas; ou com aquelas de “Corpo fechado” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, reféns da vontade individual de valentões que se colocam acima das leis da coletividade; ou ainda com os primos acometidos pela malária e esquecidos à beira do rio em “Sarapalha”, desprovidos das benesses de uma modernidade sempre adiada.

O mundo de Simões Lopes Neto igualmente tematiza essas populações “insuladas” e distantes dos centros, para as quais frequentemente as únicas leis que imperam são a honra e a palavra empenhada. Privados de muitas das estruturas sociais da modernidade, esses grupos seguem códigos de conduta altamente tradicionais, como em “Trezentas onças”, “Deve um queijo!”, “Correr eguada” ou “Juca Guerra”, que era homem para “ficar na coxilha, picado de espada, rachado de lanças, mas não pra morrer como foi, aperreado em cima da cama, o corpo besuntado de unturas e a garganta entupida de melados e pozinhos dos doutores!”¹¹⁰ Nesses casos, as poucas vezes em que o aparato estatal se faz presente se resumem aos períodos de guerra ou ao combate aos contrabandistas, como demonstram os contos “Anjo da vitória” e “Contrabandista”, sempre praticando o monopólio ao exercício da violência legítima.

Tal situação não difere nos contos de Afonso Arinos e Coelho Neto, cujas narrativas constantemente registram a “taperização” do mundo rural. Construindo sem cessar imagens da ruína a que se veem submetidas largas parcelas de população ilhadas em bolsões privados da modernização, são obras que por um lado denunciam o esquecimento do sertão e, por outro, demonstram como a chegada de qualquer avanço técnico ou social geralmente vem

¹¹⁰ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*, p. 129.

acompanhada do exercício da violência, seja ela física ou simbólica. Verifica-se nesses textos, em suma, a alternância mencionada por Foot Hardman entre iluminações utópicas e depressões antiutópicas, a qual acaba por contribuir para transformar o sertão literarizado em espaço plurissignificativo.

Por isso, há indícios de que os deslocamentos causados pelo surgimento de Guimarães Rosa só podem ser bem avaliados à luz de sua inserção na história e na tradição, levando-se em conta os imperativos a que atende cada obra. Desse modo, tanto o escritor mineiro quanto os demais regionalistas podem ser postos em relação e, com isso, contribuir mutuamente à compreensão de suas obras, sem no entanto ficarem presos a essa leitura. Retomando a provocativa questão de Boechat, o quanto não mudaria a visão sobre cada um deles caso fossem examinadas as profundas ressonâncias que há entre suas obras, sem restringir a valoração de um às suas contribuições para a existência do outro?

Para que isso seja possível, uma visão renovada do Regionalismo é necessária, de modo que os autores não tenham a qualidade de suas obras aprioristicamente questionada. Dentre as novas vozes que têm sustentado a necessidade de rever certos juízos críticos, cabe mencionar a perspectiva de Denise Mallmann Vallerius, para quem,

Sendo acusado por um dos mentores modernistas de “velha praga” que necessitava ser combatida, pois ao acirrar as diferenças existentes entre as distintas regiões do país acabava soando como projeto “antinacional”, o regionalismo contrariava as pretensões a uma “brasilidade programática” e homogeneizadora por parte dos modernistas.¹¹¹

Avaliando em nova chave o projeto de apreensão do Brasil defendido pelo Modernismo, a autora propõe um questionamento fundamental: “Logicamente que nessas sínteses construídas muitas regiões não se sentiriam representadas e identificadas. Não teriam elas o direito a elaborar obras de caráter regional?”¹¹² Com efeito, se antes dos acontecimentos da década de 1920 a representação das realidades periféricas se afigurava essencial aos olhos de um sem número de autores, após as tensões ocasionadas pelas disputas ideológicas concentradas sobretudo naquele decênio talvez seja legítimo falar em “direito de representar”.

Conforme salienta Pozenato, o

estigma que o *centro* imprime sobre a *província* repercute em todas as representações que se façam de região. No plano das representações culturais, o estigma estabelece que a *província* é um mundo acanhado, estreito, incapaz de transpor as próprias fronteiras: veja-se por exemplo, os sentidos pejorativos que os dicionários atribuem ao adjetivo *provinciano*. Em contraposição, o *centro* é visto, como que por natureza, como aberto e

¹¹¹ VALLERIUS, Denise Mallmann. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada, p. 64.

¹¹² VALLERIUS, Denise Mallmann. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada, p. 65.

universal. O centro professa uma *fé universalista*, na expressão de Bourdieu, da qual é excluída a periferia.¹¹³

Compreende-se, portanto, a defesa de Guimarães Rosa, quando assume seu louvor ao sertão e a seu povo – “Se exagero, jus para o exagero.”¹¹⁴ –, dando razão à hipérbole como forma de se contrapor à tendência a ver como ilegítimas as manifestações culturais periféricas. Nesse sentido, as relações entre as obras só podem ser bem exploradas após a limpeza do terreno conceitual, de maneira a tornar claras as barreiras simbólicas impostas entre os espaços representados. Analogamente ao que argumenta Edward Saïd a respeito do binômio Ocidente e Oriente, os estudos sobre as diversas formas de regionalismo podem lançar luzes sobre aspectos cruciais da oposição entre centro e periferia, especialmente no que tange à posse do discurso legítimo para enunciar de onde proviria a “fé universalista” e onde se encontraria o mundo acanhado.

Dessa oposição de ordem mais geral, que abrange discussões políticas, econômicas, sociais e antropológicas, decorre outra especificamente moldada pelo campo literário. Esta se verifica naquilo que Pascale Casanova denomina como a cisão entre província e capital, tomando-a como equivalente a um contraste entre passado e presente, entre antigo e moderno. Para a estudiosa, tal cisão seria um dado inelutável, uma estrutura temporal, espacial e estética que só pode ser percebida pelos artistas que se situam de alguma forma fora do tempo literário. Este desnível entre a capital e a província seria inseparavelmente temporal e estético, donde o elemento fundamental da reflexão de Casanova, uma vez que em seu entender o estético não seria mais do que outra maneira de nomear o tempo na literatura.¹¹⁵

Entretanto, essa noção parece se sustentar apenas quando se refere ao campo literário e a suas regras, que fazem uso de diversos mecanismos para perpetuar tais divisões e padrões de julgamento. Já quando se reporta aos textos literários propriamente ditos e entra em confronto com o conteúdo de fato neles representado, apresenta certa fragilidade. De todo modo, para defendê-la, Casanova retoma Joyce, Rubén Darío, Danilo Kiš e António Lobo Antunes, argumentando que para transcender as fronteiras de sua região tiveram de se alinhar às normas ditadas por grandes centros, notadamente Paris. Sem entrar no mérito da avaliação específica desses escritores, é possível recorrer a Guimarães Rosa, cuja obra não aponta apenas para a província, tampouco somente para a capital. Na verdade, assinala algo inovador do ponto de vista da estética-tempo literária.

Talvez o que não esteja no horizonte de reflexão da pesquisadora neste momento seja

¹¹³ POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*, p. 156–157, grifos originais.

¹¹⁴ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 173, nota de rodapé.

¹¹⁵ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 145.

o poder de apropriação exercido pela capital, pelo centro. A obra não necessariamente recorre à capital, mas a capital toma para si as obras que lhe interessa legitimar. Isto é, o campo literário procura instaurar um desnível temporal-estético entre província e capital, mas o texto literário frequentemente o solapa. A ficção rosiana é exemplar ao construir pontes sobre tal cisão, uma vez que faz questão de levar o tempo literário mais avançado ao espaço mais temporalmente marginalizado. Tanto no que se refere às soluções estéticas empregadas quanto à utilização de largo referencial simbólico da cultura ocidental, Guimarães Rosa aplica ao sertão aquilo que as capitais literárias e os centros legitimadores consideram exclusividade sua. Contudo, ao invés de os méritos de tal solução retroagirem sobre o espaço periférico, eles seguidamente acabam apropriados pelos espaços centrais.

No caso do Regionalismo, uma estratégia bastante empregada para borrar as fronteiras do espaço-tempo literário entre capital e província reside em um pressuposto comumente oculto na formulação de determinadas questões. É Pozenato quem chama a atenção ao problema: “Considerado como termo opositivo, regional ora se opõe a universal, ora a nacional, do que resulta uma ambiguidade evidente, a ser elidida. O que se pretende designar com regional, quando considerado em oposição a nacional? E o que se pretende caracterizar quando em oposição a universal?”¹¹⁶

Tal questionamento verbaliza uma dualidade que subjaz em bom número de estudos críticos sem ser claramente explicitada. Com isso, não é raro que ocorram deslizamentos entre as duas instâncias, fazendo com que a dimensão política da oposição entre regional e nacional adquira os contornos estéticos da oposição entre regional e universal. Pode-se sugerir que, no Brasil, tal problemática tenha sido particularmente significativa na primeira metade do século XX, quando disputas ideológicas entre nacionalismos e regionalismos resvalaram com frequência para o campo da estética. Dada a importância daquele momento para a consolidação dos estudos literários brasileiros, não é de se estranhar que a imprecisão tenha se perpetuado.

No âmbito deste estudo, todavia, acredita-se que esta questão esteja relativamente clara. A contraposição entre regional e universal é improcedente, em razão de significar, fundamentalmente, uma oposição entre regional e qualidade, servindo sobretudo para sustentar certos paradigmas do cânone. Já a dualidade entre regional e nacional pode ser procedente, mas requer análise profunda e muito atenta ao contexto histórico, porquanto o regional pode por vezes trabalhar em favor do nacional, como ocorreu notadamente em

¹¹⁶ POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*, p. 21.

Alencar no Romantismo. Com efeito, a oposição que realmente importa é aquela que dá conta das relações de poder entre centro e periferia e desnuda as disputas simbólicas encobertas pelas estruturas dos campos da arte.

Esse antagonismo mais abrangente fica sugerido na reflexão – um tanto impetuosa – de Luís Augusto Fischer. O crítico elabora um breve panorama do problema, visando a explicitar que desde o Romantismo até hoje, a cada mudança significativa das escolas e dos pressupostos artísticos, sempre surgiram romances, poemas, dramas e contos tanto versando sobre a cidade e/ou sobre o centro, quanto representando a província, a cidade pequena e/ou o mundo rural. A seu ver, no entanto, os manuais de história da literatura privilegiariam os primeiros e veriam os segundos como coisa liminarmente menor, de alcance acanhado, “sem a totalidade que, na visão do Centro, está apenas na grande cidade ou no Centro mesmo, tudo isso pensado a partir da noção de que a totalidade é que confere estatuto superior à obra de arte.”¹¹⁷

O autor segue argumentando que, muito embora a perspectiva não esteja posta de modo tão claro nos artigos e livros de história, a questão se desenvolveria mais ou menos nestes termos:

Não está escrito assim mas é assim, me parece: a validação das obras, o carimbo de legitimidade que elas podem receber, pelo menos desde o Modernismo brasileiro, está ligado à ideia de que (a) a cidade é a totalidade, a cidade grande em particular; (b) a ponta do processo de modernização é o que importa, em qualquer nível (social, econômico, político), a ponta e não as bordas ou a retaguarda, porque na ponta é que os conflitos se expressariam de modo direto, se tornam visíveis a pleno; (c) arte é igual a novidade, a vanguarda, arte verdadeira implica conquista de novo território temático, de novo procedimento formal, e toda arte que apresentar qualquer aspecto de permanência rebaixa imediatamente o valor dessa arte.¹¹⁸

Similar ao terceiro item do postulado de Fischer é, inclusive, o imperativo defendido por Eliot acerca do deslocamento da tradição, o qual parece privilégio das obras de arte “verdadeiramente” novas. Na verdade, toda nova obra altera o campo em alguma medida, independentemente de seu grau de inovação, mesmo que apenas algumas delas – não necessariamente as mais inovadoras – obtenham a legitimação necessária para fomentar profundas mudanças. Nesse sentido, a própria reflexão de Eliot implicitamente aceita as estruturas do campo e joga conforme suas regras, reproduzindo a crença na novidade como critério fundamental da arte.

Para Fischer, em suma, o problema se daria nestes termos:

A soma desses pressupostos, que, repito, não estão escritos assim mas são

¹¹⁷ FISCHER, Luís Augusto. Conversa urgente sobre uma velharia – uns palpites sobre a vigência do regionalismo, p. 133.

¹¹⁸ FISCHER, Luís Augusto. Conversa urgente sobre uma velharia – uns palpites sobre a vigência do regionalismo, p. 134.

assim praticados, resulta na equação que perpetua a visão que temos hoje: cidade grande + modernização + vanguarda = arte verdadeira; sem qualquer um desses itens, temos arte velha, irrelevante, desprezível, merecedora no máximo de uma nota de pé de página. A soma desses pressupostos resulta na entronização de certo tipo de literatura não como um estilo, uma variedade, mas como a melhor literatura e, nos casos mais extremos, a única literatura (a única arte, nos casos delirantes) válida.¹¹⁹

Possivelmente incisivo demais ao argumentar que, segundo o viés crítico em questão, todos os três pressupostos seriam necessários para que se considere, na situação, uma arte verdadeira, o estudioso deixa de lado experiências artísticas que procedem a combinações variadas daqueles elementos e ainda assim obtêm legitimação. Tal o caso de um Euclides da Cunha, de um Simões Lopes Neto, de um Graciliano Ramos, de um Guimarães Rosa. Nesses casos, como já se viu, o que ocorre é que a crítica opera por seleção e descarte dos dados que corroborem as definições formuladas *a priori*, de modo que a falta de um elemento pode ser minimizada em favor de outro. A despeito disso, Fischer apresenta visão similar à de Marisa Lajolo no que concerne à entronização de um tipo de literatura, o que no limite acaba por produzir uma diferenciação de teor qualitativo.

Em tom altamente provocativo, o autor simula uma discussão com um hipotético leitor de seu texto, na qual arrola de modo derrisório uma síntese dos argumentos vistos e analisados no decorrer deste estudo, os quais seguidamente empregam o capital literário de Guimarães Rosa contra a tradição regionalista.

Se o leitor for rápido no gatilho vai jogar no meu metafórico rosto algumas contestações, especialmente esta: que Guimarães Rosa, ao contrário da massa de escritores de tema rural, parece regionalista mas não é, porque ele, argumentará meu leitor, transcendeu os dados regionais para alcançar o universal (isso se o leitor for dado à metafísica); porque ele, argumentará o leitor, remexeu no esterco regionalista mas teve – olha aí – teve atitude de vanguarda, adequada, ao recriar a linguagem e tal; porque ele, argumentará meu leitor em caso de ser um modernistocêntrico assumido, fez o que os grandes inovadores do século 20 fizeram, como Joyce. Nem vai adiantar em [*sic*] argumentar com ele que Rosa aprendeu parte do que inventou não com a vanguarda europeia, mas com gente nativa que havia experimentado procedimentos inovadores, como por exemplo Simões Lopes Neto. Não vai adiantar porque a visão que esposa meu hipotético antagonista determinou que o que é bom deriva daquela equação, acima exposta, e portanto outras hipóteses simplesmente não existem.¹²⁰

Com efeito, há que se construir outros caminhos de leitura, alimentando perspectivas renovadas sobre o tema, que possam também atuar sobre escritores praticamente esquecidos do público. Com isso em mente, Fischer apresenta uma tabela altamente elucidativa, da qual consta número expressivo de escritores vinculados tanto à vertente urbana quanto ao mundo

¹¹⁹ FISCHER, Luís Augusto. Conversa urgente sobre uma velharia – uns palpites sobre a vigência do regionalismo, p. 134.

¹²⁰ FISCHER, Luís Augusto. Conversa urgente sobre uma velharia – uns palpites sobre a vigência do regionalismo, p. 134.

rural, fazendo saltar aos olhos a impossibilidade de conferir maior peso a uma ou outra realidade. Contudo, a solução proposta pelo autor é que se jogue “no lixo a categoria ‘regionalismo’, em favor de uma visada abrangente, que não descarta liminarmente os livros ocupados pelo tema rural ou sobre a vida provincial, nem supervaloriza aqueles que lidam com a cidade grande ou o Centro.” Defende “que se pense de modo dialético nessa disjunção entre cidade e campo, entre urbano e rural (entre metropolitano e provincial). Dialético: enxergando as tensões, mapeando as forças em choque, diagnosticando os problemas que estão sendo dramatizados ali, naqueles livros, naquela época.”¹²¹

Com base no que vem sendo discutido até este ponto, o descarte da categoria não parece saída adequada para uma compreensão mais acurada da história literária brasileira. Segundo os caminhos aqui propostos, uma reabilitação despida dos preconceitos historicamente construídos, para que se possa enxergar justamente a dialética evocada por Fischer, oferece indícios de ser mais pertinente sob o ponto de vista epistemológico. Do mesmo modo, não parece adequado aventar a abolição da ideia de Modernismo, como propõe o pesquisador¹²², ainda que seja essencial o reconhecimento de que a centralidade ocupada pelo termo e pela ideia que designa no pensamento crítico brasileiro tem sido largamente problemática no que tange à capacidade de análise das forças em tensão representadas no discurso literário.

Como alternativa para tal problemática, a reflexão proposta é que se levem em consideração os efeitos causados pelo surgimento de Guimarães Rosa na literatura brasileira, examinando como os mecanismos de legitimação do campo literário atuaram em favor da canonização de sua obra. Como se tem visto, se, por um lado, a investigação aponta para uma possível continuidade da obra rosiana em relação à tradição regionalista, em razão não só de sua manifesta consciência a esse respeito como também dos resultados ficcionais alcançados, por outro, as análises não deixam de assinalar o contrário, já que a crítica tende a fundamentar o reconhecimento de Guimarães Rosa na explicitação dos recursos falhos elaborados por outros escritores pertencentes ao Regionalismo.

Em vista disso, Guimarães Rosa se torna referência consolidada pelo passar do tempo e faz com que a leitura de outros autores, mesmo dos que lhe antecederam, seja diferente. De fato, conforme teorização de Eliot, “nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem seu significado completo sozinho”¹²³, já que deve estar envolvido por um sentido histórico, isto é,

¹²¹ FISCHER, Luís Augusto. Conversa urgente sobre uma velharia – uns palpites sobre a vigência do regionalismo, p. 137.

¹²² FISCHER, Luís Augusto. Conversa urgente sobre uma velharia – uns palpites sobre a vigência do regionalismo, p. 138.

¹²³ ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the individual talent, p. 49.

uma percepção que conjura não só a “pretericidade” do passado (*pastness of the past*), mas também sua permanência no presente. Tal princípio crítico implica, portanto, uma conformidade, uma coerência que não é uma via de mão única, dado que “o que ocorre quando uma nova obra de arte é criada é algo que acontece simultaneamente a todas as obras que a precederam. As já existentes formam uma ordem ideal entre elas, que é modificada pela introdução das novas (as realmente novas) obras no seu meio.”¹²⁴

No caso brasileiro, porém, a postura crítica em relação ao Regionalismo, permeada por linhas de força relativas aos sentimentos de nacionalidade e universalidade, talvez tenha afetado essa capacidade de reordenação. Posicionamentos como os expostos ao longo deste estudo não exerceram pouca influência sobre as maneiras de relacionar e compreender as obras dentro de uma tradição literária. Na realidade, a tradição regionalista brasileira, que possivelmente tivesse sido a resposta para a formação de uma matriz artística própria, foi objeto de tamanha profusão de discursos restritivos que se tornam compreensíveis os resultados obtidos com o reordenamento proposto por Eliot, dado que, evidentemente, tal rearranjo não é tão natural quanto pode parecer. É forçoso recordar que as obras não estão por conta própria inseridas na ordem ideal mencionada pelo autor, tampouco são ali fixadas pelo tempo; a articulação crítica as relaciona entre si, avaliando-as e hierarquizando-as, de modo que o resultado da introdução das novas obras jamais é inocente.

Analisando aquilo que considera uma precária tradição literária no Uruguai, Ángel Rama esquematiza um procedimento que se afigura inverso àquele observado no campo crítico brasileiro. O estudioso deixa clara sua familiaridade com o pensamento de Eliot ao sugerir que, no contexto daquele país,

qualquer obra de arte nova que aparece não apenas abre um caminho em direção ao futuro, mas permite, ao mesmo tempo, refazer outro rumo ao passado, ao catalisar uma série de criações que se mostram similares e que, antes do aparecimento do novo elemento catalisador, andavam como que perdidas num confuso bosque. Dessa maneira, o surgimento de uma contística fantástica em nosso vanguardismo permitiu revalorizar a veia popular do conto fantástico, as contribuições semelhantes do modernismo e as confusas tentativas românticas.¹²⁵

A literatura brasileira, por seu turno, apresenta sinais de ter refeito caminho divergente em direção ao passado. Em lugar de identificar as ressonâncias entre “uma série de criações que se mostram similares”, reordenando o confuso bosque em que andavam perdidas, para então valorizá-las no conjunto de uma tradição, a historiografia brasileira tem optado por separar o joio do trigo, atribuindo-lhes tradições distintas. São sintomáticas dessa tendência as

¹²⁴ ELIOT, Thomas Stearns. *Tradition and the individual talent*, p. 49 – 50.

¹²⁵ RAMA, Ángel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*, p. 53.

argumentações em torno da ideia de que haveria obras excessivamente díspares abarcadas por uma mesma categoria, o Regionalismo, como se constituísse verdadeiro problema uma vertente exhibir textos com diferentes níveis de apuro estético. Em razão disso, seguidamente costuma-se relegar à “vala comum” do Regionalismo apenas a literatura considerada falha, salvando dela a obra bem realizada e associando-a a outra tradição.

Se, no caso uruguaio, segundo Rama, o surgimento de uma contística fantástica de vanguarda propiciou a revalorização de todo um passado literário que inclui o Modernismo – o qual, importa recordar, não equivale ao Modernismo brasileiro – e o Romantismo, no Brasil a inserção histórica das inovadoras experiências rosianas tem se efetivado em outra chave. Depreende-se do raciocínio de Rama uma corroboração do postulado de Eliot de que “nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem seu significado completo sozinho”. Tal confirmação advém da identificação de toda uma tradição precedente, que, vista retrospectivamente, contribui para a compreensão e a explicação dos produtos posteriores. Mas, na realidade uruguaia, para além de iluminar o presente, esse passado literário é por ele ressignificado. Visto por ângulo renovado, revaloriza-se.

De certa forma, o axioma de Eliot também se cumpre na literatura brasileira, mas em sentido diverso daquele exposto por Ángel Rama. Ao contrário do que se verifica na reflexão do estudioso uruguaio, a dinâmica da história literária brasileira tem se caracterizado por ressignificar negativamente alguns precursores de grandes artistas, deslocando-os para baixo na bolsa de valores literária. Em lugar de revalorizar o passado literário que permitiu o aparecimento de um artista como Guimarães Rosa, compreendendo a um só tempo o êxito dos escritores pretéritos em atender aos imperativos de sua época e as novas luzes que o sucessor lança sobre eles, a crítica brasileira tem empregado argumentações que procuram demonstrar como os precursores não foram capazes de atingir resultados dignos de seu sucessor.

Em favor de outra visada, é elucidativo considerar algumas diferenças entre as visões de Eliot e de Bourdieu a respeito da tradição literária. As duas não são exatamente opostas, como se poderia pensar a princípio, mas a perspectiva do sociólogo francês de certo modo complementa aquela de Eliot, ao buscar dar conta de aspectos da questão que não apareciam no horizonte de interesses do poeta estadunidense. Com efeito, para Bourdieu, a novidade artística seria produto da dinâmica entre a individualidade de um produtor, ou seja, o *habitus* por ele internalizado, e as condições possíveis encontradas no seio do campo. O autor defende que “o ‘projeto criador’ pode surgir do encontro entre as disposições particulares que um produtor (ou um grupo de produtores) introduz no campo (em razão de sua trajetória anterior e de sua posição no campo) e o espaço dos possíveis inscritos no campo (o que se coloca sob

o termo vago de tradição artística ou literária).”¹²⁶

Não surpreende que Bourdieu julgue vaga a noção de tradição artística, uma vez que ela não costuma vir acompanhada de considerações detidas acerca das disputas que concorrem para sua construção e das forças que os autores enfrentam para nela se inserirem. Tomada como entidade ideal e praticamente descolada da sociedade, a tradição seria o destino quase que natural das grandes obras e seria o local de onde emanaria toda sua influência sobre o espaço simbólico sob sua jurisdição. Nos termos de Bourdieu, entretanto, o ponto de interesse reside no produto de uma tensão. Formado quando a individualidade de um artista ou de um grupo de artistas é introduzida no campo e entra em contato com o espaço dos possíveis nele presentes, o projeto criador é capaz de instaurar uma fratura nesse mesmo espaço e com isso alterá-lo.

À diferença das perspectivas de Eliot e de Bloom, a abordagem de Bourdieu leva em conta um conjunto mais amplo de elementos para a formação do *habitus* do artista. Não se trata apenas da internalização dos poetas do passado e de sua desleitura na nova obra, mas também de todas as vivências que constituem uma personalidade artística e formam uma visão de mundo. É assim, por exemplo, que o autor lê o aparecimento e certas escolhas de Zola, marcado por inúmeros fatores, dentre eles os anos de miséria acarretados pela morte precoce do pai.¹²⁷ Nesse sentido, o projeto criador de um artista seria uma força complexa e inapreensível em sua totalidade, na qual subjazem muito mais do que influências literárias e na qual reside o ímpeto para que sejam enfrentadas as disposições presentes no campo. Aliando as concepções de Eliot e Bourdieu, poder-se-ia sustentar que é nesse confronto com a estrutura dos possíveis do campo literário que o projeto criador obtém legitimação e com isso esgarça essa mesma estrutura, ou, pelo contrário, não se legitima e é por ela oprimido.

Assim, abrem-se novas possibilidades para compreender afirmações como a de Autran Dourado, para quem “há em Guimarães Rosa [...] um lado Rui Barbosa, um lado Euclides da Cunha, um lado Coelho Neto, um lado Afonso Arinos de *Pelo Sertão*, um tipo de linguagem que procuro satirizar, um tipo de linguagem que está ‘nas vascas da morte’, como diz claramente o título do bloco II de *O Risco do Bordado*.”¹²⁸ Em *História da inteligência brasileira*, tal asserção é significativamente precedida pela opinião de Wilson Martins sobre “a costela de Rui Barbosa que vai reaparecer de repente na obra de... João Guimarães

¹²⁶ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 149.

¹²⁷ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 149 – 150.

¹²⁸ DOURADO, Autran *apud* MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, p. 247.

Rosa.”¹²⁹ Ora, se essa costela reaparece em Guimarães Rosa, isso só ocorre porque ele escreveu como escreveu, permitindo ver em si mesmo outros autores. Contudo, como ensinam Eliot e Borges, a via nunca é de mão única: o passado muda o presente, mas a ação do presente sobre o passado também o ressignifica. O próprio Wilson Martins infere a mesma hipótese, momentos depois, quando explica: “pois, se há algo de Rui Barbosa em Guimarães Rosa, há, reciprocamente, algo de Guimarães Rosa em Rui Barbosa.”¹³⁰

Momento raro na literatura brasileira, tais opiniões assinalam, apesar de não a desenvolverem, uma questão presente no âmago de qualquer tradição artística. Wilson Martins percebe, de modo pioneiro ao que tudo indica, o movimento inverso desencadeado no cerne da história literária brasileira quando Guimarães Rosa ressignifica todo um referencial precedente ao retomar seu legado, reelaborá-lo e com isso alterá-lo retrospectivamente. A partir da constatação de Martins, não só a leitura do escritor mineiro é alterada pela identificação dos poetas mortos internalizados por sua obra, mas também a leitura dos poetas mortos se vê remodelada pela presença da idiossincrasia rosiana. Nesse caso, Rui Barbosa – e por extensão Coelho Neto, Afonso Arinos e Euclides da Cunha referidos por Autran Dourado – não apenas transfere uma parte de si a Guimarães Rosa como recebe uma em retorno, possibilitando outras leituras de seu texto.

Não obstante, essas características indicam mais do que a apropriação de um passado literário e a retroação sobre ele. Sem deixar de sê-lo, testemunham sobretudo a formação e os efeitos de um *habitus* individual em confronto com as disposições coletivas presentes no imaginário. Nessa perspectiva, é essencial perceber que, para além de mencionar a existência na obra rosiana de um lado Rui Barbosa, um lado Euclides da Cunha, um lado Coelho Neto e um lado Afonso Arinos, Autran Dourado destaca também o emprego de um tipo de linguagem visto como moribundo, que ele procuraria satirizar. Assim sendo, a reflexão de Autran Dourado materializa certas disposições contrárias presentes no campo literário em que o texto de Guimarães Rosa se insere.

Nesse sentido, o projeto criador rosiano entra em choque com a estrutura dos possíveis que se lhe apresenta, como atesta uma fortuna crítica que ora defende que o Regionalismo estava morto quando do aparecimento do autor, ora sustenta que, ao contrário, era moda empregá-lo no combate aos nacionalismos; por vezes assegura que o autor é regionalista, por vezes garante que tal hipótese não se confirma. Oriundo de um *habitus* gestado ao longo de toda a vida por elementos tão díspares quanto a infância em Cordisburgo e a leitura de

¹²⁹ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, p. 247.

¹³⁰ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, p. 398.

Goethe, o projeto criador de Guimarães Rosa atinge a estrutura dos possíveis do campo literário e a fratura, pois explora com extrema eficácia as soluções esperadas e bem vistas, ao mesmo tempo em que propõe caminhos imprevistos, por vezes vinculados ao Regionalismo e considerados retrógrados.

Nos interstícios do embate entre as disposições subjetivas do autor e as intimações objetivas do campo, tem-se situado a crítica literária e têm sido produzidos os juízos de valor que até o momento têm mantido a legitimação da obra – frequentemente com ressalvas a respeito de pontos que conflitam com os interesses do campo e da tradição estabelecida. A problemática que aqui interessa emerge justamente dessa tensão, cujos efeitos têm se mostrado paradoxais. Por um lado, as leituras feitas do conjunto da obra rosiana têm assegurado sua permanência no cânone e têm angariado capital literário para a literatura brasileira como um todo. Por outro, as possibilidades desse projeto criador não têm sido levadas a seu extremo, o que acarretaria um estímulo a abordagens semelhantes àquela sugerida por Wilson Martins.

Dentre as vezes em que caminho similar foi trilhado, pode-se destacar estudo de Ligia Chiappini sobre os textos de Simões Lopes Neto em que reflete sobre a linguagem e a possível organização cíclica das narrativas dos *Contos gauchescos*. A autora menciona que o círculo infinito da fala identificado em *Grande sertão: veredas* de certo modo também adquire relevância nas histórias de Blau Nunes, “embora atenuado pela aparente fragmentação dos contos, todos com começo, meio e fim, autônomos no conjunto do livro, mas provocados pelas associações que a viagem de Blau no tempo e no espaço deslança.”¹³¹ Chiappini considera que “na sintaxe, ainda como em Guimarães, predomina a coordenação e, frequentemente, rompendo a lógica da prosa, uma palavra brilha, estrategicamente destacada, quase puro som”, ressaltando que o texto simoniano, “cinquenta anos antes de Guimarães Rosa, transforma magicamente a beleza, de qualidade ou atributo inessencial, em pura essência, absolutizando-a no substantivo – ‘Aí é que era o lindo!’”¹³²

Com efeito, identificar comparativamente o que Simões Lopes Neto teria sido capaz de realizar cinquenta anos antes de Guimarães Rosa equivale a reconhecer no autor anterior uma qualidade cuja relevância só se fez sentir após os feitos do poeta posterior. Além de tais perspectivas só serem possíveis depois do surgimento de Guimarães Rosa, são certamente influenciadas pela posição privilegiada que o autor ocupa nas letras brasileiras. Todavia, se a identificação de sua idiossincrasia nos autores do passado abre novas possibilidades de

¹³¹ CHIAPPINI, Ligia. *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*, p. 348.

¹³² CHIAPPINI, Ligia. *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*, p. 348; 353.

investigação, o exame dos precursores por esse viés encontra-se ligado às preferências de cada crítico, à sua visão da história e do cânone literários e a seus interesses quanto à manutenção ou à alteração da ordem vigente.

Levando adiante a aproximação entre as perspectivas de Eliot, Borges e Bourdieu, percebe-se, então, que o projeto criador de determinados autores continua atuando sobre o campo mesmo após seu falecimento e a legitimação de sua obra. Se sua leitura jamais é definitiva, o interesse que desperta o coloca em posição proeminente quando se trata de traçar relações com outras obras para legitimá-las ou condená-las. Isto é, mesmo depois de falecido seu autor, tal projeto continua sendo empregado como arma nas disputas simbólicas pela manutenção ou pela alteração da tradição.

Possivelmente daí decorra, inclusive, a dificuldade de purificar a palavra precursor de toda conotação de rivalidade, como defendido por Borges.¹³³ A rigor, é correto o que afirma o autor argentino quando sustenta que em cada um dos textos por ele examinado está presente “a idiossincrasia de Kafka, em maior ou menor grau, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; quer dizer, não existiria.”¹³⁴ Por isso, também é correta a noção de que, fundamentalmente, cada escritor *cria* seus precursores, modificando a concepção do passado e do futuro. Porém, tendo em vista que a criação dos precursores inevitavelmente passa pelo filtro da crítica – e com isso está sujeita a todas as disputas nas quais esta se envolve para a afirmação e a manutenção das divisões de mundo que deseja enunciar –, é improvável que se consiga despi-la de rivalidades. Ainda que porventura não haja nenhuma oposição entre os escritores em questão, o mesmo não deve se verificar no discurso crítico.

Tendo sempre em mente esse aspecto do problema, é interessante considerar as contribuições de Harold Bloom quando o estudioso analisa o ressurgimento dos poetas mortos na obra posterior. Segundo Bloom, “*Asolando, Last Poems and Plays*, e a parte de ‘The Rock’ dos *Collected Poems* de Stevens são todos surpreendentes manifestações de *apophrades*, cuja intenção e efeito, em parte, é fazer-nos ler de modo diferente – quer dizer, ler Wordsworth, Shelley, Blake, Keats, Emerson e Whitman de modo diferente.”¹³⁵ Na perspectiva do autor, os mortos retornam nas obras dos grandes poetas – por um processo por ele chamado de *apophrades* –, conferindo-lhes não apenas força expressiva, mas também modificando sua própria maneira de serem lidos. Tomando a liberdade de dilatar a elaboração teórica de Bloom para incluir na reflexão poetas que comumente não fazem parte dos grandes autores do

¹³³ BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores, p. 133 – 134.

¹³⁴ BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores, p. 133 – 134.

¹³⁵ BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*, p. 147, grifo original.

cânone, o processo esquematizado pelo crítico daria conta, em certo sentido, da costela de Rui Barbosa que, inesperadamente, aparece em Guimarães Rosa.

Bloom faz questão, entretanto, de diferenciar sua abordagem daquela formulada por Borges, e para tanto elabora uma explicação que quase implica uma inversão do olhar investigativo. Para o crítico estadunidense, os dias tristes ou desafortunados nos quais os mortos retornam para suas casas, isto é, a *apophrades*, ocorrem com os poetas mais fortes. Porém, com aqueles muito mais fortes tal retorno se torna um grande e derradeiro movimento revisionário por meio do qual o sucessor alcança um estilo que capta e inusitadamente retém prioridade sobre seus precursores, de modo que a tirania do tempo acaba por ser subvertida e pode-se acreditar, por um instante de pasmo, que o sucessor está sendo *imitado por seus ancestrais*.¹³⁶

Em que pese o etnocentrismo por parte do autor, que não hesita em declarar Yeats e Stevens como os mais fortes poetas do século XX e Browning e Emily Dickinson como os mais fortes de fins do século XIX, a despeito de todos os demais nomes presentes nas tradições literárias de outras línguas, a parcela teórica de sua hipótese apresenta especial interesse. Nos termos de Bloom,

Com esta observação, quero distinguir esse fenômeno da espirituosa intuição de Borges, segundo a qual os artistas *criam* seus precursores, como por exemplo o Kafka de Borges cria o Browning de Borges. Refiro-me a algo mais drástico e (presumivelmente) absurdo, que é o triunfo de situarmos de tal modo o precursor, em nossa própria obra, que determinados trechos da obra *dele* não parecem presságios de nossa obra, mas antes devedores de nossa realização, e até mesmo (necessariamente) diminuídos por nosso maior esplendor. Os mortos poderosos retornam, mas retornam com nossas cores e falando com nossa voz, pelo menos em parte, pelo menos por momentos, momentos que provam nossa persistência, e não a deles. Se eles retornam inteiramente com suas próprias forças, então o triunfo é deles.¹³⁷

Na verdade, a reflexão de Bloom não é absurda; apenas leva às últimas consequências o raciocínio borgiano, pois uma vez inserida a idiosincrasia do sucessor na obra do precursor sua leitura e seus méritos podem ficar de tal modo condicionados às realizações posteriores que de certa forma se tornam devedores delas. É, com efeito, o risco que se apontou anteriormente quando se mencionou a faca de dois gumes que pode representar uma tal perspectiva. Nem todos os autores correm o mesmo perigo, mas é lícito presumir que, relativamente a Guimarães Rosa, escritores como Coelho Neto e Afonso Arinos encontram-se em posição desprivilegiada, o que os torna candidatos a se tornarem devedores de seu sucessor, sendo por ele diminuídos. Talvez a elaboração de Bloom lhe pareça absurda por ser

¹³⁶ BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*, p. 141, grifo original.

¹³⁷ BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*, p. 141, grifos originais.

pensada exclusivamente para ler a presença dos grandes poetas mortos nas obras de seus sucessores, mas quando aplicada ao *poetae minores*, para retomar expressão de Baudelaire, este seu aspecto opressor fica bastante evidente.

De todo modo, enquanto para Borges o escritor cria seus precursores ao produzir uma idiossincrasia que altera a leitura do passado, para Bloom os (grandes) poetas retornam dos mortos ao ressurgirem na obra de seus sucessores. No entanto, quando o sucessor se trata também ele de um grande poeta, tal retorno ocorre pela voz e pelas cores do sucessor, de forma que a força dos poetas pretéritos se torna a força do poeta presente. Subjugada e domada pelo artista posterior, a grandeza do passado se transforma na grandeza do presente. Nesse ponto, inclusive, a formulação de Bloom não deixa de se aproximar daquela de Eliot, para quem o momento de maior êxito e maior individualidade do artista é aquele em que os mortos mais fortemente assinalam sua presença.

Bloom procede, entretanto, a uma importante ressalva, já sugerida ao final do excerto anteriormente mencionado e reforçada pelo pesquisador em sua análise da poesia de Roethke. Em seu entender, os mortos devem retornar pela voz de seu sucessor, visto que se reaparecerem com suas próprias vozes, acabam por destruí-lo. No caso de Roethke, segundo Bloom, há um Roethke tardio que é também o Stevens de *Transport to summer* e o Whitman de *Lilacs*, mas há muito pouco Roethke no Roethke tardio, pois naquele poeta a *apophrades* teria ocorrido como devastação, tirando-lhe a força.¹³⁸ Como se nota, não é o caso em Guimarães Rosa, cuja individualidade se faz sentir no manejo da tradição precedente, a qual é submetida a seu poderoso filtro inventivo e com isso ressurgiu por uma voz nova – por paradoxal que pareça, nova e sem esconder as vozes do passado.

Maria Zilda Cury, por exemplo, recupera os conceitos elaborados por Borges e Bloom para analisar como o poeta mineiro Altino Caixeta de Castro opera ficcionalmente por chave similar ao construir um poema que explicitamente dialoga com a tradição. Segundo a autora, para “Borges, num dos seus textos mais conhecidos – ‘Kafka e seus precursores’ –, o poeta cria a sua própria relação de modelos, iluminando regressivamente, com sua inserção no cânone, toda a literatura precedente, inscrevendo-se na série sua contemporânea e até na literatura ainda a ser escrita.”¹³⁹ Assim, Borges veria o poeta em primeiro lugar como um leitor, mas “não como um copista subserviente; antes, paradoxalmente, como fundador de sua própria tradição. Dito de outra maneira, ele criaria, com sua obra, a tradição precedente porque sua poesia, sendo simultaneamente escrita e leitura, se vergaria sobre a tradição

¹³⁸ BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*, p. 142.

¹³⁹ CURY, Maria Zilda Ferreira. De poemas e ressonâncias, p. 227 – 228.

modificando-a, instalando-a, reinventando-a.”¹⁴⁰

Pela leitura altamente cuidadosa do poema “Repuxos diversos”, Cury demonstra como Altino Caixeta leva a cabo a perspectiva de Harold Bloom, que, “problematizando ainda mais a proposta borgiana, diz que um poema é sempre resposta a outro poema, e que todo grande poeta tem de, freudianamente, matar o antecessor, ou seja, matar simbolicamente o pai, o poeta que o influenciou, ‘deslê-lo’ para poder afirmar-se no interior do cânone.”¹⁴¹ Nesse sentido, Caixeta construiria seus versos a partir de um movimento de desleitura que acabaria por instaurar, ao menos na lógica interna da obra, certos precursores, retomando-os literariamente ao inseri-los de maneira textual no corpo do poema, como se buscasse apreendê-los com sua própria voz e então ressignificá-los. Para Cury, portanto,

A aparente subserviência ao cânone europeu, configurado no poeta Maiakovski, é, assim, uma armadilha para o leitor. [...] Lembre-se que o Leão – constante do cognome – é o rei dos animais, majestade que se estende a castros, cujo sentido dicionarizado é de castelo antigo. Note-se que no poema a palavra ainda é pluralizada, conferindo ao possuidor pluralidade de castelos. [...] A desconstrução do próprio nome (alto e tino) cumpre a mesma função, invertendo ironicamente a chave de valoração anteriormente proposta: o poeta menor é que detém a elevação (alto) e o discernimento (tino). O sino azul que retumba na tumba do russo Iessiênin (“Não te ergueram ainda um monumento/ onde o som do bronze/ ou o grave granito?”), diz ainda o poema de Maiakovski) metamorfoseia-se no alegre bumba-meu-boi, personagem do folclore natalino brasileiro. No festejo, o boi morre para em seguida ressuscitar, anunciando renovação da vida, a vitória sobre a morte. Esta sobrevida, ou esta vida depois da morte, engrandece mais uma vez o poeta dito menor e, juntamente com os outros recursos adotados, ironicamente inverte o cânone.¹⁴²

Neste caso, como não recordar do Guimarães Rosa de “Pé-duro, chapéu-de-couro”? Ambos os textos são exemplares de quando o poeta decide reivindicar para si uma tradição e um lugar no cânone, para além de implicitamente internalizar os artistas pretéritos na

¹⁴⁰ CURY, Maria Zilda Ferreira. De poemas e ressonâncias, p. 228.

¹⁴¹ CURY, Maria Zilda Ferreira. De poemas e ressonâncias, p. 228.

¹⁴² CURY, Maria Zilda Ferreira. De poemas e ressonâncias, p. 232.

Repuxos diversos

*O poeta maior Maiakovski
cheio de Ks e de uísques e de vodkas
constrói a onomatopeia: “os relinchos dos ferros”
mas eu, Leão de Formosa, poeta menor,
cheio de castros e de rosas e de caixas pretas
construo num cardume de “endechas” o repuxo dos peixes*

*Diz o poeta Iessiênin:
“alto e bom tom retumbe na tua
tumba o sino azul”, mas eu Altino,
digo no mesmo alto tino e tom:
como dói, como sói, na minha
tumba a sombra do bumba-meu-boi.*

(CASTRO, Altino Caixeta de. *Cidadela da rosa: com fissão da flor*. Brasília: Horizonte, 1980)

concepção e na estrutura da obra literária. Entretanto, é capital ter em mente que, muito embora o procedimento de Caixeta seja impecável enquanto desleitura e reinvenção, como bem evidencia a análise de Cury, não está em suas mãos inserir-se no cânone e fazer parte da tradição, assim como não está nas de Guimarães Rosa. O que o poeta logra é uma inserção ficcional, limitada à lógica interna do poema.

A inserção no cânone é tarefa que diz respeito a outro domínio, o da crítica literária. É significativo, portanto, que Caixeta tenha publicado apenas dois livros em vida, deixando vários inéditos. Sua inserção ou não na tradição dependerá dos movimentos do campo literário e de quem se apropriar de sua obra. O mesmo se deu com Guimarães Rosa, cujo reconhecimento advém principalmente de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, publicados quatro anos depois da reportagem poética que dialogava de modo evidente com a tradição literária brasileira.

Por isso, a concepção de um paradoxo apenas aparente no que concerne à individualidade da voz poética contribui para evitar que se tome a obra literária por exceção absoluta, porquanto demarca sua inegável individualidade ao mesmo tempo em que a situa em relação às vozes dos demais artistas. Partindo do texto de Henry James intitulado *The figure in the carpet*, Pascale Casanova questiona o viés crítico que costuma considerar a obra literária como um surgimento imprevisível e isolado. Para a autora, por um tal procedimento, a crítica literária praticaria um monadismo radical, dado que cada obra singular e irreduzível seria uma unidade perfeita que não poderia ser medida e relacionada a não ser com ela mesma. Por isso, o intérprete estaria obrigado a apreender o conjunto de textos que formam a história literária como simples sucessão aleatória.¹⁴³

Na visão de Casanova, o que o escritor-personagem do texto de Henry James propõe a seu interlocutor é uma mudança de perspectiva que passe a considerar todo o tapete para então melhor compreender cada figura, cada motivo nele inscrito.

Se, então, alterando a perspectiva crítica, aceitar-se tomar alguma distância em relação ao texto propriamente dito para observar a totalidade da composição do tapete, comparar as formas recorrentes, as semelhanças e as dessemelhanças com outras formas, se houver um esforço para ver o conjunto do tapete como uma configuração coerente, então haverá alguma chance de compreender a particularidade do motivo específico que se deseja identificar. O julgamento pré-concebido acerca da insularidade constitutiva do texto impede de considerar o conjunto da configuração, para retomar o termo de Michel Foucault, à qual ele pertence, isto é, a totalidade dos textos, das obras, dos debates literários e estéticos com os quais o texto entra em ressonância e em relação e que fundam sua verdadeira singularidade, sua

¹⁴³ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 19.

originalidade real.¹⁴⁴

Assim sendo, se claramente não bastaria examinar o autor e sua obra sem levar em consideração seus pares, suas influências e os poetas mortos, agora já não basta traçar relações entre eles. Torna-se imperativo visualizar o conjunto das figuras presentes no tapete e seus nexos de ligação, ou seja, o próprio campo literário em um panorama mais amplo, para que possam ser mais bem compreendidos elementos como o ressurgimento dos poetas do passado, sua reavaliação, sua contribuição para a obra presente, as escolhas do poeta posterior, as imposições a que está submetido e as lutas em que se envolve. Com isso, pode-se admirar o vigor da individualidade de um grande autor, aquele que é capaz de aproveitar ao máximo as possibilidades oferecidas pelo campo no qual se insere e ainda ir além delas.

A questão é que romper as estruturas dos possíveis e freudianamente matar o antecessor, dentro da lógica do campo literário, é por vezes ato quase real, tamanha a sua força simbólica. No que se refere ao impacto da ficção rosiana em relação ao Regionalismo literário brasileiro, ao internalizar e ressignificar certos antecessores, Guimarães Rosa desencadeia tão poderoso deslocamento da tradição que por pouco não mata histórica e artisticamente alguns de seus precursores, eliminando-os da história literária. Com efeito, as flutuações da tradição não são processos simples, tampouco inocentes. Marcar época e deslocar concorrentes – afinal, todo precursor é também um concorrente na aferição do êxito artístico –, segundo Bourdieu, implica práticas de produzir e deter o tempo.

Para o sociólogo francês,

Não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria *luta* que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. O envelhecimento dos autores, das obras ou das escolas é coisa muito diferente do produto de um deslizamento mecânico para o passado: engendra-se no combate entre aqueles que marcaram época e que lutam para perdurar e aqueles que não podem marcar época por sua vez sem expulsar para o passado aqueles que têm interesse em deter o tempo, em eternizar o estado presente; entre os dominantes que pactuam com a continuidade, a identidade, a reprodução, e os dominados, os recém-chegados, que têm interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença, na revolução. *Marcar época* é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na *dianteira* dessas posições, *na vanguarda*, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo.¹⁴⁵

Percebe-se, portanto, que na história do campo literário as lutas mais ou menos expressas que delineiam as formas e categorias reconhecidas ensejam o deslocamento dos concorrentes em direção a determinadas posições. Em casos mais expressos, ataques abertos

¹⁴⁴ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*, p. 19.

¹⁴⁵ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 181, grifos originais.

como os dos Modernistas de 1922 se encarregam de deslocar seus antecessores; em casos menos visíveis, a simples revolução operada por Guimarães Rosa no terreno do Regionalismo enceta diversos rearranjos na tradição, possivelmente produzindo rupturas e envelhecimentos. Esta óptica se coaduna com a reflexão de Casanova sobre a ligação entre estética e tempo no campo literário. Para Bourdieu, conforme realçado, introduzir a diferença por meio de inovações artísticas equivale a produzir o tempo, uma vez que os deslocamentos resultantes possuem o poder de envelhecer os concorrentes.

Neste caso, a produção do tempo é decorrente da instauração de pressupostos estéticos que subitamente convertem em ultrapassadas as experiências até então vigentes. Tomando por foco momentos limítrofes de confronto entre grupos intelectuais relativamente bem organizados, como os anos 1920 no Brasil, instaurar a diferença se torna arma de combate, cujo objetivo é impor uma lógica temporal capaz de envelhecer o adversário. Nos termos de Bourdieu,

Quando um novo grupo literário ou artístico se impõe no campo, todo o espaço das posições e o espaço dos possíveis correspondentes, portanto, toda a problemática, veem-se transformados por isso: com seu acesso à existência, ou seja, à diferença, é o universo das opções possíveis que se encontra modificado, podendo as produções até então dominantes, por exemplo, ser remetidas à condição de produto desclassificado ou clássico.¹⁴⁶

O que não aparece no horizonte de investigação do autor, contudo, é que tais deslocamentos não necessariamente implicam envelhecimento. Se tal característica se faz evidente em momentos de acirrada disputa ideológica, quando as lutas pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas estão declaradas, em instantes de menor tensão a produção da diferença pode ter como efeito o rejuvenescimento de determinados poetas mortos. Exemplo fundamental nesta linha é a percepção renovada sobre Simões Lopes Neto a partir dos resultados estéticos alcançados por Guimarães Rosa. Neste caso, o novo tempo estético instaurado pela ficção rosiana deixa clara, sim, a posição pretérita do autor gaúcho, mas também a ilumina com um sopro restaurador que atesta a validade de sua experiência mesmo após muitas décadas.

Evidentemente, tais processos não obedecem a regras estanques e por isso não fornecem sempre os mesmos resultados. Observe-se que a inserção do conto “Buriti perdido”, de Afonso Arinos, nas orelhas da primeira edição de *Corpo de baile*, a admiração de Guimarães Rosa pelo conterrâneo e as ressonâncias entre suas obras não foram capazes de fomentar novos olhares. Na verdade, como será visto adiante, neste caso o envelhecimento

¹⁴⁶ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 265.

parece ter prevalecido.

Um dos elementos fundamentais para a manutenção e o funcionamento desse sistema, na perspectiva de Bourdieu, é a crença depositada em suas estruturas e leis internas. Para dar conta de tal problemática, o pesquisador emprega o termo *illusio*, com o qual designa a adesão coletiva ao jogo simbólico que é a um só tempo causa e efeito da existência do jogo. Na verdade, para Bourdieu, considerando-se a produção e a reprodução permanentes da *illusio* como uma fé nos atores e nos produtos do campo,

pode-se colocar em suspensão a ideologia carismática da “criação” que é a expressão visível dessa crença tácita e constitui sem dúvida o principal obstáculo a uma ciência rigorosa da produção do valor dos bens culturais. É ela, com efeito, que dirige o olhar para o produtor aparente – pintor, compositor, escritor –, impedindo que se pergunte quem criou esse “criador” e o poder mágico de transubstanciação de que é dotado.¹⁴⁷

No que tange à posição de Guimarães Rosa no campo literário nacional, uma abordagem por este viés enseja questionamentos a respeito de seu aparecimento meteórico, como se estivesse destinado a dizimar antepassados já moribundos. Caberia indagar, por conseguinte, como a produção e a reprodução permanentes da *illusio* sustentam a fé em um valor único e transcendente tanto acerca do ator/autor Guimarães Rosa quanto de sua obra, sem que seja posta sob exame a própria criação deste valor. Assim, a perpetuação da *illusio* impede que se perceba o que uma parcela da crítica literária realmente tem a dizer quando cria esse criador e lhe confere um poder mágico de transubstanciação.

A argumentação em favor da exceção artística representada por Guimarães Rosa, cujos modelos – ao menos os mais importantes deles – seriam mais facilmente encontrados no espaço internacional das letras do que ao longo da tradição literária brasileira, favorece a percepção de uma profunda defasagem entre a novidade produzida pelo escritor e os recursos de que a literatura nacional até então dispunha. Com base na produção e na reprodução da crença no artista como criador dotado de singular poder de transubstanciação, do qual decorreria um resultado artístico frequentemente visto como avassalador, a crítica literária oculta a veiculação de seus próprios pressupostos e a permanência de seus paradigmas.

Por este ângulo, a construção do capital literário rosiano apresenta indícios de contribuir para o acúmulo de capital simbólico específico pela própria crítica, à medida que responde a seus desígnios e retroage sobre os campos da arte. Neste sentido, a *illusio* esconde quem criou o criador e dificulta a análise de seus interesses, pois atua como filtro, dirigindo o olhar diretamente para o produtor aparente – pintor, compositor, escritor – e obstando que se

¹⁴⁷ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 193.

perceba que também ele é criado e que sua criação atende a determinados objetivos. No caso brasileiro, um destes propósitos, pode-se supor, está atrelado aos desejos de sentenciar o fim do Regionalismo e de envelhecer parte da sempre criticável literatura precedente.¹⁴⁸

Para Bourdieu, em suma,

Basta levantar a questão proibida para perceber que o artista que faz a obra é ele próprio feito, no seio do campo de produção, por todo o conjunto daqueles que contribuem para o “descobrir” e consagrar enquanto artista “conhecido” e reconhecido – críticos, prefaciadores, *marchands* etc. Assim, por exemplo, o comerciante de arte (negociante de quadros, editor etc.) é inseparavelmente aquele que explora o trabalho do artista ao fazer comércio de seus produtos e aquele que, colocando-o no mercado dos bens simbólicos, pela exposição, a publicação ou a encenação, assegura ao produto da fabricação artística uma *consagração* tanto mais importante quanto é ele próprio mais consagrado.¹⁴⁹

É interessante observar que, inicialmente publicado pela pequena Editora Universal em 1946, logo em seguida *Sagarana* recebe a chancela da prestigiada José Olympio, editora na qual a obra do autor permaneceria por muito tempo, mesmo depois de seu falecimento. Talvez seja impossível precisar todos os fatores que concorrem para tanto, e nem todos eles seriam pertinentes para o escopo deste trabalho, mas é relevante destacar que, para além da qualidade literária do texto de *Sagarana*, algumas das primeiras críticas à obra, conforme mencionado ao longo deste estudo, já se referiam ao autor com certa deferência, tratando-o inclusive por Doutor. Pode-se esperar que tanto as críticas correspondentes quanto a posição simbólica ocupada por Guimarães Rosa no espaço social tenham contribuído, ao lado da palpável qualidade literária do texto, para moldar as formas de apreensão da obra.

Outro importante aspecto, que inclusive não parece receber atenção de Bourdieu, reside no fato de que, além de acolher consagração proporcional à legitimidade de quem a consagra, a obra de arte fornece dividendos aos atores envolvidos no jogo. Tanto o crítico literário que contribui para sua consagração quanto a editora que a chancela compartilham do reconhecimento de terem descoberto e possibilitado a ascensão da grande obra. No que toca à ficção rosiana, tal procedimento parece ter de fato se confirmado, tendo sua literatura reunido capital literário ímpar na historiografia brasileira, ao mesmo tempo em que contribuiu para a consolidação de matrizes críticas legitimadas.

¹⁴⁸ Cabe recordar reflexão de Walnice Nogueira Galvão a respeito de *O léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins, na qual a estudiosa considera haver um “pendor bastante comum a magnificar o componente erudito, sobrestimando o poliglôtismo de Guimarães Rosa, e que se origina no próprio Cavalcanti Proença. Este ia antes sondar o babilônico (‘O sol chamacha’ – do deus solar mesopotâmico Shamash), o sânscrito, o grego e o latim, esquecendo-se do que se passa aqui ao pé. Entre outras, o *Léxico* acolhe sua interpretação para ‘perequitar’, derivando-a do verbo latino *perequitare* – perambular a cavalo – sem se lembrar de seu homófono e quase homógrafo ‘periquitar’, brasileirismo que descreve o andar em vaivém do periquito.” GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 186, grifos originais.

¹⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 193, grifos originais.

Como uma das consequências deste processo, despontam os deslocamentos da tradição que se vêm examinando no decorrer destas páginas. A título ilustrativo, destaca-se percepção de Ligia Chiappini concernente a um destes rearranjos:

Embora respeitável, a obra de Bernardo Élis se recolheu a um modesto segundo plano, pois contemporânea dela é a obra de Guimarães Rosa, que acaba ofuscando não só todo o regionalismo mineiro e goiano, do qual tematicamente está mais próximo, como o brasileiro, de modo geral, de que é, ao mesmo tempo, uma continuidade e uma grande síntese, uma superação.¹⁵⁰

Portanto, faz-se necessário empregar o conhecimento resultante da análise das disputas simbólicas que caracterizam os campos da arte para compreender certas opções da historiografia e da crítica literárias no Brasil. Considerando que, conforme Audrey Camus, o espaço ficcional, longe de fornecer simples decoração à intriga, funda o próprio universo diegético¹⁵¹, não se pode seguir minimizando a função do espaço regional na estruturação das grandes obras regionalistas, tomando-o por simples palco em que se desenrolam dramas com os quais não possuiria nenhuma relação. A regionalidade no texto literário, seja ele canônico ou não, não se manifesta como simples capa delgada que esconde seu êxito maior, do mesmo modo que não é responsável por falhas relativas ao domínio da estética. Internalizada pela obra regionalista, ela atua como elemento estrutural e ordenador, sem o qual o texto não tem como se constituir.

A despeito disso, respondendo aos complexos pressupostos formulados ao longo da história literária brasileira, a relação da obra de Guimarães Rosa com o restante da tradição literária nacional, sobretudo aquela de cunho regionalista, tem sido conduzida de modo bastante tortuoso pela crítica especializada. Os rearranjos da tradição propostos por Eliot têm realmente se verificado, mas não raro dão mostras de atender a desígnios estabelecidos *a priori* a respeito do que deveriam ter sido certos textos do passado. Com isso, vê-se minimizada a força dessas narrativas e de seus autores quando ressurgem na obra de seu sucessor mais ilustre, Guimarães Rosa, de maneira que sua sobrevivência e sua colaboração para a continuidade e o fortalecimento da literatura nacional acabam menosprezados.

Por via inversa, no que concerne à presença da idiosincrasia rosiana na literatura pretérita, em lugar de lançar luzes renovadoras sobre seus precursores no momento em que os cria, o que se tem observado com frequência é a instituição de um débito artístico que possui o poder de aniquilar histórica e artisticamente autores e obras. Como será visto adiante, daí advém a necessidade de avaliar o Regionalismo a partir de uma óptica que dê conta das

¹⁵⁰ CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro, p. 683, nota 61.

¹⁵¹ CAMUS, Audrey. Espèces d'espaces: vers une typologie des espaces fictionnels, p. 34.

disputas simbólicas protagonizadas no cerne dessa vertente. Apenas com um olhar atento a essas particularidades e que não subestime as ressonâncias entre textos historicamente vistos como incompatíveis parece ser possível compreender o teor dos movimentos de deslocamento e ressignificação ensejados pela ficção de Guimarães Rosa.

3.3 Guimarães Rosa e seus precursores: uma bolsa de valores das artes

São muitos os temas que, de formas variadas, aproximam e distanciam obras e autores aos olhos da crítica. A cada evocação que se faz de um autor e de sua obra, estão em jogo formas de apropriação e de deslocamento cuja possibilidade de realização é proporcional à legitimidade de quem as enuncia. Nos estudos sobre o Regionalismo, alguns temas têm se mostrado constantes, como a busca por uma poética da oralidade, problemas relacionados à descrição, questões relativas a valores vistos como tradicionais, como honra e lealdade, a figuração do feminino, além da ligação das personagens com a terra. Em maior ou menor grau, todos estes aspectos permearam a fortuna crítica rosiana e foram empregados para traçar elos entre sua obra e as de seus antecessores, ora os aproximando, ora os afastando.

Pela análise de certas soluções narrativas encontradas por Oliveira Paiva em *Dona Guidinha do Poço*, José Maurício Gomes de Almeida identifica como problema crucial para a época o equilíbrio necessário para fazer se expressarem personagens associadas às camadas pouco instruídas da população sem prejudicar seriamente a verossimilhança da obra. “Como, dentro da perspectiva de um autor realista e regionalista, manter-se fiel a esta dupla realidade sem acarretar desequilíbrio na estrutura artística do romance?”¹⁵² Para o autor, diversas foram as formas de enfrentamento do problema, que nem sempre foi resolvido satisfatoriamente. Por vezes, o contraste entre a linguagem empregada no discurso do narrador e aquela reservada ao discurso direto das personagens teria emprestado às narrativas desagradável aspecto híbrido, pouco convincente do ponto de vista artístico.

Este problema, no entanto, não se limita àquele momento histórico. Remonta às preocupações alencarianas acerca do registro popular da linguagem e se relaciona à elaboração de um método particular por Guimarães Rosa. Para dar conta dos dois níveis de discurso e procurar sanar o fosso que ameaça separar personagens e narrador, o escritor mineiro desenvolveu uma abordagem a um só tempo individual e devedora das experiências anteriores. Com ela buscou aliar uma radical inventividade linguística ao aproveitamento do

¹⁵² ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 161.

repositório da fala popular de sua região de origem, produzindo como síntese um estilo peculiar, cuja linguagem chegou a ser considerada completamente nova. Segundo Guimarães Rosa,

Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas [*sic*] de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística.¹⁵³

Se, de um lado, o autor recorre à expressividade regional da língua, em moldes similares ao que haviam feito Simões Lopes Neto e depois Mário de Andrade, de outro, aplica um criterioso processo de reelaboração de vocábulos, tendo por base suas raízes etimológicas, de modo a reanimar o máximo possível os significados mais próximos dos originais. Disso resultam construções frasais profundamente híbridas, situadas na tensão entre a linguagem tradicional das regiões representadas e a inovação de teor erudito, que acabam por exigir do leitor atenção aos detalhes e perspicácia para compreender os sentidos que emergem dos inusitados jogos de palavras.

Exemplificando com minúcia o primeiro dos procedimentos, Eduardo Coutinho analisa o emprego rosiano do termo “sozinho”, que sendo originalmente uma intensificação do vocábulo “só”, teria perdido sua carga de intensidade pelo uso constante. Para recobrá-la, Guimarães Rosa repetiria o processo original de afixação que agregou o sufixo “inho” ao vocábulo “só”, criando desta vez “sozinhozinho”. No que se refere à aglutinação, observam-se neologismos como “nenhão”, unindo os termos “nenhum” e “não”, bem como “prostitutriz”, a partir da mescla de “prostituta” e “meretriz”.¹⁵⁴ Já no que se refere a um dos *Leitmotive* de *Grande sertão: veredas*, Coutinho destaca o papel do vocábulo “nonada”: “Esta palavra, que significa basicamente ‘não-senso’ ‘bagatela’, e é um composto de ‘no’ (contração de uma preposição com um artigo) e ‘nada’, expressa, no romance, o tema do absurdo da vida, representado pela figura do diabo.”¹⁵⁵

No que tange à discussão razoavelmente recorrente sobre ter ou não Guimarães Rosa criado uma linguagem própria, Coutinho se fundamenta no pensamento de Cavalcanti Proença para afirmar que, “ao criar formas que não pertencem à ‘norma’ do português, Guimarães Rosa transgride o uso comum desta língua, mas não ultrapassa, em momento

¹⁵³ LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa, p. 81.

¹⁵⁴ COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem, p. 204 – 205.

¹⁵⁵ COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem, p. 206.

algum, as barreiras impostas pela sua estrutura.”¹⁵⁶ Na verdade, de maneira bastante semelhante ao que se verifica principalmente nos contos de Simões Lopes Neto, Guimarães Rosa tira proveito de características particulares às variações linguísticas utilizadas no interior do Brasil. Eduardo Coutinho ressalta, por exemplo, como a pesquisadora estadunidense Mary Lou Daniel investiga “uma série de casos de alteração fonológica, dentre os quais o da terceira pessoa do singular, do presente do indicativo dos verbos em *-iar*, que se torna *-eia*, ao invés do corrente *-ia* (‘apreceia’, por ‘aprecia’, ‘negoceia’, por ‘negocia’), por analogia com os verbos em *-ear*, que apresentam esta forma (‘passeia’, ‘penteia’).”¹⁵⁷

Embora Simões Lopes Neto não costume deformar as conjugações verbais como estratégia de construção de uma poética da oralidade – chegando no máximo a formulações como “— ‘Stá feito!...”¹⁵⁸ –, recorre a expediente não muito distinto daquele de Guimarães Rosa quando opta por fórmulas como o famoso “Patrício, escuite!”¹⁵⁹, os inúmeros “vancê” em lugar de “você”, ou as frases sincopadas e carregadas de expressões regionais que permeiam toda a obra. Como se percebe no conto “Correr eguada”, a ênfase dada à quantidade de gado livre disponível nos pampas no passado repousa em uma hipérbole bastante complexa. Seu efeito de oralidade advém do emprego de terminologia marcadamente regional, da síncope, da contradição e de empréstimos linguísticos, produzindo imagem de rara beleza: “Eguada xucra, potrada orelhana, isso, era imundície, por esses campos de Deus: miles e miles!”¹⁶⁰

Afonso Arinos, por sua vez, menos afeito a profundas deformações da língua, chega a grafar expressões como “poetagens”, “uai”, “estúrdio”, “vossemecê” e “praqui mais prali”¹⁶¹, mas alcança maior êxito quando dilui o efeito na construção das orações, como nos contos “Paisagem alpestre” e “Joaquim Mironga”, nos quais emprega, respectivamente: “Estrada batida, meu patrão; não tem errada; é seguir toda a vida.” e “Patrão velho andava amoitado.”¹⁶² Mesmo assim, o autor não se destaca nesse sentido, possuindo sua obra maior valor no que se refere às descrições e à ambientação das tramas, diferentemente de Coelho Neto, que recebeu bastante atenção devido a algumas malfadadas tentativas de reconstruir no corpo do texto a oralidade falada. Ainda que, no caso do livro *Sertão*, estas experiências estejam confinadas apenas aos dois últimos contos, “Mandoví” e “Os velhos”, seu

¹⁵⁶ COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem, p. 210.

¹⁵⁷ COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem, p. 212.

¹⁵⁸ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*, p. 78.

¹⁵⁹ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*, p. 31.

¹⁶⁰ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*, p. 59.

¹⁶¹ ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*, p. 27 – 28.

¹⁶² ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*, p. 62; 85.

aparecimento em outras de suas obras parece ter sido determinante para vincular a imagem de tais soluções frustradas à persona do escritor. O mesmo não ocorre, entretanto, com Guimarães Rosa, embora o autor tenha flertado em alguns momentos com fórmulas semelhantes, como se percebe na novela “Duelo”, de *Sagarana*, ou no conto “Sequência”, de *Primeiras estórias*:

Depois, uma turma de sujeitos alegres o interpelou. Iam para o sul, para as lavouras de café. Baianos são-pauleiros. E um deles:
— Eh, mano veélho! Baâmo pro São Paulo, tchente!... Ganhá munto denheêro... Tchente! Lá tchove denhêro no tchão!...¹⁶³

E:

Tio Terêncio, o velho, à porta de casa, conversou com o outro: — “*Meo fi’o, q’vaca qu’è essa?*” — “*Nho pai, e’a n’è nossa, não.*” Seguia, certa; por amor, não por acaso.¹⁶⁴

A despeito da constante busca por uma poética da oralidade na série literária brasileira e das ressonâncias dela decorrentes, a estrutura do campo literário nacional historicamente se voltou para referenciais externos, procurando ombrear os produtos nacionais aos estrangeiros, como via de acesso à legitimação. Machado de Assis, no longínquo ensaio “Instinto de nacionalidade”, já assinalava a tendência, com a ironia que lhe é própria: “os escritores que se vão buscar para fazer comparações com os nossos, — *porque há aqui muito amor a essas comparações* — são ainda aqueles com que o nosso espírito se educou, os Victor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlans, os Nervais.”¹⁶⁵

Evidentemente, tais comparações não podem ser desprezadas, uma vez que abrem os horizontes para aquilo que as demais tradições literárias produzem e aferem como seus melhores resultados, ao mesmo tempo em que possibilitam a participação nos jogos simbólicos do campo artístico, cujo prêmio é o acúmulo de capital específico. Não obstante, como já evidenciou Walnice Nogueira Galvão a respeito de algumas das explicações fornecidas para a inventividade linguística de Guimarães Rosa, a referência nem sempre está distante.

João Claudio Arendt examina como os indícios deixados por José de Alencar, no prólogo a *Iracema* e na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, por Simões Lopes Neto, na “Apresentação” aos *Contos gauchescos*, e por Guimarães Rosa, em carta ao amigo João Condé revelando alguns segredos sobre a composição de *Sagarana*, apontam para a ligação umbilical que os três escritores mantêm com os locais em que transcorrem suas narrativas.¹⁶⁶ Segundo Arendt,

¹⁶³ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 194 – 195.

¹⁶⁴ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 114, grifos originais.

¹⁶⁵ ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade, p. 1207, grifo nosso.

¹⁶⁶ ARENDT, João Claudio. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria, p. 185 – 189.

“Assim como Alencar, muitas décadas antes, Guimarães encontra-se afastado da terra natal, fato que possibilita ‘rever’ sua paisagem humana e natural por meio da reminiscência e da saudade.”¹⁶⁷ Se tal característica pode conectar estes autores entre si, ao tornar visível a união sentimental que conservam com seus locais de origem, também pode ser incluído no conjunto Afonso Arinos, uma vez que tanto sua biografia quanto sua obra são exemplares do mesmo processo.

O caso de Guimarães Rosa é particularmente complexo nesse aspecto devido à síntese de elementos que o autor logrou imprimir em seu texto. Enquanto, por um lado, há um profundo interesse pela literarização do sertão e dos campos gerais, por outro, seu domínio sobre largo repertório cultural do Ocidente e do Oriente frequentemente desafia a atividade crítica. Ao mesmo tempo em que conserva ressonâncias advindas de seus pares locais e mantém intimidade com a realidade regional, as relações em sua obra são sempre múltiplas. Procurando explicar algumas delas a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, o autor se refere à presença de intertextualidades com o “Cântico dos Cânticos”, o “Apocalipse” e a *Divina comédia* em “Dão-Lalalão”, novela de *Corpo de baile*. Guimarães Rosa demonstra um manejo consciente das ressonâncias entre textos, embora afirme ser aquele o único caso em que buscara tal efeito – ao menos em grau tão elevado:

Voltando ao “*Dão-Lalalão*”, isto é, aos curtos trechos em que assinaei as “alusões” dantescas, apocalípticas e cântico-dos-canticáveis. (ALIÁS, é apenas nessa novela (“*Dão-Lalalão*”) que o autor recorreu a isso.) Como Você vê, foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. Uma espécie do que é a inserção de uma frase temática da “Marselhesa” naquela sinfonia de Beethoven, ou da glosa de versículo de São João (Evangelho) no “Crime e Castigo” de Dostoiévski [*sic*]. Com a diferença que, no nosso caso, ainda que tosca e ingenuamente, o efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécie de sub-para-citações (!!?) : isto é, só células temáticas, gotas da essência esparzidas aqui e ali, como tempero, as “fórmulas” ultra-sucintas. (Um pouco à maneira do processo de modificações do tema – que ocorre, na música, nas *fugas* ?)”¹⁶⁸

Independentemente de o autor ter ou não recorrido ao mesmo expediente em outras ocasiões, há indícios de que essa característica se repete em sua obra. A força dos poetas mortos não precisa ser conscientemente explorada pelo artista, ela pode muito bem provir de uma espécie de memória textual que conecta escritores e obras de maneiras por vezes imprevistas. É por esta via, por exemplo, que James Joyce se faz presente na ficção rosiana

¹⁶⁷ ARENDT, João Claudio. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria, p. 189.

¹⁶⁸ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, p. 87, grifo e formatação originais.

segundo diversos estudos. Não obstante as negativas de Guimarães Rosa, a crítica literária continuou a apontar nexos entre sua obra e a do prosador irlandês, transformando-o em espécie de precursor ilustre do escritor brasileiro.

Assim procede Rui Mourão, em texto de 1969 intitulado “Processo da linguagem, processo do homem”, no qual assegura, a propósito da novela “Cara-de-Bronze”, que “O aspecto caótico daquelas páginas sugere imediatamente uma aproximação com James Joyce. Na verdade, nunca se pode falar do autor de *Grande sertão: veredas* sem que a sombra do romancista irlandês esteja rondando nas proximidades.”¹⁶⁹ Por caminho similar, Augusto de Campos salienta o parentesco entre os processos estilísticos de Guimarães Rosa e James Joyce, identificando a questão da musicalidade referida pelo autor na correspondência acima: “O método de tematização ‘musical’ de Guimarães Rosa se assemelha ao de Joyce – ainda que só de muito longe se aproxima da intrincada complexidade do *Finnegans Wake*. Os temas se revestem, em muitos casos, do duplo tratamento, externo (repetição) e interno (variação sonora), sem apresentar, porém, aquela ostensiva deformação léxica dos textos joycianos.”¹⁷⁰

Com efeito, como se tem buscado demonstrar, o traçado de relações deste tipo atende a diversos interesses. É evidente que tais conexões entre as obras de Rosa e Joyce não poderiam ser feitas caso os textos não as permitissem, mas nem por isso elas deixam de responder às imposições da “república mundial das letras” no que se refere aos mecanismos de legitimação. Não à toa, em texto de 1962, Haroldo de Campos sustenta que “a pedra-angular da empreitada joyciana, fulcrada na criação de um novo léxico, feito de contínuas invenções semânticas, esta permaneceu quase sempre relegada, marco de um desafio temível, que era mais fácil contornar do que enfrentar.”¹⁷¹

Este elemento, que poucos autores teriam sido capazes de retomar, jamais teria alcançado nível equivalente ao do mestre irlandês. Entretanto, “O lugar privilegiado que a prosa de Guimarães Rosa ocupa no ficcionismo de nossos dias se explica por uma coisa: sua maneira de considerar o problema da linguagem”¹⁷², já que, segundo Haroldo de Campos, o escritor mineiro “retoma de Joyce aquilo que há de mais joyciano: sua (como disse Sartre) ‘contestação da linguagem comum’, sua revolução da palavra, e consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares a nossa língua, das quais tira todo um riquíssimo manancial de efeitos.”¹⁷³

¹⁶⁹ MOURÃO, Rui. Processo da linguagem, processo do homem, p. 283.

¹⁷⁰ CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” no Grande Sertão, p. 332.

¹⁷¹ CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê, p. 574.

¹⁷² CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê, p. 574.

¹⁷³ CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê, p. 575.

Observe-se que há acerto na reflexão de Campos, uma vez que são precisas suas considerações acerca do método empregado pelos dois autores para lidar com o problema da linguagem. Porém, não se pode deixar de notar que o “lugar privilegiado” ocupado pela obra de Guimarães Rosa na literatura de então – o crítico não especifica tratar-se da brasileira – está relacionado a um trabalho com a linguagem literária semelhante ao de Joyce. Neste sentido, a argumentação se constrói de modo a capitalizar para Guimarães Rosa o prestígio de James Joyce, assinalando a proximidade entre os autores e a capacidade rosiana de retomar um caminho que a muitos havia derrotado. O “amor às comparações” machadiano encontra, então, um meio de ombrear os produtos nacionais com os estrangeiros.

De todo modo, é necessário assinalar que há contradição nas comparações entre Rosa e Joyce. De uma parte, Emir Rodríguez Monegal assegura que, em uma de suas conversas com o autor, “Guimarães Rosa falava sentado em uma poltrona grande e incômoda, para dizer-me que Joyce exerceu uma grande influência sobre suas obras, como modelo, como paradigma.”¹⁷⁴ De outra, a informação não confere com o que se observa no diálogo entre Rosa e Günter Lorenz, quando o escritor garante que: “Não estão certos, quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão.”¹⁷⁵

Em certa medida, estas contradições podem se originar da consciência que Guimarães Rosa apresenta acerca das mudanças no campo literário, as quais por vezes parecem fazê-lo inserir-se em determinadas disputas simbólicas. É exemplar de tal consciência uma carta enviada pelo autor em 11 de maio de 1947 a seu tio Vicente Guimarães. Nela, Guimarães Rosa garantia não poder concordar com observações do tio sobre a escrita, porque, a seu ver, “Toda arte, dagora em diante, terá de ser, mais e mais, construção literária. Já entramos nos tempos novos, já estamos reabilitando a arte, depois do longo e infeliz período de relaxamento, de avacalhção da língua, de desprestígio do estilo, de primitivismo fácil e de mau gosto.”¹⁷⁶

Resguardada pelo sigilo da missiva, é contundente a reflexão rosiana a respeito da literatura precedente. A julgar por suas escassas declarações e entrevistas das décadas seguintes, inclusive, é bastante provável que o autor não empregasse o mesmo tom para expor publicamente suas opiniões. Ainda assim, talvez a elas se possam computar algumas

¹⁷⁴ MONEGAL, Emir Rodríguez. Em busca de Guimarães Rosa, p. 55.

¹⁷⁵ LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa, p. 85.

¹⁷⁶ ROSA, João Guimarães *apud* MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, p. 247.

peculiaridades de seu estilo caudaloso e descritivo, por vezes no limite do hermético, que evoca autores como Euclides da Cunha, Afonso Arinos e Coelho Neto, nos quais não parece haver lugar para relaxamento do estilo, para primitivismo ou para desprestígio da língua.

No que tange à inserção do autor nas disputas simbólicas que conformam o campo da arte, cumpre observar os sentidos que emergem de alguns de seus depoimentos. Contrariamente ao que afirma em seu diálogo com Günter Lorenz a propósito de seu método de trabalho, em correspondência de 3 de novembro de 1964 destinada à estudiosa Mary Lou Daniel, Guimarães Rosa sustenta: “Jamais tive programa ou ‘plataforma’, quanto à linguagem, ou à técnica literária. Simplesmente, escrevo.”¹⁷⁷ Revelando-se escorregadio ao falar de seu ofício, neste momento o autor produz uma imagem de si mesmo como o artista movido pela inspiração, como se sua arte “simplesmente” emanasse do desejo de escrever e do talento literário.

Além disso, é relevante que, nesta mesma missiva, quase vinte anos posterior àquela endereçada ao tio, o autor mantenha linha de pensamento similar à do passado e ainda teça comentários sobre as obras de ilustres antecessores com quem era frequentemente comparado:

De Joyce, só li parte do *Dubliners*. O *Ulysses*, fiz várias tentativas, que nunca foram além de pedaços de páginas. Acho nele um ludismo feroz, uma atitude que não é simpática, excessiva intencionalidade formal, muitíssimo de *voulu* que me repele. (Cômico: muitos, para meu castigo, sentem repulsa assim, ao que eu escrevo...) Mário de Andrade, polêmico, ligado a um Movimento, partiu de um desejo de ‘abrasileirar’ a todo custo a língua, de acordo com postulados que sempre achei mutiladores, plebeizantes e empobrecedores da língua, além de querer enfiá-la, denotando irremediável mau gosto. Faltava-lhe, a meu ver, finura, sensibilidade estética. [...] Mário de Andrade foi capaz de perpetrar um ‘*milhor*’ (por *melhor*) – que eu só seria capaz de usar com referência a ‘milho’. (Em todo o caso, adorei ler o *Macunaíma*, que, na ocasião, me entusiasmou. Será que há influências sutis, que a gente mesmo é incapaz de descobrir em si?)”¹⁷⁸

Certamente não deve ser subvalorizada a dimensão política de tais declarações, vindas de um escritor que, já consagrado, não mais necessita recorrer ao suporte representado pelas influências legitimadas. Na verdade, neste momento é possível que o autor se preocupe – ainda que inconscientemente – em evitá-las, porquanto já detém capital literário suficiente para exercer ele mesmo a influência legitimadora.

Daí a importância da inserção do autor nos jogos simbólicos presentes na base do campo artístico, visto que declarações como a acima referida podem desempenhar papel nada desprezível enquanto discursos performáticos. Nesse sentido, é significativo que, por um lado, Guimarães Rosa negue um parentesco próximo, criticando em termos duros aquilo que

¹⁷⁷ ROSA, João Guimarães *apud* MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, p. 374.

¹⁷⁸ ROSA, João Guimarães *apud* MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, p. 374, grifos originais.

observa como defeitos graves nas obras de seus precursores, e por outro assumia a possibilidade de conservar algo destes autores. Talvez sem perceber, o escritor mineiro coloca em prática os postulados de Eliot e Bloom, ao conceder a presença dos poetas mortos em sua obra ao mesmo tempo em que anuncia a individualidade de sua voz.

Conquanto Guimarães Rosa faça ressalvas, a crítica literária nacional não eximiu sua obra de vínculos à de Mário de Andrade. Henriqueta Lisboa, por exemplo, em texto sobre o motivo infantil na ficção rosiana, identifica parentesco entre o escritor mineiro e o paulista justamente no caráter lúdico do trato com a palavra: “O escritor brasileiro com que Rosa se harmoniza, também a esse aspecto, é Mário de Andrade. A alegria de viver e de criar, a faculdade de expandir-se no jorro abundante das palavras, o dinamismo estilístico levado às raias da ingenuidade, certas expressões de mato verde, são peculiares aos dois.”¹⁷⁹

Observa-se, portanto, uma aproximação entre os dois autores que procura destacar o êxito por eles alcançado a partir de um trabalho libertador com a palavra. Não obstante, é distinto o resultado apresentado por ambos quando examinadas mais de perto algumas das soluções empregadas em seus textos. À diferença do Mário de Andrade de *Macunaíma*, cuja rapsódia acolhe vários gêneros poéticos e os submete a uma intenção paródica que os fratura polifonicamente, Guimarães Rosa busca incessantemente a fusão da poesia no corpo das narrativas, tornando-a parte do efeito polifônico da obra. Neste sentido, se são evidentes os pontos de contato entre estes dois mundos, parece diferir a natureza do impacto causado por cada um deles.

De modo geral, a idiosincrasia rosiana se faz inevitavelmente presente na leitura de *Macunaíma*, ora atestando a similitude das soluções elaboradas, ora denunciando sua diferença. Nos dois casos, a apreensão do texto andradiano se vê retrospectivamente influenciada pelo facho de luz proveniente de seu sucessor. Assim ocorre quando Macunaíma tem uma “satisfa mãe”¹⁸⁰, em lugar de “satisfação”, ao se dar conta de sua liberdade. O mesmo se verifica quando o protagonista confere sentido de advérbio a um substantivo ao afirmar ter enxergado “um despotismo de timbó”¹⁸¹ perto de uma grota, referindo-se à profusão de árvores daquela espécie no local em que desejava pregar uma peça nos irmãos, ou quando pede ajuda aos ingleses, que sacodem uma árvore de onde “despencou um desperdício de balas”.¹⁸² Pode ser igualmente lida à luz de Guimarães Rosa a caracterização de Tia Ciata, “uma negra velha com um século no sofrimento”, que “era só ossos duma comprimez já

¹⁷⁹ LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa, p. 172.

¹⁸⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 54.

¹⁸¹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 21.

¹⁸² ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 59.

sonolenta pendependendo pro chão de terra.”¹⁸³

São muitas as fórmulas deste tipo ao longo de *Macunaíma*, as quais, por um lado, antecipam as práticas de Guimarães Rosa, ao mesmo tempo em que são, por outro, retroiluminadas pelas desleitura de que são objeto. Internalizadas na ficção rosiana e submetidas à ação da memória textual do leitor, tais construções acabam ressignificadas e revalorizadas. Entretanto, nem sempre este processo de desleitura operado por Guimarães Rosa fornece dividendos positivos a Mário de Andrade, dado que outros exemplos atestam a maior organicidade que alguns elementos obtêm na obra do prosador mineiro. Isto pode ser averiguado pela contraposição de trechos de *Sagarana* e *Corpo de baile* a passagens de *Macunaíma*, o que revela um emprego mais orgânico e rico da associação de termos por parte de Guimarães Rosa.

Assim, em “O burrinho pedrês” observa-se um poema que não apenas se encontra diluído no corpo da novela, mas contribui para sobrepor imagens e sentidos acerca da boiada que se desloca pelo campo, erigindo-a em ente coeso que se move compassadamente:

As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão...¹⁸⁴

Eis que, com isso, “A boiada vai, como um navio.”¹⁸⁵

Procedimento semelhante é oferecido em “Cara-de-bronze”, novela de *Corpo de baile*, na qual uma nota de rodapé antropomorfiza uma série de plantas. Mais do que preciosismo autoral, a estratégia adiciona significado à busca da “poesia das coisas” perpetrada por Grivo a mando do recluso fazendeiro Cara-de-bronze. Como se buscasse comprovar a poesia do mundo encontrada pelo vaqueiro, o autor elabora uma “estória” erótica tendo por recurso somente os nomes das árvores da região:

— A damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-João. O São-gonçalinho. A ata-brava, a bradamundo, a gritadeira-do-campo...¹⁸⁶

Como explicitado por Guimarães Rosa em carta a Edoardo Bizzarri,

Conta o parágrafo 10 períodos. O 1º é a apresentação de uma moça, no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz

¹⁸³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 75 – 76.

¹⁸⁴ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 50 – 51.

¹⁸⁵ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 51.

¹⁸⁶ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de baile), p. 151, nota de rodapé.

tentando acariciá-la. O 5º é óbvio. Assim o 6º. E o 7º (mão boba...) e o 8º (o rapaz “apertando” a mocinha). Quanto ao 9º: “são gonçalo” é sinônimo do membro viril... O 10º: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos.¹⁸⁷

Em face disso, empalidecem certos processos levados a cabo em *Macunaíma*, embora inovadores e por vezes radicais em seu tempo. Em comparação, trechos que empregam associações de palavras similares naquela obra mostram-se menos propícios a agregar camadas de significados ao tecido narrativo, o que sugere que o libelo em favor da liberdade do estilo possua mais valor em si mesmo do que função orgânica no texto. Há vários exemplos neste sentido ao longo da narrativa, dos quais destacam-se apenas alguns:

Então Macunaíma sentou numa barranca do rio e batendo com os pés n’água espantou os mosquitos. E eram muitos mosquitos puins maruins arurus tatuquiras muriçocas meruanhas mariguís borrachudos varejas, toda essa mosquitada.¹⁸⁸

E:

Perguntaram pra todos os seres, aperemas saguis tatus-mulitas tejus muçuãs da terra e das árvores, tapiucabas chabós matinta-pereras pinicapaus e aracuãs do ar, pra ave javiim e seu compadre marimbondo, pra baratinha casadeira, pro pássaro que grita “Taám!” e sua companheira que responde “Taím!”, pra lagartixa que anda de pique com o ratão, pros tambaquis tucunarás pirarucus curimatás do rio, os pecaís tapicurus e iererês da praia, todos esses entes vivos mas ninguém não vira nada, ninguém não sabia de nada.¹⁸⁹

Ou, por fim:

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbom vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava arame contos contecos milréis borós tostão duzentorréis quinhentorréis, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres xenxéns caraminguás selos bicos-de-coruja massuni bolada calcáreo gimbra siridó bicha e pataracos, assim, adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaús.¹⁹⁰

Nesse sentido, é importante ter em mente que as estratégias de Mário de Andrade e Guimarães Rosa possuem objetivos distintos. Mais de um crítico já aproximou as longas listas – de jacarés, de pássaros, de macacos, da flora, do dinheiro – sem virgulação aos ritmos da poética popular, principalmente ao gênero musical da embolada. Nesta, o cantador “embola” séries de elementos, depois “arrepanhados” em um último verso. De certo modo, o mesmo faz Mário de Andrade, ao proceder a longas enumerações para em seguida arrebanhá-las em uma fórmula final frequentemente derrisória e paródica. Entre outras coisas, o efeito é de valorização da poesia e da música populares, no sentido de alçá-la à esfera do erudito como solução poética polifônica, que engloba vários ritmos e gêneros. Guimarães Rosa, como se vê,

¹⁸⁷ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, p. 94.

¹⁸⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 22.

¹⁸⁹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 44 – 45.

¹⁹⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 51.

tem objetivos e estratégias diversos, embora encontrem-se em muitos momentos.

Considerando-se que, antes de Mário de Andrade, talvez nenhum outro autor tenha efetuado processo semelhante na literatura brasileira, é plausível aventar que possivelmente aí resida parte da inspiração rosiana para executar estratégias semelhantes. Neste caso, vê-se bem a força do poeta morto que ressurgiu, completamente transformada, na obra e pela voz de seu sucessor. A um só tempo, portanto, o legado de Mário de Andrade é retomado e ressignificado por Guimarães Rosa, que assim dá à luz uma idiossincrasia própria, a qual, por sua vez, retroage sobre seu precursor recém-criado – por vezes evidenciando sua força, por vezes ressaltando onde foi ultrapassado.

Por isso, compreendem-se opiniões como a de Eduardo Coutinho, que registra precisamente o deslocamento imposto por Guimarães Rosa a Mário de Andrade, destacando os sucessos de cada um. Segundo Coutinho, o regionalismo dos dois autores tem sido frequentemente comparado com base na ideia de que ambos fizeram uso de uma linguagem que não se restringe a nenhuma área geográfica do país, constituindo-se, ao contrário, de uma fusão de diversos falares. Apesar disso, haveria uma diferença fundamental na atitude dos dois escritores. No entender do crítico, Mário de Andrade teria desejado elaborar uma língua brasileira distinta do português peninsular, como reação à imposição de normas europeias, porém não teria ido além da unificação de vários regionalismos existentes no Brasil. Guimarães Rosa, por sua vez, teria visado a criação de uma linguagem universal para transmitir os conflitos básicos do homem, o que lhe teria facultado eliminar a oposição entre linguagem e temática, entre forma e conteúdo.¹⁹¹

Iluminados em retrospecto pelas realizações rosianas, os êxitos de Mário de Andrade ganham novos significados, o que altera sensivelmente sua posição histórica. Sem perder importância do ponto de vista da formação da literatura brasileira, as contribuições do autor ganham outro patamar no que concerne ao prestígio propriamente artístico. Para além disso, cabe notar que a última afirmação feita por Coutinho, segundo a qual Rosa teria conseguido eliminar o fosso entre forma e conteúdo, contrasta com o que o crítico dissera duas páginas antes acerca da inegável lacuna entre o nível sociocultural das personagens rosianas e sua expressão. Assim sendo, talvez seja mais adequado crer que o fosso tenha sido reduzido, mas não fechado.

Com efeito, as comparações críticas entre os dois autores ensejam contínuas reavaliações de suas obras, o que por vezes contribui para um progressivo refinamento das

¹⁹¹ COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem, p. 226.

concepções acerca de seu legado. No discurso de recepção a Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras, por exemplo, Afonso Arinos, sobrinho, distingue de maneira algo redutora o significado da colaboração dos dois autores para a conformação da história literária nacional. A seu ver,

Não me parece possa haver comparação entre o vosso e o estilo de Mário de Andrade, como algumas vezes se tem feito. A renovação linguística que Mário se propôs era mais imediata, impetuosa e polêmica; em uma palavra: destruidora. [...] No vosso caso, a experiência, pela época mesma em que começou, foi sempre construtiva. Não tendes em vista derrubar nada, desfazer nada de preexistente, mas levantar no espaço limpo.¹⁹²

Ainda que porventura válida a distinção entre tom destruidor e construtor, tais critérios não parecem suficientes para evitar comparações entre os dois autores, uma vez que a própria ideia de construção pode se relacionar ao teor destruidor precedente quando a ele se opõe. Além disso, mesmo a apreensão do Modernismo como movimento eminentemente destruidor é algo problemática, posto que a destruição de determinados paradigmas possibilitou a edificação de outros. De todo modo, discursos como este assinalam as forças que entram em choque na história literária brasileira com o surgimento de Guimarães Rosa, o qual fomenta a revisão das relações até então dominantes.

O mesmo se verifica no raciocínio de Adolfo Casais Monteiro, que atesta o deslocamento sofrido por Mário de Andrade em função de Guimarães Rosa. Neste caso, inclusive, a julgar pela perspectiva sob a qual é enfocado, o movimento aparenta gerar certo incômodo em parte da crítica literária. Segundo Monteiro, afinal, Guimarães Rosa efetuara “uma revolução propriamente dita, a mais importante realizada na prosa brasileira depois de Mário de Andrade; o que também não devia ser motivo – mas há quem só sabe admirar um autor deitando outro abaixo, no que se mostra idólatra, e não crítico – para se achar que Mário de Andrade não tinha feito revolução nenhuma. É para desconfiar que nunca o leram...”¹⁹³

Seu depoimento, particularmente significativo por datar de 1958, expõe a posição desprestigiada em que Mário de Andrade vinha sendo alocado por alguns setores do pensamento intelectual de então em razão dos rearranjos da tradição alimentados pela obra rosiana. Confrontada com a experiência estética fornecida pelo autor de *Grande sertão: veredas*, a experimentação andradiana acaba perdendo capital literário, segundo o que se depreende da necessidade de defesa entrevista na declaração de Monteiro.

Como contraposição a esta tendência, identifica-se o pensamento de Augusto de Campos, expresso no famoso ensaio “Um lance de ‘dês’ no Grande Sertão”, originalmente

¹⁹² FRANCO, Afonso Arinos de Melo. O verbo & o logos – discurso de recepção de Afonso Arinos de Melo Franco, p. 98.

¹⁹³ MONTEIRO, Adolfo Casais. Guimarães Rosa não é escritor regionalista, p. 3.

publicado em 1959, no qual o estudioso reflete a propósito da relação do escritor com a linguagem e argumenta que a singular importância de *Grande sertão: veredas* reside em “retomar e redimensionar uma tradição, recente, é verdade, mas já quase completamente soterrada, na prosa brasileira; a de *Macunaíma*, de Mário de Andrade; e a de Oswald de Andrade – *Serafim Ponte Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar* – até hoje confinado às primeiras edições, graças à lamentável indiferença de nossas casas editoras.”¹⁹⁴

Nesse sentido, evidenciam-se complexos movimentos no campo literário brasileiro com o advento, principalmente, de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, os quais parecem entregar às letras nacionais resultados há muito desejados. Este é um dos motivos das incessantes alusões à mais prestigiada prosa internacional quando das análises desses textos, já que a literatura brasileira dá mostras de acreditar ter finalmente realizado aquilo a que estava destinada. O interessante é que o capital artístico acumulado pela ficção rosiana parece ser também empregado para transferir patrimônio simbólico a uma parcela da literatura modernista precedente, como advoga Augusto de Campos.

Enquanto, por um lado, há sinais de que o impacto ocasionado pelo aparecimento de Guimarães Rosa tenha afetado negativamente o capital até então acumulado por Mário de Andrade, removendo-lhe parte da aura revolucionária, por outro, divisam-se percursos críticos que buscam assinalar o parentesco entre as propostas e com isso capitalizar as iniciativas precedentes. Com efeito, a idiosincrasia rosiana mostra-se capaz de propagar dois movimentos de natureza bastante distinta, cabendo ao discurso crítico a consolidação de um deles na história literária nacional. Por isso, cumpre indagar em que medida teria o capital simbólico angariado pela literatura de Guimarães Rosa contribuído para salvar obras como *Macunaíma* de uma desatenção da parte do público, renovando seus sentidos históricos. Invertidas as posições na “bolsa de valores” literária, agora compete a Guimarães Rosa ressignificar, renovar e com isso legitimar Mário de Andrade.

Para isso contribuem as muitas relações que podem ser propostas entre *Macunaíma* e a obra de Guimarães Rosa. Em maior ou menor grau, elas demarcam a presença da idiosincrasia rosiana no texto de seu precursor. É o caso do retorno de *Macunaíma* à beira do Uraricoera ao final da busca pela muiiraquitã, pois, ainda que o herói leve “com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Pathek e o casal de galinha Legorne”, quando está a caminho de casa se debruça sobre a “violinha botando a boca no mundo cantando saudades da querência”, com um olhar que, “dele espichando espichando descia a pele do rio em busca dos pagos da

¹⁹⁴ CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” no Grande Sertão, p. 321 – 322.

infância [...] e cada cheiro de peixe cada moita de craguatá cada tudo punha entusiasmo nele”.¹⁹⁵

Tal ímpeto telúrico se reporta ao Regionalismo como um todo, mas pode ser bem iluminado pelo pensamento de Pedro Orósio, em “O recado do morro”, uma vez que a personagem rosiana só embarca na viagem proposta porque tencionava “rever a vaqueirama irmã, os de chapéu-de-couro, [...] pelo menos pisar o chapadão chato, de vista descoberta, e cheirar outra vez o resseco ar forte daqueles campos, que a alma da gente não esquece nunca direito e o coração de geralista está sempre pedindo baixinho.”¹⁹⁶ Nos dois casos, há uma ligação sentimental com a terra natal que alimenta um desejo de retorno, independentemente das possíveis diferenças nos sentidos gerais que cada uma das narrativas constrói.

É igualmente significativo, no plano do contato entre forma e conteúdo, que Guimarães Rosa recupere – “Será que há influências sutis, que a gente mesmo é incapaz de descobrir em si?” – procedimento empregado por Mário de Andrade ao final de sua rapsódia. Transformado Macunaíma na constelação de Ursa Maior, o autor apõe um epílogo à narrativa iniciado pela fórmula “Acabou-se a história e morreu a vitória.”¹⁹⁷ A narração, entretanto, não cessa, segue por mais uma página e meia, para finalmente se encerrar por uma negativa: “Tem mais não.”¹⁹⁸ Logo, difícil não evocar a força do poeta morto na voz de seu sucessor, quando Riobaldo anuncia:

Aqui a estória se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui a estória acaba.¹⁹⁹

Como se também declarasse a morte e a futilidade de qualquer possível vitória após o falecimento de Diadorim, o narrador ainda segue por mais algumas páginas, até concluir com a mesma ideia de negação: “*Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.*”²⁰⁰

Mas o reaproveitamento rosiano de elementos desenvolvidos pela ficção passada não se restringe a Mário de Andrade, conforme ressaltado ao longo deste estudo. A inserção do escritor mineiro na tradição literária brasileira causa vários outros rearranjos, como atesta a reflexão de Ligia Chiappini concernente à obra de Simões Lopes Neto. Para a pesquisadora, o autor gaúcho, “Pelo mergulho no regional, dialeticamente transcende suas fronteiras, produzindo o novo por um trabalho com a tradição que, se o amarra ao romantismo de

¹⁹⁵ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 173 – 174.

¹⁹⁶ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de baile), p. 32.

¹⁹⁷ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 213.

¹⁹⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 214.

¹⁹⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 616.

²⁰⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 624, grifos nossos.

Alencar, ao mesmo tempo o liga umbilicalmente à cultura popular e o projeta para o tempo de Macunaíma, de Riobaldo e de Maíra.”²⁰¹

Tal projeção rumo ao futuro, entretanto, é antes via de mão dupla. À medida que o passado se prolonga sobre o futuro, o futuro confere significados ao passado, de modo que a projeção só se consuma retrospectivamente. Isto é, se Blau Nunes se lança em direção a Riobaldo, isto só ocorre porque Riobaldo surgiu e iluminou o caminho a ser seguido. O procedimento pode ser examinado a partir da interpretação sugerida por Flávio Loureiro Chaves acerca dos *Contos gauchescos*. Para o crítico, “Deve-se observar então que a figura do *apresentador* de Blau Nunes foi transferida para o segundo plano, mas não foi absolutamente eliminada. Ele passou à condição de *interlocutor* do seu guia, ouve-o atentamente e anota tudo o que pode do seu depoimento.”²⁰²

À maneira de Riobaldo, Blau Nunes também propõe anotações e deixa entrever a presença de um ouvinte, o que confere fluidez à narrativa. Segundo Chaves, a veracidade do discurso psicológico é dependente de silêncios e pausas, responsáveis por levar o leitor a deduzir ficticiamente aquilo que fica subentendido. Porém, “também isto se deve à presença muda do interlocutor diante do qual Blau Nunes busca a clareza, a precisão de uma linguagem obrigatoriamente imprecisa, a linguagem da memória. Por isto ele corrige a si mesmo e, não obstante, as correções só fazem adensar o texto em níveis mais profundos.”²⁰³ Assim como em *Grande sertão: veredas*, a sugestão ora subjacente, ora claramente enunciada da presença de um interlocutor para os “causos” narrados por Blau Nunes contribui para estruturar um andamento narrativo que irmana as duas obras.

Se nos *Contos gauchescos* o “apresentador” dos contos parece passar a segundo plano, transformando-se no “interlocutor” que tudo anota e que, pode-se supor, em seguida torna possível a própria obra, o relato da vida de Riobaldo apresenta sinais de recorrer a artifício semelhante. Em ambos os casos, os interlocutores são internalizados pelas narrativas de seus locutores, diluindo-se na fala dos protagonistas e, ao que tudo indica, anotando-as. Do ponto de vista artístico, a estratégia confere aos dois escritores a possibilidade de imprimir às histórias ritmo tortuoso e uma construção em camadas, segundo os desígnios das memórias ficcionalizadas.

Neste sentido, observam-se três momentos-chave na “Apresentação” aos *Contos gauchescos*. Desde a primeira linha da obra, o “apresentador” invoca com clareza sua posição

²⁰¹ CHIAPPINI, Ligia. *Velha praga? Regionalismo literário brasileiro*, p. 680.

²⁰² CHAVES, Flávio Loureiro. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*, p. 46, grifos originais.

²⁰³ CHAVES, Flávio Loureiro. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*, p. 47.

ao enunciar: “Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano.” Em seguida, explicita que “por circunstâncias de caráter pessoal, decorrentes da amizade e da confiança, sucedeu que foi meu constante guia”. Por fim, supostamente entrega a palavra a Blau Nunes em tom imperativo: “Patrício, escuta-o.”²⁰⁴ Com tal procedimento, uma vez iniciada narração, o “apresentador” sutilmente desliza para a categoria de interlocutor, ressurgindo periodicamente em formulações como aquela que abre o conto “No manantial”: “— Está vendo aquele umbu, lá embaixo, à direita do coxilhão?”²⁰⁵, a qual é reforçada ao final da narrativa, quando Blau sugere uma parada no local do desastre narrado: “Vancê quer, paramos um nadinha. Com isto damos um alcezito aos mancarrões, e eu... desaperto o coração!...”²⁰⁶

Contudo, a mais importante destas alusões talvez se encontre ao final do volume, no antepenúltimo conto da coletânea, no qual Blau Nunes elenca vinte e um dos “Artigos de fé do gaúcho”, até parar abruptamente:

Que foi?
Ah! quebrou-se a ponta do lápis?
Amanhã vancê escreve o resto: olhe que dá para encher um par de
tarcas!...²⁰⁷

Nesse momento, fica evidente a posição de escriba ocupada pelo interlocutor, a qual colabora para que se imagine ser de sua responsabilidade o registro das narrativas até então transcritas. Como não identificar ressonâncias entre Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa se *Grande sertão: veredas* sugere a adoção de técnica similar? Durante os três dias em que o interlocutor é possivelmente forçado²⁰⁸ a permanecer em companhia de Riobaldo, são muitas as menções ao “doutor” a quem o relato se dirige e os pedidos de opinião de sua “suma doutorância”: “O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres.”²⁰⁹

Se ao longo da narrativa, assim como em Simões Lopes Neto, a voz do interlocutor jamais se faz ouvir, pode-se aventar para esta figura uma importância semelhante àquela verificada na obra do contista gaúcho quando, ao final do monólogo riobaldiano, o leitor subitamente percebe que tudo parece ter sido anotado: “O senhor nonada conhece de mim;

²⁰⁴ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*, p. 15; 16; 17.

²⁰⁵ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*, p. 33.

²⁰⁶ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*, p. 47.

²⁰⁷ LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*, p. 134.

²⁰⁸ “Eh, que se vai? Jájá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã-cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias!” ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 41.

²⁰⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 41.

sabe o muito ou o pouco? [...] Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma caderneta...”²¹⁰ Assim, se em Simões Lopes Neto menciona-se o lápis e em Guimarães Rosa, a caderneta, os ecos entre as obras assinalam o parentesco das duas técnicas literárias e, portanto, atestam a voz do poeta pretérito sendo traspassada pela idiossincrasia de seu sucessor.

Todavia, para além das questões relativas à técnica literária, diversos temas irmanam os textos pertencentes ao Regionalismo, segundo se depreende do discurso crítico. Manuel Cavalcanti Proença, em estudo de 1958, realiza um minucioso exame sobre o tom medieval e cavaleiresco de *Grande sertão: veredas*, no qual a honra desponta como motivo fundamental. Conquanto comparada por Proença às narrativas medievais de cavalaria, a epopeia rosiana também se constitui em índice de uma constante no Regionalismo brasileiro. Segundo o crítico, “O sentimento de honra – o orgulho da luta sem outro galardão além da glória – inflama os jagunços do Grande Sertão”.²¹¹ Ora, sentimento análogo parece animar personagens como Arnaldo e Manuel Canho, em *O sertanejo* e *O gaúcho*, Blau Nunes e os protagonistas de seus “causos” nos *Contos gauchescos*, além dos próprios sertanejos telúricos de Euclides da Cunha, que, em *Os sertões*, mesmo conhecendo a derrota, não desertam:

Podia fugir, escoar-se a pouco e pouco, em bandos diminutos, pelas veredas que restavam, deixando aqueles desafogados e forrando-se ao último sacrifício. Não o quis. De moto próprio todos os seres frágeis e abatidos, certos da própria desvalia, se devotaram a quase completo jejum, em prol dos que os defendiam. Não os deixaram.²¹²

Não é outro senão este o motivo que impele a revolta de Riobaldo contra Zé Bebelo durante o episódio do cerco na Fazenda dos Tucanos. Contrariando as regras do imaginário jagunço, o estrategema do então chefe do grupo, segundo Donald Schüller, consiste em “destruir pela força militar o bando que o cerca, único meio de escapar com vida da posição impossível. Riobaldo executa a ordem, mas sente que está errado o que está fazendo. Para ele, Zé Bebelo é traidor. Jagunços resolvem, [sic] eles mesmos seus problemas. Recorrer às autoridades é traição. Ocorre-lhe matar Zé Bebelo. Na hora de agir fraqueja.”²¹³ Como se nota, portanto, tal característica se faz recorrente na ficção regionalista. A presença de valores como estes resulta, no caso de *Grande sertão: veredas*, no belíssimo neologismo “lealdar” empregado pelo mesmo Zé Bebelo quando fora eleito chefe jagunço,²¹⁴ bem como fornece o mote para contos como “Trezentas onças”, o primeiro dos *Contos gauchescos*.

²¹⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 611.

²¹¹ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. Don Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos Campos Gerais, p. 314.

²¹² CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, p. 481.

²¹³ SCHÜLER, Donald. Grande sertão: veredas – estudos, p. 369.

²¹⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 106.

Aí reside, inclusive, outro ponto de contato entre Guimarães Rosa e os escritores precedentes, visto que, conforme assinala Oswaldino Marques, se o domínio vocabular do autor é dos mais opulentos já manejados por um prosador em língua portuguesa, “nada de excepcional haveria nisso, pois se contam entre nós muitos portentos da palavra, um J. Simões Lopes Neto, um Euclides da Cunha, um Coelho Neto, para não mencionar Aquilino Ribeiro, em Portugal, Kipling e Joyce, na Inglaterra, Melville, nos Estados Unidos, Gallegos, na Venezuela.”²¹⁵ Com efeito, chama a atenção no pensamento de Marques a consideração de literatos menos usuais na fortuna crítica rosiana, como um Coelho Neto. Habitualmente, as aproximações são traçadas apenas com autores legitimados, para que corroborem o capital literário de Guimarães Rosa, ou com autores aos quais se deseja legitimar, para que a relação com Guimarães Rosa lhes forneça dividendos.

No caso presente, no entanto, a exaltação aos sucessos rosianos acaba por fundamentar-se na redução do prestígio de outros autores, em processo semelhante àquele contra o qual Adolfo Casais Monteiro se insurgira. A diferença consiste em tratarem-se, desta vez, de Euclides da Cunha e Coelho Neto, artistas que parecem deter menor capital simbólico no campo literário brasileiro de então e, por conseguinte, encontram menos defensores entre a crítica literária do que Mário de Andrade. Assim, seria possível indagar até que ponto Marques reafirma certos juízos apressados a respeito de suas obras ao aproximá-las, em um primeiro momento, como se verifica na passagem acima citada, e posteriormente dissociá-las a partir da assertiva de que, à diferença de Euclides e Coelho Neto, Guimarães Rosa teria se orientado pelo critério qualitativo na composição de seus livros, situando-se no polo oposto aos outros dois, “estilistas preocupados (do ponto de vista formal) quase só com a pomposidade externa da frase e escravos incondicionais dos preceitos da velha retórica.”²¹⁶

Hoje, talvez uma observação renovada seja capaz de evidenciar a inexistência de uma pomposidade externa da frase naqueles textos, posto que tudo na sentença produz efeito, ainda que este não esteja alinhado ao que em determinado momento passou a ser considerado o diapasão legítimo. Pode-se questionar em que medida o padrão adotado por Euclides e Coelho Neto atendia à estrutura dos possíveis presente no campo literário no qual ambos se inseriam e fundamentava a própria concepção da mensagem na maneira prolixa pela qual era expressa. Por essa via, não haveria divórcio entre a forma e o conteúdo, mas adaptação de um ao outro segundo pressupostos que em seguida se tornariam obsoletos.

A despeito disso, é digno de nota que o raciocínio de Marques destaque uma linhagem

²¹⁵ MARQUES, Oswaldino. Apontamentos roseanos, p. 2.

²¹⁶ MARQUES, Oswaldino. Apontamentos roseanos, p. 2.

seguidamente esquecida e sem a qual Guimarães Rosa muito provavelmente não teria sido o que foi:

Não seria difícil apontar, por detrás de João Guimarães Rosa, toda uma dinastia de rapsodos de nossa realidade telúrica, onde se sucedem mestres que tinham, a seu modo, indisfarçável queda para engenheiros de idiomas, sendo que um deles por vocação e atitude polêmica: Mário de Andrade, Alcides Maia, Hugo de Carvalho Ramos, Simões Lopes Neto, Afonso Arinos, Coelho Neto, Euclides da Cunha. Sem querer, todavia, amesquinhar a importância de nenhum deles, o que seria irrisório, é lícito afirmar que, bem postas as coisas, a obra desses escritores ficou aquém de suas ambições desmedidas.²¹⁷

Cumprido ressaltar, a partir daquilo que fica implícito na própria conclusão do crítico, como o resultado artístico atingido por Guimarães Rosa rearranja as posições de todos os escritores que, de algum modo, transformam-se em seus precursores. Se até este momento mostraram-se sobretudo análises individualizadas dos efeitos causados pela percepção da idiosincrasia rosiana nos poetas mortos, nesta análise de Oswaldino Marques fica visível uma mudança de avaliação coletiva resultante do aparecimento de um novo padrão de excelência. A identificação de uma linhagem de “engenheiros de idiomas”, retroiluminada pela poderosa experiência rosiana, a um só tempo ressignifica o legado daqueles autores, ao traçar novas relações entre suas obras, e os desloca no mercado de valores da literatura. Enquanto alguns se veem salvos pelo novo parentesco, outros correm o risco de ser por ele obliterados.

Outro autor que registra os deslocamentos causados pelo aparecimento de Guimarães Rosa é Marques Rebelo. Referindo-se à impressão positiva que tivera sobre “Viator”, pseudônimo utilizado pelo autor de *Sagarana* para concorrer ao Prêmio Humberto de Campos, do qual Rebelo fora julgador, o intelectual assegura:

Na verdade o novo valor literário procurava, muito conscientemente, retomar a linha regionalista de Afonso Arinos, Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira, que não fora esgotada, pelo contrário oferecia campos de imensas possibilidades sob um arado inteligente, e manifestava uma força e uma riqueza que os antecessores não conseguiram, explorando ainda com propriedade o plano poético, que dos três somente o escritor de Paracatu afluara. E na fabricação, muito artificiosa, duma linguagem brasileiro-matuta, mesclada ao cosmopolitismo vocabular, ultrapassara de muito a Mário de Andrade, embora denunciasse a nítida influência do escritor paulista.²¹⁸

É relevante que, mesmo adotando tom menos derrisório do que o testemunhado em algumas passagens da reflexão anterior de Oswaldino Marques, Rebelo inevitavelmente também inscreve na história da literatura os rearranjos da tradição. O cotejo entre os autores,

²¹⁷ MARQUES, Oswaldino. Apontamentos roseanos, p. 2.

²¹⁸ REBELO, Marques. Sessão de saudade dedicada à memória de João Guimarães Rosa, p. 134 – 135.

por mais percuciente e cuidadoso que seja, mostra-se frequentemente acompanhado de juízos de valor comparativos que buscam aferir o grau de qualidade das diferentes soluções estilísticas com base na história do campo e em seus mecanismos de valoração. Assim, os produtos de Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira e Mário de Andrade, examinados à luz das realizações de Guimarães Rosa, acabam tendo seu valor relativo reduzido.

Euclides da Cunha passa por processo semelhante, situando-se em um jogo pendular entre a legitimação e a superação. A força telúrica do sertanejo euclidiano, ao lado da palavra portentosa presente em *Os sertões*, faz-se ver ao longo de toda a obra de Guimarães Rosa, sendo esta uma das heranças mais claramente reconhecidas pelo escritor mineiro, como atesta o já analisado “Pé-duro, chapéu-de-couro”. Antes disso, porém, quando da publicação do primeiro livro do autor, Álvaro Lins já notara a proximidade. No ensaio produzido em 1946, por conta do lançamento de *Sagarana*, o crítico verifica ressonâncias no tom narrativo adotado pelo autor em “São Marcos”, novela na qual “é o fenômeno primitivo [*sic*] da feitiçaria, com uma descrição da natureza, tão monumental nas proporções e tão orquestral no jogo dos vocábulos, que logo faz lembrar, involuntariamente, a maneira euclidiana.”²¹⁹

É significativo, ainda, que Lins destaque o caráter involuntário da lembrança, o que, ao contrário do que se poderia pensar em princípio, confere-lhe a força daquilo que efetivamente subjaz ao estilo do autor, daquilo que se incorpora ao texto, sem passar a impressão de deliberada intenção de vinculação. Ou seja, para empregar o termo de Harold Bloom, a presença de Euclides em Rosa converte-se em perfeita manifestação de *apophrades*, o retorno do poeta morto sob a voz de seu sucessor. Assim, a descrição da natureza conserva proporções monumentais e jogos vocabulares orquestrados e rítmicos no texto rosiano, mas com um teor novo e único, fundamentado na potência de seu precursor.

De todo modo, se na reflexão de Lins a força euclidiana se infiltra na poética de Guimarães Rosa e com isso a torna vigorosa, para Antonio Candido esta ressonância parece significar também uma superação. No clássico ensaio “O homem dos avessos”, Candido divide *Grande sertão: veredas* em três eixos temáticos, tal qual *Os sertões*: a terra, o homem, a luta. “Mas a analogia para aí; não só porque a atitude euclideana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir, como porque 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

²¹⁹ LINS, Álvaro. Uma grande estréia, p. 241.

arte.”²²⁰

Nota-se, portanto, a concepção de apenas um dos resultados como “a verdadeira obra de arte”, quedando o outro definido pelo silêncio. E o critério para tanto mostra-se razoavelmente claro: o objetivo da grande obra seria suspender os sentidos e esgarçar as possibilidades de interpretação, sem fornecer solução ao problema apresentado. Ao invés de constatar um fenômeno e procurar explicá-lo, tratar-se-ia de inventá-lo para então sugerir sentidos. Na análise de Candido, a obra verdadeiramente nova, como afirmaria Eliot, desloca sua antecessora e a faz definir-se pelo que não é, por aquilo que não alcançou ser.

Ainda assim, examinada a questão por outro ângulo, percebe-se como o telurismo e até certo determinismo aproximam os sertanejos de Canudos daqueles dos campos gerais. Comentando o segundo dos três eixos temáticos que julga característicos de ambas as obras, o homem, Candido pontua a existência de uma influência do sertão que compele as personagens a agir de determinadas maneiras: “A outra parte [o homem] é simetricamente inversa, porque os homens, por sua vez, são produzidos pelo meio físico. O Sertão os encaminha e desencaminha, propiciando um comportamento adequado à sua rudeza.”²²¹ O estudioso baseia sua argumentação em casos como os de Medeiro Vaz, que, ao deduzir que no sertão a justiça depende de cada um, põe fogo na fazenda herdada dos avós e sai a chefiar bandos de jagunços, e de Marcelino Pampa, “que de certo dava para grande homem-de-bem, caso se tivesse nascido em grande cidade.”²²² Com isso em mente, Candido sentencia: “Assim, o Sertão faz o homem.”²²³

Com efeito, se em Guimarães Rosa “O sertão está em toda parte” e “é do tamanho do mundo”²²⁴, em Euclides “Canudos era o cosmos.”²²⁵ (E neste caso Alencar merece um parêntese: “Teu pai, o Louredo, nosso vaqueiro, e o primeiro campeador de todo este Quixeramobim, *o que quer dizer de todos os sertões do mundo*, levou uma semana atrás desse boi desaforado.”²²⁶) Se em Guimarães Rosa “sertão é onde manda quem é forte”, por causa do “perigo que é viver”²²⁷, em Euclides o vaqueiro “Fez-se homem, quase sem ter sido criança”, porque “Viver é adaptar-se.”²²⁸ Há, por conseguinte, uma relação muito próxima entre os sertanejos dos dois autores e a terra em que vivem, encontrando-se a narração seguidamente

²²⁰ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos, p. 295 – 296.

²²¹ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos, p. 299.

²²² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 598.

²²³ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos, p. 300.

²²⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 24; 89.

²²⁵ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, p. 181.

²²⁶ ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 277, grifo nosso.

²²⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 35.

²²⁸ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, p. 117; 119.

no limiar entre o sentimento telúrico e o determinismo.

Não deixam de existir, entretanto, muitas distinções entre a ficção dos dois escritores. Pablo Rocca investiga os trabalhos de Emir Rodríguez Monegal e demonstra como, em artigo de 1966, aquele estudioso argumentou que com *Grande sertão: veredas* Guimarães Rosa conseguira desbloquear o beco sem saída do Regionalismo dos anos trinta, uma vez que teria alcançado expressar um mundo violento sem se prender ao plano sociológico, como teria feito Euclides da Cunha em *Os sertões*. Para tanto, o escritor mineiro teria buscado sua técnica em Joyce, Faulkner, Proust, Mann e Sartre.²²⁹ Nesse sentido, mesmo as semelhanças entre Guimarães Rosa e Euclides da Cunha contribuem para deslocar a posição deste último, visto que o triunfo rosiano residiria no afastamento de um suposto lugar-comum do Regionalismo brasileiro por meio da adoção das mais avançadas técnicas internacionais.

Já Manuel Cavalcanti Proença aponta a vinculação das personagens rosianas com a terra por outro viés. Ainda que o crítico opte por traçar paralelos com a ficção de cavalaria, é bastante visível que tal aspecto também associa a obra de Guimarães Rosa ao Regionalismo literário brasileiro, no qual é constante a presença de laços afetivos entre homem, animais e natureza. Por isso, não surpreende que pouco depois de se tornar chefe jagunço, Riobaldo necessite fazer uma espécie de peregrinação, como registra Proença: “Antes, porém, de empreender a demanda dos judas, é preciso voltar aos campos do Urucuaia, receber os eflúvios da terra, encher os olhos da contemplação dos buritis, os ouvidos, com o berro dos bois. Quem vai vencer ou morrer, deve dar adeus às coisas queridas, à terra-mãe.”²³⁰

Em *Os sertões*, a terra igualmente desempenha função importante para a existência do sertanejo. É seu meio de defesa contra as sucessivas expedições destinadas a dizimá-lo: “as caatingas são um aliado incorruptível do sertanejo em revolta”, elas “não o escondem apenas, amparam-no.”²³¹ Assim, exércitos marcham tranquilamente, quando, de súbito, “pelos seus flancos, estoura, perto, um tiro... [...] Cem, duzentos olhos, mil olhos perscrutadores, volvem-se, impacientes, em roda. Nada veem.”²³² Entretanto, os disparos “De repente cessam. Desaparece o inimigo que ninguém viu”, porque “A natureza toda protege o sertanejo.”²³³

Tendo em vista a beleza literária dessas cenas, não surpreende que, segundo Luciana Murari, Euclides da Cunha tenha tido papel preponderante para conformar um imaginário mítico para o sertanejo, narrando “a epopeia originária do *cerne vigoroso da nossa*

²²⁹ ROCCA, Pablo. La fisura regionalista de Graciliano a G. Rosa (la visión hispanoamericana de Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama), p. 63.

²³⁰ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. Don Riobaldo do Urucuaia, cavaleiro dos Campos Gerais, p. 317.

²³¹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, p. 223; 224.

²³² CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, p. 224.

²³³ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, p. 225; 228.

nacionalidade, imagem que foi incorporada pela produção intelectual brasileira na forma de uma mitificação da figura do sertanejo.”²³⁴ Incorporação esta textualmente observada na obra de Guimarães Rosa, em “Pé-duro, chapéu-de-couro”.

Ainda a propósito do espaço natural, é Marcos Rogério Cordeiro quem destaca aspecto relevante de sua figuração em *Os sertões*, o qual parece encontrar ressonância, meio século mais tarde, na prosa rosiana. Segundo o crítico, uma antinomia cerca a percepção da natureza na obra, “que ora é concebida como *locus amoenus* e ora é reconhecida como *locus horribilis*.”²³⁵ De fato, tal contraposição se faz ver nas imagens acima referidas – posto que para o sertanejo aquela comunhão com a terra representa a salvação, enquanto para os soldados trata-se de visão desesperadora –, bem como nos ciclos naturais: se a secura do sertão permite um capítulo magistral como o denominado “Higrômetros singulares”, a chegada das chuvas torna forçosa a constatação de que, naquele momento, o sertão “É uma mutação de apoteose.”²³⁶

Por perspectiva semelhante, é possível identificar na literatura de Guimarães Rosa a presença desta mesma dualidade em diversos momentos. Já na primeira narrativa de *Sagarana* há o riacho da Fome, que, alimentado pelas chuvas, torna-se o carrasco que homens e cavalos enfrentam, “como cabeças se metendo, uma por uma, na volta de um laço.”²³⁷ Ou ainda o vilarejo à beira do rio Pará, em “Sarapalha”, onde a malária chega “matando muita gente” e expulsando a população, tendo como vetor um mosquito “com a tromba repleta de maldades”.²³⁸ Além, é claro, de um dos mais terríveis locais da ficção rosiana: “era um feio mundo, por si, exagerado. [...] o Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa!”²³⁹

No polo oposto, porém, encontra-se o seio úmido e aconchegante da natureza, como aquele para o qual Augusto Matraga se lança quando de sua queda simbólica: a “boca do brejo, [...] no meio das árvores, como um ninho de maranhões”²⁴⁰, local onde se recupera de seus ferimentos e dá início a seu processo de ascensão. Ou, com sentido distinto, a presença viril do buriti-grande na fazenda do Buriti Bom, perto do qual nasce o capim “*para se fazer chá, e tomar, e recobrar a potência de homem, as forças machas desabrocháveis já*

²³⁴ MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d’Os Sertões*, p. 125, grifo original.

²³⁵ CORDEIRO, Marcos Rogério. *Desconstruindo o pré-modernismo: a construção do estilo híbrido na obra de Euclides da Cunha*, p. 103.

²³⁶ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, p. 56.

²³⁷ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 92.

²³⁸ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 151; 153.

²³⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 524; 67.

²⁴⁰ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 376.

perdidas...”²⁴¹, muito embora a fazenda em si não possa ser considerada exatamente um exemplo de *locus amoenus*. Além, ainda, dos campos do Urucuia com seus buritis, a terra-mãe mencionada por Proença, para a qual Riobaldo retorna antes da guerra.

Assim, a internalização de uma maneira de lidar com a relação entre homem e natureza já gestada pela literatura precedente situa a obra de Guimarães Rosa na linha sucessória da “longa tradição rusticana”²⁴² a que o próprio autor se referira. Pela incorporação de diversas características euclidianas, adotando-as como espécie de visão de mundo, o escritor logra elaborar uma identidade única ao mesmo tempo em que reelabora o legado de Euclides da Cunha no manejo da palavra, no caráter epopeico do sertanejo e na descrição insólita. Toma para si os feitos do poeta pretérito e com eles constrói sua forma exuberante e inovadora.

Isto, contudo, não se verifica apenas com a herança de Euclides da Cunha. A bem da verdade, Guimarães Rosa retoma, retrabalha e, com isso, ressignifica todo um repertório de escritores regionalistas anteriores. Antonio Candido registra o que ocorre, por exemplo, quando Afonso Arinos se faz ver no interior do texto rosiano. Já no ensaio de recepção a *Sagarana*, em 21 de julho de 1946, o crítico felicita o autor por ter partido, contra todas as expectativas, de condições que, em seu entender, geralmente conduziriam ao fracasso, como a temática regional, o exotismo do léxico, a tendência descritiva e o capricho oratório do estilo, chegando mesmo assim à vitória. Nos termos de Candido, “o sr. Guimarães Rosa partiu de todas estas condições, algumas das quais bastaram para fazer naufragar escritores de maior talento, como Monteiro Lobato, ou reduzir às devidas proporções outros indevidamente valorizados, como o velho Afonso Arinos; não rejeitou nenhuma delas e chegou a verdadeiras obras-primas, como são alguns dos contos de *Sagarana*.”²⁴³

Com base na opinião de Antonio Candido, cumpre observar uma alteração nada desprezível no campo literário nacional da primeira metade do século XX. Se, conforme se depreende do julgamento do crítico, Arinos já havia sido reduzido às devidas proporções anteriormente, por conta de seus próprios resultados estéticos, parece lícito concluir que, naquele momento, com o surgimento renovador de Guimarães Rosa, o apequenamento do capital literário do escritor de Paracatu tenha sido ainda mais expressivo. Desta forma, o aparecimento da nova obra de arte enseja um inesperado movimento, pois ao mesmo tempo em que Guimarães Rosa institui Afonso Arinos como seu precursor, o peso da comparação

²⁴¹ ROSA, João Guimarães. *Noites no sertão* (Corpo de baile), p. 152, grifos originais.

²⁴² ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 170.

²⁴³ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*, p. 246.

acaba por quase obliterá-lo.

Ressignificada por uma voz nova e poderosa, em um primeiro momento a herança de Arinos parece não ganhar novo fôlego ou leituras restauradoras. Em lugar disso, a identificação da idiossincrasia rosiana ressalta seus aspectos falhos e subtrai seu capital literário, de modo que sua importância artística sofre um revés. Ao que tudo indica, inicialmente, quando Guimarães Rosa ressignifica Arinos, acaba por deslocá-lo para baixo na tradição literária brasileira, mesmo que tal intenção provavelmente não estivesse em seu horizonte de expectativas. A despeito disso, há sinais de que a apreensão e os usos de sua obra feitos pelo discurso crítico tomaram primeiramente este caminho.

Fernando Correia Dias, duas décadas depois, continua a assinalar o deslocamento de Afonso Arinos por esse mesmo viés. Em texto de 1966, agora fruto de uma conferência sobre *Grande sertão: veredas*, Dias divide Minas Gerais em diversas regiões, cada uma mais ou menos representada por determinado autor, e demarca para Rosa a região do pastoreio. Esta mesma região já havia constado das páginas de outros escritores, como se percebe: “O autor de *Sagarana* retoma a tradição de Afonso Arinos, dos sertões de Paracatu, mas a retoma, como já se tem assinalado, com uma força nova, numa perspectiva universalista. Retoma-a com uma técnica e uma imaginação sem símiles na literatura mineira.”²⁴⁴

A diferença, depreende-se das constatações do autor, é a força expressiva que aquela região ganha pela mão de Guimarães Rosa, colocando Arinos em outro patamar. Segundo Dias, esta perspectiva não traz novidade, afinal já tem sido assinalada, o que sugere a hegemonia de reflexões pioneiras como as de Candido, mesmo que o crítico não cite diretamente o artigo de 1946 intitulado “Sagarana”. Deste modo, ainda que a técnica rosiana seja devedora das experiências anteriores, as quais pavimentaram o caminho que permitiu seu aparecimento, e por isso mesmo com elas se relacione, faz delas uma síntese tão forte que, aos olhos da crítica, reduz a importância de suas realizações.

Walnice Nogueira Galvão procura abordar a questão por outra óptica, indagando “Quem terá sido esse escritor, cujo modesto perfil tangencia o percurso de três monstros sagrados de nossa literatura como Euclides da Cunha, Mário de Andrade e Guimarães Rosa?”²⁴⁵ A estudiosa destaca algumas contradições da biografia de Afonso Arinos, que, no momento de maior efervescência estudantil em prol da República, enquanto estudantes declaravam-se republicanos e ateus, firmara-se monarquista e católico, não obstante viesse a

²⁴⁴ DIAS, Fernando Correia. Aspectos sociológicos de *Grande sertão: veredas*, p. 394, grifo nosso.

²⁴⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 282.

“elogiar a alta moralidade do povo em contraste com a falta de responsabilidade das elites.”²⁴⁶

É relevante notar que, conforme ressalta a autora, o romance de Arinos intitulado *Os jagunços* foi o primeiro a ser escrito sobre a Guerra de Canudos, em 1898, apenas um ano após o término do conflito, sendo que começara a ser publicado em folhetim ainda em outubro de 1897, mês em que findaram as lutas.²⁴⁷ Assim, no entender de Galvão, aquele livro pioneiro parece ter dado a tônica de como seriam as posteriores representações literárias sobre o combate, já que se compõe de duas partes, sendo a primeira dedicada aos usos e costumes, à maneira de falar, à religiosidade, às formas de sociabilidade, enfim, do sertanejo, enquanto apenas na segunda parte a narrativa se situa dentro de Canudos.²⁴⁸

Entretanto, àquele livro seria reservado destino similar ao que ocorreria com *Pelo sertão*, com o advento de Guimarães Rosa. Segundo a pesquisadora, afinal, “Se Arinos utilizou as reportagens de Euclides, em compensação Euclides utilizou muito do romance de Arinos, que não figurava em suas próprias reportagens.”²⁴⁹ Em razão de tal parentesco e da diferença de fôlego entre as duas obras, o livro de Arinos acabaria esquecido em sua irrisória tiragem inicial de cem exemplares, subjugado pelo peso de *Os sertões*, mesmo que, para Galvão, valha a pena a leitura de *Os jagunços*, romance que “certamente não merecia a obscuridade que foi seu quinhão.”²⁵⁰ Vista a questão retrospectivamente, Arinos se faz duplamente presente na ficção rosiana, pois primeiro influencia a concepção da obra de Euclides da Cunha, a qual seria posteriormente retomada por Guimarães Rosa, e em seguida influencia diretamente o autor de *Corpo de baile*.

Apesar de posteriormente diminuído pelos feitos de seus pares, é importante perceber como Arinos dá mostras de ter sido fundamental para pavimentar-lhes o caminho. Na opinião de Galvão, “Mário de Andrade dedicaria uma vida inteira ao estudo e à pesquisa da cultura popular, aos quais bem pode ter sido aliciado por Arinos.”²⁵¹ Com efeito, comentando uma série de conferências sobre cultura popular ministradas pelo autor de *Pelo sertão* entre fevereiro e dezembro de 1915, no Teatro Municipal de São Paulo, sob a égide da Sociedade de Cultura Artística, que contava com Mário de Andrade dentre os fundadores, a pesquisadora afirma: “Um verdadeiro militante, Arinos logo no primeiro dia conclamara os brasileiros a tomarem consciência do tesouro que o populário representava e que estava a exigir

²⁴⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 285.

²⁴⁷ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 286 – 287.

²⁴⁸ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 287 – 288.

²⁴⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 288.

²⁵⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 289.

²⁵¹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 289.

investigação e resgate.”²⁵²

A valorização da cultura popular que então propõe transgride abertamente a moralidade elitista das sociedades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, entre as quais transitou. É assim que levaria a um dos luxuosos bailes por ele oferecidos um grupo de “legítimos e retintos caboclos” para dançarem “de chapéu na cabeça e sem colarinhos”, apertando a mão de cada um deles na despedida, para escândalo da sociedade. Em outro momento, levaria negros a caráter para dançar a congada no meio de uma peça sua, encenada no Teatro Municipal de São Paulo, novamente sob a chancela da Sociedade de Cultura Artística, precisamente em um local símbolo da cultura da elite, onde se encenavam refinadas óperas estrangeiras.²⁵³

Parece haver, portanto, uma capital abertura de caminhos nas atitudes daquele escritor, que atuava para além da literatura. Neste particular, Galvão destaca inclusive a existência de semelhanças extraliterárias entre Arinos e Guimarães Rosa, dado que “Ambos a certa altura residiam no exterior e de tempos em tempos regressavam, fazendo excursões ao sertão. Há até uma rara fotografia de Arinos numa dessas ocasiões, cercado de sertanejos, que se parece muito a várias das mais conhecidas de Guimarães Rosa em ocasiões similares.”²⁵⁴ Desta maneira, o viés adotado pela pesquisadora nesse momento de sua reflexão busca salientar uma faceta de Arinos comumente desconsiderada pelos estudos críticos. Para além do texto literário, Arinos parece ter desempenhado papel nada desprezível para a conformação do campo intelectual nacional.

De todo modo, mesmo deixando de lado os elementos biográficos enfatizados por Galvão, há uma série de fatores literários que justificam a profunda ligação entre Guimarães Rosa e Afonso Arinos. Na visão da autora, “É difícil aquilatar hoje o significado que teve o poema em prosa de Arinos, ‘Buriti perdido’, para gerações de mineiros que o sabiam de cor e o declamavam ao menor pretexto”, mas é certo que essa planta é uma “preferência que liga Guimarães Rosa a Arinos”.²⁵⁵ Para a estudiosa, a figura do buriti é fundamental em *Grande sertão: veredas*, enquanto elemento feminino, e em *Corpo de baile*, na novela “Buriti”, enquanto elemento masculino.²⁵⁶ O próprio título do único romance de Guimarães Rosa está visceralmente ligado ao buriti, uma vez que o termo “vereda” aponta em sua acepção mais corrente para a ideia de “caminho”, ao passo que como regionalismo refere-se ao local

²⁵² GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 289.

²⁵³ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 290.

²⁵⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 295.

²⁵⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 292.

²⁵⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 293 – 294.

banhado por águas, onde cresce o buriti, onde há pasto e vida. Retomada à tradição regionalista e ressignificada por Guimarães Rosa, a palmeira é, assim, o sinal longínquo daquele espaço, que recobra vida na ficção rosiana.

Com efeito, o telurismo regionalista é uma constante na literatura de Guimarães Rosa. Já na década de 1960, na nota introdutória ao volume dedicado a homenagear o escritor que acabara de falecer, a Editora José Olympio registra o apreço do autor pela árvore símbolo de seu sertão. Consultado ainda durante o jantar de posse na Academia Brasileira de Letras sobre a possibilidade de publicar em livro o discurso que proferira, o escritor aceitaria a sugestão, mas pediria no dia seguinte ao amigo Paulo Rónai para que dissesse a José Olympio para incluir, dentre as ilustrações do livro, “um buriti, e bem grande”.²⁵⁷ Isso, a bem da verdade, não era de todo inesperado: como já se mencionou no primeiro capítulo deste trabalho, ainda na década anterior, quando da publicação de *Corpo de baile*, o autor fizera questão de que as orelhas do primeiro volume da obra fossem compostas pela “palmeira a que Afonso Arinos consagrou admirável página”²⁵⁸, de modo que o conto “Buriti perdido” foi nelas transcrito na íntegra.

Tal característica não escapou a Rui Mourão, crítico que apontou, ainda em 1969, também a propósito de *Corpo de baile*, a identificação do Grivo com as plantas na novela “Cara-de-bronze”. A importância desse elemento é tamanha que há até mesmo uma nota de rodapé composta por nomes de vegetais que, em algumas edições, chega a estender-se por seis páginas, na qual Grivo é questionado “com que pessoas de árvores ele topou?”²⁵⁹ Efetivamente, na perspectiva de Mourão, “Autêntico representante de Cara-de-bronze, Grivo é o buriti – a árvore símbolo dos Gerais – e nas suas andanças encontra-se com as demais espécies que povoam os lugares.”²⁶⁰

Para este estudioso, na verdade, a preponderância da natureza na obra é tamanha que,

Depois da identificação maior entre os homens e as árvores, a narrativa promove a humanização de todos os seres e todas as coisas, como se desejasse ressaltar o princípio vital único, responsável pela harmonia do universo. A expedição de Grivo é o caminhar para um encontro orquestral com a natureza, onde tudo se agita num movimento liberto de vida e as pessoas não passam de um elemento a mais, nos seus aparecimentos sem relevo.²⁶¹

Apesar de ser talvez demasiado considerar sem relevo o aparecimento dos seres

²⁵⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de; PEREZ, Renard; RAMOS, Graciliano *et al.* *Em memória de João Guimarães Rosa*, p. 9, Nota da editora.

²⁵⁸ ROSA, João Guimarães *apud* ANDRADE, Carlos Drummond de; PEREZ, Renard; RAMOS, Graciliano *et al.* *Em memória de João Guimarães Rosa*, p. 9, Nota da editora.

²⁵⁹ ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de baile), p. 149, nota de rodapé.

²⁶⁰ MOURÃO, Rui. *Processo da linguagem, processo do homem*, p. 288 – 289.

²⁶¹ MOURÃO, Rui. *Processo da linguagem, processo do homem*, p. 289.

humanos, parece bastante claro na ficção de Guimarães Rosa, assim como na literatura regionalista em geral, o protagonismo da natureza, com a qual o homem não raro guarda profundas ligações. Do gaúcho que se entende com os cavalos e do sertanejo que se comunica com as feras, em *O gaúcho* e *O sertanejo*, de José de Alencar, ao Chefe Zequieli rosiano, que “pode dizer, sem errar, qual é qualquer ruído da noite, mesmo o mais tênue”, porque “chamava os segredos todos da noite para dentro de seus ouvidos”²⁶², há toda uma galeria de homens e mulheres que mantêm fortes laços com o espaço natural.

Assim, a força de Afonso Arinos e da tradição que ele contribuiu para consolidar ressurgem transfiguradas na ficção de Guimarães Rosa, operando, ao lado de outros autores também internalizados pelo ficcionista, como importantes catalisadores de imagens e sensações. Mas essa força não se manifesta apenas como inspiração temática, pois no entender de Galvão o autor de *Pelo sertão* também abriu caminhos no terreno da técnica literária, sobretudo no que tange à busca por uma poética da oralidade:

Desde o início, Arinos perseguia uma técnica que lhe permitisse colocar o discurso na boca de seus sertanejos, sem recorrer a grifos e itálicos, como era costume, acentuando a diferença de classe e de origem entre o narrador culto e a personagem inculta. Atinou com ela em alguns dos contos dentre os que depois formariam *Pelo sertão* (1898). Em “Pedro Barqueiro”, que saiu no primeiro número da *Revista Brasileira* em 1895, o discurso já é uma fala. À época, regionalistas por toda parte estavam investigando a possibilidade de integrar o frescor e a espontaneidade do oral àquilo que escreviam. Além de Arinos, Valdomiro Silveira foi um experimentador que desde a década de 90 publicava seus relatos caipiras em periódicos; mais outro foi Simões Lopes Neto com as lendas gaúchas e os casos de Romualdo.²⁶³

Isto posto, é notável que a pesquisadora não se furte a adotar uma óptica que procura compreender histórica e literariamente a importância de Afonso Arinos, ressaltando os pontos de contato entre suas realizações e aquelas de seus pares, inclusive de Guimarães Rosa. Por este viés, o período em que se inserem aqueles autores se trata, portanto, de um momento de pesquisas e de expansão do repertório de técnicas literárias disponíveis no campo literário brasileiro. Posteriormente, com o emprego ostensivo do discurso indireto livre, a diluição do tom oral e coloquial na elocução do próprio narrador possibilitaria soluções cada vez mais refinadas sob este ponto de vista, das quais seriam exemplares *Macunaíma* e *Grande sertão: veredas*.

De todo modo, mesmo que brevemente, dado que o restante do estudo de Galvão toma outro rumo, a autora delineia um interessante percurso para a vertente regionalista na literatura brasileira, no qual Afonso Arinos possui papel de destaque. Assim procedendo,

²⁶² ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão* (Corpo de baile), p. 127; 145.

²⁶³ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 292.

tornam-se mais evidentes as diferentes forças em jogo em cada momento histórico e os imperativos aos quais os artistas procuram responder. No entanto, ainda que se observe a tradição literária pelo ângulo sugerido por Galvão, percebe-se, por um lado, que Arinos se converte em precursor de Guimarães Rosa e sua obra é iluminada pela de seu sucessor, e, por outro, que seus méritos são inevitavelmente diminuídos. Não obstante, mesmo que suas soluções estilísticas venham sendo empalidecidas pela idiossincrasia rosiana retrospectivamente inoculada em seu texto, esta mesma idiossincrasia parece ter salvo o autor de um esquecimento maior, fazendo com que seja lembrado em função de seu conterrâneo mais ilustre.

O caso de Coelho Neto, por sua vez, guarda particularidades de outra ordem. Se há importantes ressonâncias de sua obra na de Guimarães Rosa, tais proximidades raramente foram recordadas, de modo que os deslocamentos propiciados pelo aparecimento do escritor mineiro parecem ter se dado silenciosamente. Com isso, Coelho Neto não tem sequer sido lembrado por viés semelhante àquele de Arinos, como artista superado pelo autor de *Grande sertão: veredas*. Um dos motivos que contribuem para esclarecer essa dinâmica seguramente diz respeito ao imaginário consolidado sobre o autor de *Sertão*, cujo capital literário se viu progressivamente reduzido ao longo do tempo, quedando sua imagem cada vez mais atrelada a uma parte do passado literário brasileiro tida por pouco nobre.

Há sinais desse processo em crônicas originalmente publicadas por Nelson Rodrigues em dezembro de 1967 e em seguida reunidas em *O óbvio ululante*. Poucas semanas depois do falecimento de Guimarães Rosa, o dramaturgo produz uma série de textos acerca do autor, de suas obras e, principalmente, das impressões colhidas nos dias do fatídico acontecimento, os quais, vistos em conjunto, iluminam aspectos hoje quase desconhecidos daquele que é considerado por muitos o maior vulto literário do Brasil no século XX.

Neste sentido, em crônica de 5 de dezembro de 1967, intitulada “Pirâmides e biscoitos”, Rodrigues relata que, na noite anterior ao óbito de Guimarães Rosa, estivera com seu amigo Hélio Pellegrino e descobrira que este parecia não ter um juízo final formulado sobre a obra rosiana. “O Hélio não sabia o que pensar, o que dizer. Admitia que o Grande sertão fosse um esmagador monumento estilístico. [...] Mas a linguagem rosiana fazia o Hélio sentir uma nostalgia cruel de Graciliano, sim, da seca transparência de Graciliano. Talvez todo o Guimarães Rosa fosse uma obra inútil imortal.”²⁶⁴ No texto do dia seguinte, entretanto, Rodrigues emprega toda sua ironia para não deixar dúvidas sobre sua própria opinião a

²⁶⁴ RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*, p. 18 – 19.

propósito daquela obra ao afirmar que, “súbito, num domingo, morria Guimarães Rosa. A notícia deu-me um alívio, uma brusca e vil euforia. É fácil admirar, sem ressentimento, um gênio morto. Já tínhamos um Machado de Assis. Guimarães Rosa seria outro Machado de Assis.”²⁶⁵

Ainda assim, o que chama a atenção neste mesmo texto de 6 de dezembro são as opiniões de dois amigos do dramaturgo. Nelas, o crítico Mário Pedrosa e o escritor Carlos Heitor Cony apontam, em tom acusativo, a semelhança entre Guimarães Rosa e Coelho Neto.

Há qualquer coisa de árido, ou de vazio, ou de humilhante, na morte natural do grande homem. Pois Guimarães Rosa, com um puro e convencional enfarte, mereceu a promoção frenética das tragédias de sangue. Repito: – pela primeira vez fez-se crítica literária nas manchetes. Os meus amigos penduravam-se no telefone. O Hélio Pellegrino, na véspera, restritivo, realizou uma fulminante revisão crítica. Relia o Guimarães Rosa e tremia de beleza. Ligou para o Mário Pedrosa para arrastá-lo na mesma admiração. Mas o Mário resmungou: – “É o novo Coelho Neto!”. Muito antes, eu ouvira do Carlos Heitor Cony o mesmo berro: – “É o novo Coelho Neto!”. Quanto a mim, fui ao velório na Academia.”²⁶⁶

Confirmando, de certo modo, a asserção de Rodrigues sobre a maior facilidade de se admirar um gênio morto, Pellegrino imediatamente revê seu posicionamento e enfatiza a beleza do texto rosiano. Pedrosa, por outro lado, reitera afirmação anterior de Cony, ao criticar em Guimarães Rosa uma espécie de retomada de Coelho Neto, a qual, infere-se, provavelmente residiria no emprego do mesmo estilo rebuscado e tortuoso. De fato, se “Cony foi o primeiro a chamar o autor de Grande sertão de ‘o novo Coelho Neto’”, o dramaturgo resolve interrogar o amigo para verificar se também ele se transformara em um “ex-restritivo”, como Hélio Pellegrino, já que “nem sempre a opinião da véspera é a mesma do dia seguinte.”²⁶⁷

Assim procedendo, em crônica de 7 de dezembro, Rodrigues assegura que, apesar de Cony desconversar a respeito de Coelho Neto, insiste que há algo de Conselheiro Acácio em Guimarães Rosa: “Primeiro, foi uma revisão crítica de calçada. Por fim, talvez por cansaço físico, o Cony admitiu que Guimarães Rosa era um grande escritor, mas com algum Acácio.”²⁶⁸ Isto é, parece não haver uma revisão que dê conta do problemático parentesco com um escritor mal visto, ainda que em certa medida a questão permaneça na referência à personagem de Eça de Queirós que se tornou sinônimo de uma postura pseudo-intelectual e vazia de sentido. Mesmo assim, depois de perguntar a outro intelectual sua opinião sobre

²⁶⁵ RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*, p. 23.

²⁶⁶ RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*, p. 24.

²⁶⁷ RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*, p. 27.

²⁶⁸ RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*, p. 27.

Guimarães Rosa e receber a resposta de que se tratava de um “falsário da linguagem”, Nelson Rodrigues elabora sua própria conclusão: “E, súbito, fui varado por uma dessas certezas inapeláveis, fatais: – Guimarães Rosa era o único gênio de nossa literatura.”²⁶⁹

Afinal, como não tomar por genial um artista cuja complexidade suscitava tantas reações contraditórias? Apesar disso, mais de uma semana depois, o autor retorna à questão e salienta como a admiração acrítica também pode ser problemática: “Foi por vezes acaciano? Ai daquele que não teve o seu momento de Acácio. De vez em quando, somos Acácios e somos Pachecos. E confesso: – tenho medo, não dos que negam Guimarães Rosa, mas dos que o admiram. Há um certo tipo de admiração que compromete ao infinito.”²⁷⁰ Entre a acusação intempestiva de “coelhonetismo” e o louvor descolado da história, acabam silenciados exames mais detidos que porventura pudessem demonstrar como a força poética do “Príncipe dos Prosadores”²⁷¹ ressurge na poética rosiana e, longe de significar demérito, aponta para um reaproveitamento das matrizes literárias do passado.

Percebe-se, então, como a ligação de Coelho Neto com Guimarães Rosa difere da dos demais autores. Sua presença no texto rosiano sequer é vista como motivo para assinalar sua superação; é antes a identificação de um defeito. Na contramão dessa tendência, porém, Luciana Murari indaga da importância de autores tão diversos como Coelho Neto, Afonso Arinos e Cornélio Pires para a constituição do sertão como espaço mítico-poético na literatura do Brasil e defende que deveriam ser “reconhecidos como fundadores de uma corrente de longo fôlego na cultura brasileira,” de modo que seria “possível conectá-los à mais ousada reelaboração do patrimônio cultural regionalista pela literatura brasileira, o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa”.²⁷²

Analisando retrospectivamente, a partir de formulação de Roberto Mulinacci, pode-se argumentar que Guimarães Rosa recupera e plasma em sua ficção os paradigmas do Regionalismo de maneira tão original que lhes confere uma nova abrangência. Neste sentido, o sertão “do tamanho do mundo” riobaldiano assumiria “a consistência de um rótulo estereotipado, que, longe de se referir tão-só àquele romance, acaba instituindo-se *a posteriori* como determinação congênita da inteira produção de Guimarães Rosa, até o ponto de reverberar, com aquela sua luz deslumbrante, mesmo nos predecessores e sucessores dele.”²⁷³ A questão é que a seleção de precursores e sucessores não pode se ver confinada a critérios

²⁶⁹ RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*, p. 27.

²⁷⁰ RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*, p. 48.

²⁷¹ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, *Biografia*, s/p.

²⁷² MURARI, Luciana. Literatura e transformação da sociedade no debate intelectual brasileiro: dos modernistas de 1870 aos modernistas de 1922, p. 171.

²⁷³ MULINACCI, Roberto. Um deserto cheio de lugares: topografias literárias do sertão, p. 22 – 23.

elaborados *a priori*, de forma a corroborar os pressupostos críticos a respeito de obras e autores. No caso de Coelho Neto, é possível que a visualização da idiossincrasia rosiana em suas obras enseje novos ângulos de leitura, não convertendo sua presença nas obras de Guimarães Rosa em defeito, mas a presença de Guimarães Rosa em suas obras em grande rearranjo da tradição.

Eis que assim seria possível reler veredicto proferido por Machado de Assis quando do lançamento de *Sertão*, no qual o autor assegura: “Se achardes no *Sertão* muito sertão, lembrai-vos que ele é infinito, e a vida ali não tem esta variedade que não nos faz ver que as casas são as mesmas, e os homens não são outros. Os que parecem outros um dia é que estavam escondidos em si mesmos.”²⁷⁴ Se para Riobaldo o sertão “está em toda a parte” e “é dentro da gente”²⁷⁵, Machado de Assis já vira no *Sertão* de Coelho Neto um espaço que não é apenas físico e que não restringe a percepção do ser humano. O sertão coelhonetiano, portanto, não seria tão exótico a ponto de impedir a compreensão de que suas casas são as mesmas e que o homem que o habita é um semelhante. O sertão coelhonetiano, em sua infinitude, somente traria à luz aqueles que um dia estiveram escondidos em si mesmos.

Conforme argumenta Alex Sander Luiz Campos, ainda que Machado de Assis teça algumas críticas ao conto “Praga”, sobretudo no que tange ao arrojo excessivo, sua avaliação de *Sertão* é bastante positiva.²⁷⁶ Efetivamente, naquela crônica de 14 de fevereiro de 1897, o escritor constata a elaboração de imagens de grande apelo por parte de Coelho Neto, como no momento em que destaca que, “Quando Cabiúna morre e estão a fazer-lhe o caixão, à noite, são as águas, é o farfalhar das ramas fora que vem consolar os tristes de casa pela perda daquele ‘esposo fecundante das veigas virgens, patrono humano da floração dos campos, reparador dos flagelos do sol e das borrascas’.”²⁷⁷ Com efeito, trechos neste tom são recorrentes na obra, como durante o choro silencioso de Cabiúna pela cegueira da esposa, instante em que “A tarde, pelo céu violáceo, começava a enevoar-se.”²⁷⁸

Assim, a narrativa anuncia com sutileza, a partir dos fenômenos naturais, os caminhos a serem tomados pelos eventos seguintes. A propósito, Chevalier e Gheerbrant atrelam a simbologia da cor violeta à ideia de renovação periódica, segundo a qual a morte precede o renascimento.²⁷⁹ No entanto, Coelho Neto vai além de sugerir com a cor do céu o ciclo dos

²⁷⁴ ASSIS, Machado de. A Semana: Gazeta de Notícias (1892-1897), p. 1371, grifo nosso.

²⁷⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 24; 325.

²⁷⁶ CAMPOS, Alex Sander Luiz. Todas as cores do sertão: Machado de Assis, leitor de Coelho Neto, s/p.

²⁷⁷ ASSIS, Machado de. A Semana: Gazeta de Notícias (1892-1897), p. 1370, grifo original.

²⁷⁸ COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*, p. 150.

²⁷⁹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, p. 1177 – 1178.

dias e da vida. Ao insinuar, pelo “enevoar-se” da tarde, a chegada de tempos sombrios em que estão presentes morte e renascimento, a tônica dominante é a tragédia. Neste sentido, os procedimentos empregados em *Sertão* se aproximam do que Claudia Campos Soares identifica na novela “Campo geral”, de *Corpo de baile*, na qual “Na iminência de acontecimentos funestos, o mundo natural também se agita e anuncia desgraças. O vento quebra galhos das árvores e joga-os perto da casa, e os trovões são assustadores [...] A tempestade expressa os conflitos da família, que ameaçam levá-la à desagregação”.²⁸⁰

Ainda na esteira do que postulam Walnice Nogueira Galvão a respeito da busca da oralidade em Arinos e Luciana Murari a respeito da fundação de uma tradição regionalista, constata-se em Coelho Neto a inserção nessa mesma linhagem. Muito embora o autor tenha sido comumente vinculado às soluções malogradas para fornecer às personagens a capacidade de se exprimirem por discurso direto, sua obra apresenta maior interesse quando a oralidade se dilui nos diálogos, e nesses momentos o escritor alcança resultados que justificam a admiração de Machado de Assis e parecem de acordo com as possibilidades do campo literário de então.

Mesmo que distantes da desenvoltura observada nas décadas seguintes, muitos dos diálogos que o autor constrói em *Sertão* evidenciam a busca por uma poética da oralidade capaz de plasmar no corpo do texto o teor da linguagem falada. É o que se verifica em certo momento de “Praga”, quando duas personagens conversam sobre mais uma possível vítima da epidemia de cólera: “Não sei. Morreu trabalhando. Foram achar *ele* entre as taquaras das suas gaiolas, caído de bruços, com a cabeça enterrada no chão. *Venâncio diz que foi de velhice.*”²⁸¹ Veja-se que os grifos aqui não são originais, foram acrescentados apenas para demonstrar como a oralidade se infiltra na prosa coelhonetiana sem que se perceba, pelo uso não formal do pronome e pela inserção abrupta da frase final.

Em outro conto, “A tapera”, observa-se utilização igualmente eficiente dos processos de mimetização da linguagem falada, que surge bastante sucinta e taquigráfica, do que é prova a resposta de um sertanejo ao narrador, que desejava compreender em que estrada se encontrava: “Indo vosmecê por esta carreira fora vai ter direitinho na Tapera de Santa Luzia, onde vive o *velho*. À mão direita é o caminho do *Missionário*, onde há mocambos; é mato bravo, patrãozinho; vai dar na serra.”²⁸² Neste caso, os grifos originais, apesar de aparentemente dispensáveis, por possuírem pouca função narrativa, não chegam a prejudicar

²⁸⁰ SOARES, Claudia Campos. Tensões no corpo fechado do Mutum, p. 147.

²⁸¹ COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*, p. 28, grifos nossos.

²⁸² COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*, p. 75, grifos originais.

os sentidos priorizados pela trama, uma vez que não são empregados para enfatizar a distância linguística existente entre narrador e demais personagens.

Todavia, mais do que simplesmente inserir-se na linhagem de autores em busca de maneiras eficazes de conferir oralidade ao texto literário – o que já não seria pouca coisa, em vista da importância de tais experiências para a conformação da tradição literária brasileira –, Coelho Neto, quando lido a contrapelo à luz das realizações de Guimarães Rosa, ganha ainda outros matizes. É o caso de passagem subsequente no mesmo conto, em que a idiossincrasia rosiana se faz ver na escolha dos termos, no inusitado das imagens e na beleza ingênua da fala proferida pelo sertanejo quando lhe demandam precisões sobre o caminho a seguir: “Que nem trilha d’onça: é samambaia que Deus manda. Ainda assim há outros piores por esse sertão velho. Dentro da mata é fresco e não tem que saber – o caminho é um só que vai num estirão até *Santa Luzia*.”²⁸³ Além de o emprego do termo “piores” remeter à já mencionada utilização por Guimarães Rosa de conjugações verbais como “apreçea” e “negoceia”, não há como não identificar o teor rosiano de um percurso definido não só como “trilha d’onça”, mas também como “samambaia que Deus manda”, sendo que no frescor da mata “não tem que saber”, é apenas seguir.

Não suficiente, merece destaque, ainda, procedimento posto em prática por Coelho Neto no conto “Cega”, no qual, em determinado momento, certas falas surgem precedidas por travessão, mas grafadas em terceira pessoa, de modo que se opera uma espécie de deslizamento para o discurso indireto livre, deixando os enunciados a meio caminho entre a voz do narrador e a voz das personagens:

— Coitadinha de minha filha! Ah! nhá Bem-vinda, deixa eu dar um pouco de mama agora, uma vez só... ela é tão pequenina ainda.

Mas a curandeira opôs-se.

— Que não; até podia fazer mal à criança. Cuidasse de ficar boa; a pequena já dera conta de uma xícara de leite fervido. Havia de criar-se. Deixasse-a por sua conta.

[...]

Na manhã seguinte Ana Rosa despertando, d’olhos abertos, com uma “zoadinha nos ouvidos”, queixou-se da escuridão:

— Nem sequer via o berço da criança; aquilo ali dentro estava como breu. Ao menos acendessem a lamparina da Senhora.²⁸⁴

Considerando a reputação vinculada ao autor e que o livro data de 1897, o trecho não deixa de surpreender. Com efeito, segundo aponta Cavalcanti Proença, “Não só Coelho Neto, mas inúmeros outros autores utilizaram as corruptelas da linguagem oral, principalmente do dialeto caipira (Valdomiro Silveira, em *Leréias*) como registro e processo consciente, ou não,

²⁸³ COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*, p. 76, grifo original.

²⁸⁴ COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*, p. 141 – 142.

de obter verossimilhança e cor local.”²⁸⁵ Como já se assinalou, o próprio Guimarães Rosa, em certos momentos, tangencia o mesmo recurso. Entretanto, ao que tudo indica, esta é apenas uma faceta de suas obras.

Até porque, no estilo rebarbativo de Coelho Neto, encontram-se elementos mais interessantes para análise, os quais não escondem a presença retroativa do autor de *Grande sertão: veredas* e dos processos posteriormente colocados em prática por Guimarães Rosa para permear de poesia o texto em prosa. Não é outro senão este o caso da musicalidade presente na poética coelhonetiana, obtida de maneira bastante similar, meio século mais tarde, por Guimarães Rosa. Conforme Cavalcanti Proença:

Recurso muito mais visível de musicalidade são as consonâncias aliteradas: “aqui, ali um gasnir de perereca, um grasnar de rã, grulhos de cururu”; “trons de tambores, rechucando de chocalhos, sóidos ríspidos e, sobretudo, perene, um rouco e lúgubre grugrullo”; “era o tarambote e logo estrondou o tarantantã dos tambores, e ressoante, bárbara, a grita do batuque atroou o silêncio azulado”. Amontoados, três exemplos não permitem avaliar os efeitos secundários em que as consonâncias se sucedem, não isoladamente, mas em grupos como os *tt* e *bb* em tambores, *sobretudo*, *perene*, *ríspidos*, além das homorgânicas *dd* e *pp*. Este é um processo procurado para dar musicalidade às longas descrições.²⁸⁶

Neste caso, talvez valha a pena precisar que os excertos examinados pelo crítico literário se originam de obras de Coelho Neto, não de Guimarães Rosa, apesar da similaridade de tom e de técnica. Sob este ponto de vista, tornam-se bastante claras as ressonâncias entre os dois autores, indicando, por um lado, a permanência de uma tradição literária, para a qual Coelho Neto teria aportado relevante contribuição, e por outro, a criação dos precursores rosianos pela possibilidade de identificar sua idiossincrasia retrospectivamente. Nesse sentido, é conveniente recordar, ainda, que apesar de todo o verniz oralizante, a linguagem que boa parte das personagens rosianas utiliza é bem elaborada. Trata-se do emprego ostensivo da técnica artística para produzir um efeito de oralidade que não corresponde às situações de comunicação reais. Como diria Graciliano Ramos, “O seu diálogo é rebuscadamente natural.”²⁸⁷ Se o “natural” corre por conta de Guimarães Rosa, o “rebuscadamente” parece ligá-lo a Coelho Neto.

Há, ainda, diversos outros elementos que aproximam os dois artistas, como o trabalho cuidadoso com os nomes das personagens. Como se viu, este recurso é aplicado exaustivamente por Guimarães Rosa e caracteriza sua ficção desde os contos de juventude. Já no que se refere a Coelho Neto, o procedimento não se repete com tanta frequência, mas pode

²⁸⁵ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*, p. 172.

²⁸⁶ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*, p. 173, grifos originais.

²⁸⁷ RAMOS, Graciliano. *Conversa de bastidores*, p. 45.

ser identificado em “A tapera”, conto em que os nomes das personagens possuem função narrativa. Na trama, a fazenda de Santa Luzia já fora um local próspero, onde o proprietário, criado por uma negra chamada Mãe Eva, jamais permitira que um escravo fosse posto no tronco. No entanto, o homem se apaixona por uma mulher que, após o casamento, revela-se dominadora e o trai com um dos escravos do local. A descoberta da infidelidade conduz a história para um final trágico, com a morte dos amantes, a desgraça do ruralista e a derrocada da estância.

De fato, quando o narrador chega à fazenda de Santa Luzia, o lugar está deserto e arruinado, e seu antigo proprietário vive isolado na floresta, transformado em eremita. Por isso, é significativo que, naquele contexto, o ex-fazendeiro se chame Honório Silveira, enquanto sua mulher seja apenas Leonor. A escolha dos nomes não é inocente, porquanto Honório é aquele que preza pela honra e possui bom caráter, mas cujo destino está assinalado desde o batismo: ao Silveira o futuro reserva a comunhão com a selva, com as plantas, quando a fraqueza de caráter dos demais destruir sua vida. Leonor, por sua vez, é a fera das selvas, é o leão que domina a vida do marido e abate aqueles que cercam o casal – observe-se especificamente a passagem em que Honório procura sair do quarto para abrandar o sofrimento de Mãe Eva, presa ao tronco, “mas Leonor passeava ao longo da sala implacável, feroz, com os olhos irradiantes de uma alegria cruel”.²⁸⁸ Já a escrava que criara Honório como filho, por seu turno, é precisamente aquela que comeu do fruto proibido: viu a esposa infiel enroscando-se em Serapião “como uma *cobra* num tronco”²⁸⁹ e por isso foi punida.

Outro momento em que as obras dos dois autores se encontram diz respeito a um imaginário presente no Regionalismo literário brasileiro que frequentemente faz com que os bovinos sejam representados como entidades superiores, quase sacralizadas. Basta ver, em *Sagarana*, toda a força da novela “Conversa de bois”, na qual o menino Tiãozinho acaba salvo da crueldade do padrasto pela interseção providencial dos animais, ou, em “O burrinho pedrês”, o arrependimento do zebu Calundú por ter matado o menino Vadico: “Quando ele nos viu, parou de urrar e veio, manso, na beira da cerca... Eu vi o jeito de que ele queria contar alguma coisa, e eu rezava para ele não poder falar...”²⁹⁰ Ou ainda, por outro viés, os acontecimentos posteriores à morte “de um tal Leôncio Madurêra, [...] um homem herodes, que vendia o gado e depois mandava cercar os boiadeiros na estrada, para matar e tornar a

²⁸⁸ COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*, p. 99.

²⁸⁹ COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*, p. 103, grifo nosso.

²⁹⁰ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 72.

tomar os bois.”²⁹¹ Neste caso, durante seu velório,

as vacas de leite começaram a berrar feio, de repente, no curral. Coisa que o garrote preto urrava:

— *Madurêra!... Madurêra!...*

E as vacas respondiam, caminhando:

— *Foi p'r'os infernos!... Foi p'r'os infernos!...*²⁹²

Diferentemente de Leôncio Madurêra, Firmo, o vaqueiro coelhonetiano contador de histórias que se encontra à beira da morte em *Sertão*, é bem quisto não somente pelos amigos, mas também pelos animais, que vêm chorar seu falecimento, encerrando o conto protagonizado por aquele sertanejo com imagem de rara beleza. Assim como os bovinos rosianos, os de Coelho Neto são seres especiais, capazes de ver a Morte e chorar a perda de um companheiro:

E bem que o choraram nessa noite os grandes bois, e diziam, entretanto, que eles estavam louvando o Senhor Menino; chorando o companheiro é que eles estavam, os grandes bois que pressentem todas as desgraças e que veem a Morte passar, à noite, com a foice de rastro, através das campinas. Bem que choraram nessa noite os bois: de certo viram a Morte entrar na cabana de Firmo.²⁹³

Por viés semelhante, a ficção rosiana ilumina a coelhonetiana também na construção de imagens altamente poéticas com base nas plantas do sertão. No início da novela “Sarapalha”, o relato da taperização do arraial próximo ao qual habitam Primo Argemiro e Primo Ribeiro ganha força ao recorrer a espécie de militarização da flora, que avança como exército sobre o local abandonado e conquista palmo a palmo a primazia sobre os índices da civilização:

Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – *ora-pro-nobis! ora-pro-nobis!* – apontou caules ruivos no baixo das cercas das hortas, e, talo a talo, avançou. Mas o cabeça-de-boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pôde recuar, a coitadinha rasteira, porque no quintal os joás estavam brigando com o espinho-agulha e com o gervão em flor. E, atrás da maria-preta e da vassourinha, vinham urgentes, do campo – *ôi-ái!* – o amor-de-negro, com os tridentes das folhas, e fileiras completas, colunas espertas, do rijo assa-peixe.²⁹⁴

Lida à luz do trecho de *Sagarana*, parte do conto “A tapera”, de Coelho Neto, também ganha novas cores. Quando o narrador-protagonista daquela trama chega à fazenda de Santa Luzia, a narração é interrompida para uma descrição do local que encontra ecos na ficção futura. Não apenas por descrever uma tapera, mas pelos termos e pelas mesmas metáforas bélicas empregadas por Coelho Neto, a passagem pode ser ressignificada não só após a leitura

²⁹¹ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 72.

²⁹² ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 72 – 73, grifos originais.

²⁹³ COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*, p. 129.

²⁹⁴ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 152, grifos originais.

de Guimarães Rosa, como também de Euclides da Cunha. Se por um lado apresenta ressonâncias de “Sarapalha”, por outro guarda similitude com *Os sertões* na terminologia e no tom guerreiro da natureza.

Livres, sem encontrarem o embargo humano, as árvores independentes iam, aos poucos, reconquistando a terra, em invasão lenta, dia a dia. Nos sulcos do arado antigo ressurgiam, para novos florescimentos, troncos de aroeiras abatidas outrora; nas ruínas nascia, com exuberância, a parietária e, [sic] as raízes dos jequitibás gigantes, retorcendo-se à flor da terra, repeliam e trituravam as vigas carcomidas e tudo mais que ainda resistia ao tempo [sic] atestando a passagem de uma era de vida humana nesse desamparo que, em breve, cederia à compressão formidável dos vegetais invasores.

O farfalho das árvores era sonoro e grandioso como um hino de triunfo. Sentia-se o orgulho, a alegria da flora ativa e pujante que vinha tomando o sítio, palmo a palmo, coberta de flores e de ninhos, num delírio festival, como um povo que reconquista a pátria e entre por ela, em júbilo, agitando palmas, ao som dos velhos hinos épicos da raça. Os ramos moviam-se como braços combatentes e, quando uma lufada passava, com o espadanar frenético dos galhos, tinha-se a visão trágica de um grande movimento de pelotões compactos partindo, cerradamente, em arremetida guerreira.²⁹⁵

Isto, no entanto, não significa que as duas obras se equiparem, pois, enquanto Guimarães Rosa descreve por um processo narrativo que molda a imagem do arraial e introduz a história dos primos Argemiro e Ribeiro pelo avanço da vegetação, Coelho Neto interrompe a narração para explicitar como o local chegara ao estado em que o narrador o encontra. Em “A tapera”, o movimento das plantas fornece certo tom narrativo à descrição, fundada na campanha militar de árvores e arbustos, mas o trecho ainda se descola claramente da narrativa principal, adquirindo aspecto descritivo, o que é menos visível em Guimarães Rosa, quando narração e descrição são praticamente um só processo.

Neste sentido, compreende-se o desconforto dos amigos de Nelson Rodrigues ao avaliarem a literatura de Guimarães Rosa e nela constatarem a sobrevivência de Coelho Neto. Escritor associado a um passado literário considerado academicista e a duras penas superado pelas letras nacionais, é difícil aquilatar hoje o significado que deve ter tido a espécie de ressurgimento que alguns intelectuais verificaram no texto rosiano. Este parece ser um dos fatores que contribuíram para o quase apagamento da presença de Coelho Neto no estilo de Guimarães Rosa, fazendo sua situação diferir daquela de outros precursores seus, que, positiva ou negativamente, são ao menos ressignificados e examinados sob novos prismas. No que se refere ao parentesco de Coelho Neto e Guimarães Rosa, ao que tudo indica, há pouca atenção às ressonâncias entre as obras e aos efeitos desencadeados pela leitura do precursor a partir da idiosincrasia do sucessor. Com isso, Coelho Neto não parece ter sido deslocado nos

²⁹⁵ COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*, p. 78 – 79.

mesmos moldes de Afonso Arinos, porquanto aquele escritor já possuía reduzido capital literário quando do aparecimento de Guimarães Rosa, nem de Simões Lopes Neto, já que o artista maranhense não foi ressignificado e recuperado em razão da idiossincrasia rosiana.

Já o caso de José de Alencar é, talvez, mais oscilante, sendo seu legado apreendido de maneira variável pela história literária brasileira. Para tanto, pode ter sido decisiva a pouca qualidade artística seguidamente atribuída a sua obra em comparação com sua importância histórica. Com efeito, a aproximação entre Alencar e os demais artistas brasileiros não raro se restringe às conquistas alencarianas no que elas possuem de relevância para a formação da literatura brasileira, quedando minimizados os sentidos por elas produzidos no interior das obras do autor. Assim, mesmo nos cursos de Letras, a dimensão estritamente artística de seus textos encontra-se por vezes suplantada por sua função historiográfica, contribuindo para a consolidação de um capital literário primariamente funcional.

Comentando o sucesso de *O guarani*, Cavalcanti Proença assinala alguns problemas do romance e certas constantes estruturais que se tornariam presentes nos demais livros de Alencar, mas também destaca a inovação trazida pelo escritor ao terreno da poética. A partir do que considera um “estilo um pouco oratório”, Proença aproxima a prosa do brasileiro às de Chateaubriand e de Homero, ao mesmo tempo em que argumenta que a inventividade de Alencar só encontraria paralelos nas letras brasileiras em Mário de Andrade e Guimarães Rosa: “Mais importante, porém, é a prosa poética do volume, onde repontam um novo estilo e um novo ritmo que fazem de Alencar um dos três renovadores da linguagem literária no Brasil. Os outros dois: Mário de Andrade e Guimarães Rosa.”²⁹⁶ Sob essa perspectiva, portanto, Alencar é situado paralelamente a seus sucessores, equiparando-se suas conquistas dentro das possibilidades de cada momento do campo intelectual no Brasil.

Muito antes dos autores de *Macunaíma* e *Grande sertão: veredas*, Alencar elaborara soluções eficientes para dar conta do problema da oralidade que acompanha o Regionalismo desde seus primórdios, evitando o emprego da linguagem dialetal que recorre ao registro da fala pela reprodução fonética de palavras e expressões. No caso de *O tronco do ipê*, Cavalcanti Proença lembra que, “Para obter o tom conveniente à figura de tia Chica, por exemplo, bastou a ingenuidade da estória da Mãe-d’Água, o ‘não me alembro’, o tom oral de ‘foi adorada por muitos príncipes, que todos queriam casar com ela’; o ‘não achando sua mãe dela’.”²⁹⁷ Embora nos exemplos do estudioso as experiências alencarianas lembrem bastante a técnica rosiana de repetição e acúmulo, elas não costumam ser vistas por historiadores e

²⁹⁶ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*, p. 44.

²⁹⁷ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*, p. 90.

críticos com apreço proporcional ao que é conferido ao prosador mineiro. Na verdade, como já salientado, a permanência de Alencar nos quadros mais altos da literatura brasileira tem se dado sobretudo devido à identificação de seu papel fundador.

Todavia, examinando sua produção em vista da influência reconhecidamente exercida sobre Guimarães Rosa, pode-se desencadear um efeito retroativo capaz de ressaltar os acertos do autor de *O gaúcho* e *O sertanejo*, fomentando a percepção de seus resultados propriamente artísticos, ou seja, daquilo em que atendeu às normas do campo literário e as ergarçou. Em certa medida, Cavalcanti Proença evidencia tal processo de deslocamento, mas em relação a *Os sertões*. Analisando a força da figura sertaneja na obra de Euclides da Cunha, o crítico defende: “Mas ainda queremos falar da figura do sertanejo que, descrita com mestria e vibrátil emoção artística, fraterniza com os sertanejos do romancista, aproxima-se do Arnaldo de José de Alencar, na proeza do boi marruá, nos lances de equitação, nos contrastes com o gaúcho dos pampas do Rio Grande.”²⁹⁸

Nesse sentido, Alencar poderia ser inicialmente visto na literatura euclidiana, para só então despontar como força poética retrabalhada pela voz de Guimarães Rosa. Efetivamente, conforme depoimentos do próprio autor de *Sagarana*, Euclides e Alencar foram fundamentais para gestar sua compreensão do sertanejo. Nisto reside outro fator de relevância, uma vez que, segundo outro crítico literário, Gomes de Almeida, Alencar tem plena consciência do processo de mitificação que emprega em suas obras, especificamente em *O sertanejo*. Além disso, o próprio escritor sugere que semelhante atitude teria também um fundo sociológico e seria tributária de seu conhecimento da realidade local, como manifesto em carta constante do volume *O nosso cancionário*, na qual afirma: “Aí está o toque de magnanimidade dos rústicos vates do sertão. Homero engrandece os guerreiros troianos para realçar o valor dos gregos. Os nossos rapsodos, imitando, sem o saberem, ao criador da epopeia, exaltam o homem para glorificar o animal.”²⁹⁹

Difícil não recordar, nesse caso, as opiniões proferidas por Guimarães Rosa em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, bem como a mesma proximidade com o animal que caracteriza Manuel Canho, Arnaldo e o Soropita de “Dão-Lalalão”, conforme já explicitado. Mais do que simplesmente assinalar ressonâncias entre autores, isto põe em evidência a força da *apophrades* na voz de Guimarães Rosa, quando pelo vigor do poeta morto seu sucessor produz uma experiência tão avassaladora que a realização anterior parece devedora da

²⁹⁸ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*, p. 164 – 165.

²⁹⁹ ALENCAR, José de *apud* ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 73.

posterior. Para além disso, a consciência crítica de tal retomada possibilita uma leitura renovada da tradição, visualizando sentidos que antes não se faziam ver no passado.

Nessa linha, ainda que o estudo de Almeida não abranja a produção de Guimarães Rosa, o pesquisador acaba por indicar um aspecto na literatura de Alencar que se relaciona substancialmente com a ficção rosiana: o tratamento dos produtos da tradição literária ocidental em relação à matéria regional.

Quando Alencar, por exemplo, na cena da vaquejada, coloca o Ourém, letrado de Coimbra, recitando *Os Lusíadas*, ao passo que Daniel Ferro, homem do sertão, declama *O rabicho da Geralda*, a proximidade no nível do discurso entre os dois textos, ambos evocados a propósito da mesma situação, deixa implícito que um, em sua forma rude mas autêntica, não é indigno do outro, produto da mais requintada cultura, assim como não são mutuamente indignos os heróis e episódios cantados.³⁰⁰

Com efeito, Guimarães Rosa, ao longo de toda sua obra, procede de modo similar, sempre buscando aproximar, sem subordinações, elementos da cultura erudita àqueles presentes no seio da cultura popular regional. Utilizar tal conhecimento para ler Alencar por viés equivalente permitiria alterar a chave da cópia deturpada para a da síntese inovadora, imprimindo novos matizes aos significados das narrativas. Tanto em *Grande sertão: veredas*³⁰¹ quanto em *O sertanejo*³⁰², por exemplo, as façanhas dos homens do campo são comparadas às dos doze pares de França – em ambos os casos sem apequenar o sertanejo brasileiro, pelo contrário, engrandecendo-o pelo adensamento dos níveis de discurso.

De todo modo, há sinais de que a literatura alencariana pode ser ressignificada a partir de diversos prismas se cotejada com a de Guimarães Rosa. Tido por nome canônico, cujo capital simbólico estaria já consolidado por sua posição fundadora, o autor não parece ter sido profundamente deslocado no espectro histórico pelo surgimento de Guimarães Rosa, porém o mesmo talvez não possa ser dito a respeito de seu capital especificamente artístico. Internalizada pela voz rosiana, a voz de Alencar adquiriu novos significados, que foram interpretados de maneiras variadas.

A propósito, Afrânio Coutinho, em curto artigo originalmente publicado no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 19 de agosto de 1956, ou seja, logo após o lançamento das duas grandes obras rosianas, analisa a técnica narrativa adotada pelo autor para explicitar como ela contribui para solucionar o problema da oralidade. Com isso, para Coutinho, “Guimarães Rosa logrou a máxima liberdade em relação aos padrões estilísticos tradicionais,

³⁰⁰ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*, p. 108.

³⁰¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, p. 60.

³⁰² ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 149.

realizando o ideal de Alencar e Mário de Andrade, na transposição da língua brasileira.”³⁰³

Assim, enquanto Cavalcanti Proença destaca o paralelo entre Alencar, Mário e Rosa, argumentando em favor da sobrevivência, da validade e dos êxitos de Alencar, Coutinho ressalta a superação dos precursores por seu sucessor, que teria sido capaz de realizar o que antes era apenas ideal. Percebe-se, pois, que a incorporação da tradição por Guimarães Rosa dá lugar a deslocamentos plurais, permitindo tanto ressignificações enobrecedoras quanto a identificação de novas lacunas nos textos precedentes. Veja-se, por exemplo, que Flávio Loureiro Chaves considera que “A vertente regionalista, aberta por José de Alencar e Bernardo Guimarães, só adquire dimensão amplamente significativa nas obras de Afonso Arinos (*Pelo Sertão* – 1898) e Simões Lopes Neto (*Contos Gauchescos* – 1912 e *Lendas do Sul* – 1913).”³⁰⁴ Nessa linhagem, Alencar não se liga diretamente a Guimarães Rosa, sendo deslocado, ainda na virada do século, por seus sucessores mais imediatos.

A despeito disso, o trabalho de Alencar com a linguagem é fundamental para a conformação de toda uma tradição literária, da qual Guimarães Rosa sem dúvida faz parte. Desde a diluição da fala no corpo do texto em trechos como “— Cá por mim, se eu fosse o coronel, o que fazia era passar uma coleira vermelha ao pescoço do tal Lavallega”³⁰⁵, até a inserção de cantigas em estilo popular ao longo das narrativas, a técnica alencariana se faz ver nas soluções posteriormente alcançadas por uma série de outros regionalistas, chegando, já bastante transformadas, em Guimarães Rosa. Nesse sentido, é capital salientar o teor das notas acrescentadas pelo próprio Alencar ao final de *O gaúcho*. Dentre outras informações, nelas o autor explica diversas de suas opções linguísticas e estilísticas, como “algumas inovações filológicas”³⁰⁶ que introduz e a oralização da língua na preferência por registrar “*diz e faz*, na 2ª pessoa do singular do imperativo, em vez de *dize e faze*, conforme a lição gramatical.”³⁰⁷

Banalizadas pelo tempo, em razão das subseqüentes mutações da língua, em seu contexto original as propostas de Alencar tiveram ares revolucionários, o que justifica, inclusive, a necessidade da explicação aposta à obra. De resto, são comparáveis à revolta rosiana em um dos mais famosos prefácios de *Tutaméia*, “Hipotrérico”, no qual o autor sentencia: “Cumpre que nos compenremos desta verdade. O uso de nosso povo e o bom-gosto dos escritores nacionais hão de cunhar palavras brasileiras, apesar das iras clássicas e

³⁰³ COUTINHO, Afrânio. Duas anotações, p. 292.

³⁰⁴ CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*, p. 21.

³⁰⁵ ALENCAR, José de. *O gaúcho*, p. 20.

³⁰⁶ ALENCAR, José de. *O gaúcho*, p. 169.

³⁰⁷ ALENCAR, José de. *O gaúcho*, p. 171, grifos originais.

das excomunhões dos gramáticos.”³⁰⁸

Com efeito, são muitos os escritores que alargaram os limites da linguagem literária, mas nem todos registraram essa intenção tão abertamente. No entanto, a proximidade entre as proposições não se verifica apenas em nível programático; ela se faz presente na estrutura narrativa e contribui para desestabilizar o leitor. Assim, José de Alencar, em 1870 e muito rosianamente, faz Catita substantivar um verbo para construir uma expressão com valor de advérbio e sabor popular: “— Então agora que Neto já tem um poder de gente.”³⁰⁹ Ou ainda, cinco anos mais tarde, em *O sertanejo*, insere a um só tempo poesia e oralidade na fala abrupta de Aleixo Vargas: “— Da infâmia, atalhou Moirão vivamente, que a morte é uma topada: trás-zás e está uma pessoa descansada.”³¹⁰

Por via inversa, há críticos que também destacam o retorno de Guimarães Rosa a Alencar, sobretudo no que se refere à presença do amor em *Grande sertão: veredas*. Para Donaldo Schüller, Riobaldo não seria apenas um analista com certo pendor metafísico que o leva a indagar do sentido das coisas. “Riobaldo é também um homem que sabe amar e admirar. Esta outra qualidade inunda o romance de intensa poesia. *Idealiza romanticamente Otacília*. Otacília é o desejo de simplicidade, pureza, entrega sem reservas, impossível no mundo em que contra as suas inclinações se encontra.”³¹¹

Linha semelhante é adotada por Jean-Paul Bruyas, que mostra como o tema do amor em Guimarães Rosa pode aproximá-lo inesperadamente de outros escritores, entre eles José de Alencar:

O que Riobaldo procura desesperadamente alcançar, e que lhe escapa sempre, é o seu amor por Diadorim. Nesse sentido *Grande sertão* é um romance de amor e dos mais romanescos. Apresenta os mais profundos temas como os mais fúteis: enraizamento longínquo da paixão nas fronteiras da infância, como entre Fabrício e Clélia [de *A cartuxa de parma*], entre Bentinho e Capitu [de *Dom Casmurro*]; persistência dessa paixão, apesar de (por causa de?) um obstáculo invencível como, *mutatis mutandis*, entre Arnaldo e Dona Flor [de *O sertanejo*].”³¹²

Com efeito, os pontos de contato entre as obras são muitos, por vezes com Alencar fazendo-se ver por *apophrades* no texto rosiano, por vezes com uma imprevista idiossincrasia rosiana despontando no texto de Alencar. Dentre os elementos que ganham destaque nesse processo está o constante telurismo regionalista, o qual irmana os sentimentos de obras tão distantes como *O gaúcho* e *Grande sertão: veredas*. Assim, não surpreende que os jagunços

³⁰⁸ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia* (Terceiras estórias), p. 172.

³⁰⁹ ALENCAR, José de. *O gaúcho*, p. 123.

³¹⁰ ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 82.

³¹¹ SCHÜLER, Donaldo. *Grande sertão: veredas* – estudos, p. 365, grifo nosso.

³¹² BRUYAS, Jean-Paul. *Técnicas, estruturas e visão em Grande sertão: veredas*, p. 465.

do sertão mineiro sofram tanto pela perda dos cavalos no episódio da Fazenda dos Tucanos se esta tradição literária fora gestada em passado remoto e “fundador de longa tradição rusticana”³¹³: “Na opinião de Manuel o cavalo e o homem contraíam obrigação recíproca; o cavalo de servir e transportar o homem; o homem de nutrir e defender o cavalo. Se um dos dois faltasse ao compromisso, o outro tinha o direito de romper o vínculo.”³¹⁴

Do mesmo modo, em “Corpo fechado”, a mula Beija-Flor era mais que o orgulho de Mané Fulô, “era o seu complemento: juntos, centaurizavam gloriosamente.”³¹⁵ Nessa imagem se encontram ressonâncias de outra relação muito próxima entre homem e animal. Bem expressa pelo narrador de Alencar, na união do gaúcho com seu cavalo “se realiza o mito da antiguidade: o homem não passa de um busto apenas; seu corpo consiste no bruto. Uni as duas naturezas incompletas: este ser híbrido é o gaúcho, o centauro da América.”³¹⁶ Há, portanto, uma relação de complementaridade telúrica nessas obras que não atua como simples moldura regionalista, antes alimenta ativamente o plano simbólico das tramas.

Em *O gaúcho*, quando o primeiro grande conflito da juventude de Manuel Canho é solucionado pelo cavalo Morzelo, sela-se um laço de amizade que só se dissolveria com a morte do animal, muito tempo depois. Impotente diante do padrasto, que monta o cavalo que fora de seu pai, Manuel sofre pelo animal que não pôde proteger. “Entretanto o Morzelo, parado ainda, fitava de esguelha a pupila nos olhos do menino, soltando um relincho soturno, que lhe arregaçava o beicho, e mostrava a branca dentadura. Seria acaso um riso sardônico do cavalo?” Ambos se entendem pelo cruzamento de olhares, e quando a montaria é esporeada pelo cavaleiro, sai em disparada pelo campo, até que,

De repente soaram dois gritos: um de prazer, outro de angústia.
O Morzelo, abolando o corpo, rodara pela cabeça, esmagando o cavaleiro no chão duro e pedregoso. Quando o peão chegou em socorro do negociante, já o achou moribundo.³¹⁷

Em *Sagarana*, na novela “Conversa de bois”, cena análoga se repete. O menino Tiãozinho também sofre por conta do padrasto, o carreiro Agenor Soronho, e é igualmente salvo por animais que demonstram compreensão de seus atos. No entanto, em lugar da sugestão do “riso sardônico”, os bois rosianos verbalizam seu entendimento quando percebem a sonolência de Soronho:

— Se o carro desse um abalo maior...
— Se nós todos corrêssemos, ao mesmo tempo...

³¹³ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*, p. 170.

³¹⁴ ALENCAR, José de. *O gaúcho*, p. 33.

³¹⁵ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 302.

³¹⁶ ALENCAR, José de. *O gaúcho*, p. 34.

³¹⁷ ALENCAR, José de. *O gaúcho*, p. 62.

— O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.³¹⁸

E se para Manuel Canho basta trocar um olhar com o cavalo, a Tiãozinho é suficiente invocar os bois da junta: “— Namorado, vamos!!!... — Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez...”³¹⁹ O resultado, contudo, é o mesmo, os meninos se veem livres das imposições dos padrastos por uma intervenção animal que indica o tipo de representação literária almejada por esta ficção.

Entretanto, não é apenas por ser uma constante do Regionalismo que essa particular relação com a natureza irmana obras e autores. Em *O sertanejo*, por exemplo, diversas personagens se comunicam de modo praticamente direto com certos animais – uma cabra dá boas vindas a Arnaldo e em seguida a D. Flor;³²⁰ uma onça faz questão de cumprimentar Arnaldo na copa de uma árvore;³²¹ um “tigre” se submete ao sertanejo ao ser retirado da mata próxima à fazenda por temor e respeito, como se observa no capítulo intitulado “Explicação”³²² –, o que não se verifica no mesmo nível na obra de Guimarães Rosa. Não obstante tal diferença, outros índices assinalam as ressonâncias entre os autores: a Fazenda da Oiticica, de *O sertanejo*, e a Fazenda do Buriti Bom, de *Corpo de Baile*, caracterizam-se pela presença de uma imensa árvore, e em ambas residem personagens inconfundivelmente próximos.

De fato, o Jó alencariano afigura-se como parente literário do Chefe Zequiél rosiano: um sente o peso da “cólera celeste”³²³, enquanto o outro “sofre de um pavor, não tem repouso.”³²⁴ Desde o início de *O sertanejo*, com o retorno de Arnaldo, tal semelhança se faz perceber, uma vez que o ancião da Oiticica não carece de abrir os olhos para constatar a chegada do amigo. Escuta seus passos e sente sua aproximação.³²⁵ Mais que isso, como espécie de guardião renegado da fazenda, “seu espírito andava longe, lá fora da caverna, perscrutando o que se passava. Nenhum rumor soava na floresta, que seu ouvido atento não distinguisse para determinar-lhe a causa e conhecer, se era a queda de um fruto, a passagem de um animal, ou o farfalhar da brisa.”³²⁶ No Buriti Bom, igualmente, “Aquela hora, noutra margem da noite, o Chefe Zequiél se incumbia de escutar, deitado numa esteira, no assoalho

³¹⁸ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 360.

³¹⁹ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, p. 361.

³²⁰ ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 45 – 46; 104 – 105.

³²¹ ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 57 – 59.

³²² ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 111 – 123.

³²³ ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 49.

³²⁴ ROSA, João Guimarães. *Noites no sertão* (Corpo de baile), p. 127.

³²⁵ ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 48.

³²⁶ ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 157.

do moinho, como uma sentinela”,³²⁷ pois seu ouvido também podia compreender qualquer mínimo som da natureza.

Os dois homens que escutam os segredos da noite são também subjetividades transtornadas por motivos raramente compreendidos pelos demais. Chefe Zequiel é seguidamente visto como “Tolo na retoleima, inteiro”, “bobo risonho”, homem de dor de cabeça infinita, que quando “sorria, grandes cantos da boca, seus olhos miravam miúdo.”³²⁸ Jó, por sua vez, “soltou uma risada alvar e continuou a desarraoar; mas as palavras rompiam-lhe dos lábios roucas e desconexas, de modo que já não era possível distingui-las, nem compreender-lhes o sentido.”³²⁹ Nestes homens, portanto, evidenciam-se complexas ressonâncias entre obras e autores largamente distantes no tempo. Ao lado de diversas outras personagens, situações e técnicas, os dois párias daquelas fazendas igualmente marcadas pela natureza e pelo amor simbolizam com propriedade os ecos que se fazem ouvir no emaranhado de textos literários que compõem uma tradição artística tão prolífica quanto o Regionalismo.

Para além da força épica do sertanejo alencariano, desde muito cedo ressaltada por Guimarães Rosa, os pontos de contato entre sua obra e os componentes da tradição regionalista parecem obedecer a critérios por vezes imprevisíveis. Afinal, de Alencar a Guimarães Rosa, a “travessia” é longa e sempre incompleta, mas, como diria o escritor mineiro, “Será que há influências sutis, que a gente mesmo é incapaz de descobrir em si?”³³⁰ A despeito das negativas da crítica a propósito da afiliação de importantes escritores ao Regionalismo, o conjunto de relações que podem ser traçadas entre suas obras parece demarcar não apenas a pertinência dessa tradição, como também sua qualidade artística e sua capacidade de transformação ao longo do tempo.

³²⁷ ROSA, João Guimarães. *Noites no sertão* (Corpo de baile), p. 154.

³²⁸ ROSA, João Guimarães. *Noites no sertão* (Corpo de baile), p. 166; 168; 233.

³²⁹ ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 159.

³³⁰ ROSA, João Guimarães *apud* MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, p. 374.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis que resta bastante a ser investigado sobre o Regionalismo, esta questão que para muitos nem questão é, principalmente ao se considerar tudo o que não pôde ser respondido e ficou apenas sugerido neste estudo. Conforme Bourdieu, só é possível apreender a singularidade do projeto criador de um artista *hors concours* como Flaubert caso se proceda contrariamente à prática comum de cantar o louvor ao Único. Por esse viés, é pela historicização do verdadeiro artista “que se pode compreender completamente como ele se afasta da estrita historicidade de destinos menos heroicos.”¹ No presente caso, tudo leva a crer que o mesmo possa ser dito a respeito de Guimarães Rosa. Utilizando uma formulação bourdieusiana, pode-se sustentar que a originalidade do empreendimento artístico rosiano só se manifesta quando contextualizada no espaço historicamente constituído no interior do qual ela se construiu, mostrando como seu produtor se apropria das referências presentes no campo artístico e as transforma a partir de critérios próprios.

Talvez não se trate, como defende Bourdieu, de adotar “o ponto de vista de um Flaubert que ainda não era Flaubert, [para tentar] descobrir o que o jovem Flaubert precisou e quis fazer em um mundo artístico que ainda não estava transformado pelo que ele fez como aquele ao qual nós o referimos tacitamente tratando-o como ‘precursor’.”² Isso porque, mesmo com o mais alto rigor científico, a pesquisa só dispõe do que foi registrado, de modo que é impossível efetivamente adotar tal ponto de vista para levar em consideração e avaliar toda uma gama de elementos certamente essenciais para a gênese do projeto criador, mas aos quais a história não tem acesso.

Em lugar disso, parece possível depreender das relações entre os textos, bem como entre entrevistas e depoimentos deixados por autores, críticos e editores, uma parcela nada desprezível das linhas de força que cada escritor precisou superar, “em primeiro lugar em si mesmo, para produzir e impor o que, hoje, em grande parte graças a ele, parece-nos evidente.”³ No caso dos precursores criados por Guimarães Rosa, como se buscou salientar, uma das primeiras questões a serem enfrentadas foi a relação problemática entre Regionalismo e crítica literária gestada ao longo de muitos decênios, que parece ter impellido o autor a retomar uma série de referências pretéritas ao mesmo tempo em que nem sempre as assumia claramente.

¹ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 118.

² BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 118.

³ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 118.

Já por parte da crítica e da história literárias, a identificação de certos ecos imprevistos e não raro tomados por controversos gerou complexos torneios argumentativos, que por vezes conduziram a confusões taxonômicas ao verem-se os críticos compelidos a aceitar o regionalismo de Guimarães Rosa quando constatadas suas relações com outros autores, e a negar a mesma característica quando entendida como restrição qualitativa. Tal dualidade marcou a história do Regionalismo no Brasil e acabou por dar a tônica de boa parte dos deslocamentos fomentados pelo aparecimento de Guimarães Rosa no campo artístico nacional. Se a cada evocação que se faz de um autor e de sua obra estão em jogo possibilidades de apropriação capazes de consolidar maneiras de vê-los, verifica-se que as perspectivas adotadas pelos discursos especializados ora enfatizaram processos de ressignificação que aumentaram o capital simbólico de determinados autores quando em confronto com Guimarães Rosa, ora destacaram seus pontos falhos e, conseqüentemente, reduziram seu capital literário.

Com efeito, a criação dos precursores por Guimarães Rosa lhes confere dividendos variados, conforme um conjunto de fatores presentes no campo literário quando das apropriações críticas. Como se observou, as relações traçadas entre a literatura de Mário de Andrade e a de Guimarães Rosa apresentaram certa dualidade. Por vezes, os feitos rosianos tenderam a obliterar a importância das conquistas andradianas, enquanto em outros momentos os percursos críticos salientaram a qualidade da obra de Mário de Andrade a partir da presença da idiosincrasia rosiana em seu texto. Ao termo, a oscilação de seu capital simbólico parece ter sido positiva, majorando-se sua relevância histórica em função do aparecimento de Guimarães Rosa.

Caso semelhante ocorre com Simões Lopes Neto, cuja obra, inicialmente relegada às primeiras edições e quase desconhecida fora das fronteiras regionais, ganha progressivo destaque graças a estudos e edições críticas ainda no segundo quarto do século XX. Mas parece ser com o surgimento da literatura rosiana e com o cotejo das soluções estilísticas empregadas por ambos os autores que a originalidade do escritor gaúcho assomou ao primeiro plano do quadro. Desde então, são diversos os trabalhos comparativos entre esses dois universos literários, os quais não se furtaram a assinalar os nexos entre as obras, a qualidade da escrita simoniana e a presença retrospectiva de Guimarães Rosa em seu estilo, elevando, por conseguinte, o capital literário do autor dos *Contos gauchescos*.

Já Euclides da Cunha, dono de estilo bastante peculiar na história literária brasileira, teve sua obra aproximada à de Guimarães Rosa principalmente em vista da temática, da ambientação das narrativas e de certas particularidades estilísticas. Mesmo assim, considerado

um dos mais importantes textos da literatura nacional, *Os sertões* não parece ter visto afequencar-se sua relevância artística em função disso. Pelo contrário, as ressonâncias identificadas mormente em *Grande sertão: veredas* serviram para atestar a força da obra de 1902, renovando sua pertinência. De todo modo, como o próprio Guimarães Rosa deixa entrever em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, a presença de Euclides da Cunha em sua poética é muito mais profunda, contribuindo para conformar uma visão de mundo a respeito do sertanejo e se infiltrando em suas opções estéticas e vocabulares.

No que tange a Afonso Arinos, por outro lado, diversos são os fatores que concorreram para seu progressivo desaparecimento do rol dos grandes prosadores brasileiros. Seu *Pelo sertão*, gestado em momento particularmente complexo das letras nacionais e dono de estilo híbrido em que talvez figure com maior relevo certo Impressionismo, foi perdendo prestígio nas primeiras décadas do século XX, sendo por fim quase obliterado pela literatura de Guimarães Rosa. Nesse sentido, a criação de Afonso Arinos como precursor de Guimarães Rosa é o limiar da instituição de uma pena de morte literária, não obstante todo o apreço do autor de *Sagarana* por seu conterrâneo. A diferença de fôlego entre suas obras, ressaltada continuamente ao longo dos anos seguintes, parece ter alimentado uma percepção de desimportância e ineficiência do texto precursor, apagando uma série de possibilidades de leitura e até mesmo a compreensão da qualidade literária daquela obra segundo o campo literário ao qual ela respondia.

Há sinais de que processo relativamente semelhante tenha se dado com Coelho Neto, outro importante escritor da virada do século no Brasil. Também este viu seu capital artístico reduzir-se ao longo das primeiras décadas dos anos 1900, apesar de – ou, talvez, precisamente por causa de – todo o sucesso editorial que alcançou. De qualquer forma, vinculado a um tipo de literatura fortemente condenada pela crítica especializada, sobretudo a partir das mudanças promovidas pelos modernistas, o legado literário do autor caiu rapidamente em ostracismo, sendo hoje bastante difícil encontrar a maior parte de suas obras. Assim, conquanto haja ressonâncias não negligenciáveis de seu estilo naquele mais tarde gestado por Guimarães Rosa, tais relações raramente foram traçadas. Na verdade, essa proximidade foi motivo de preocupação entre alguns grupos de intelectuais, preocupados com o ressurgimento de uma literatura malograda. Neste caso, o advento de Guimarães Rosa parece ter contribuído para suprimir decisivamente os rastros daquele passado, já que foi seguidamente interpretado como divisor de águas e o fim de uma era.

José de Alencar, por seu turno, ao que tudo indica foi menos influenciado pelo aparecimento de Guimarães Rosa do que poderia ter sido. Se sua obra foi capaz de despertar a

admiração de Mário de Andrade, que inicialmente lhe dedicou *Macunaíma*, não teve menor efeito sobre Guimarães Rosa, que demonstra seu apreço pelo legado de Alencar em “Pé-duro, chapéu-de-couro”. A obra alencariana, porém, se faz ver com frequência no texto rosiano, atestando a sobrevivência e a mutação de uma tradição literária, mesmo que esses elementos não tenham recebido atenção exaustiva, de modo que as ressonâncias apontadas pela crítica são comumente passageiras e a serviço de outros objetivos.

São muitos os fatores que concorrem para a explicação de tal histórico, entretanto um deles pode ser facilmente identificado na recorrente expressão que acompanha os estudos rosianos. Estes, quando solicitados a investigar o teor regionalista da obra de Guimarães Rosa, não raro empregam um “mas” restritivo, uma onipresente ressalva utilizada para garantir a transcendência estética do texto – normalmente rumo ao universal –, como se a afiliação ao regional acarretasse perda de qualidade. Assim, parcela significativa das comparações entre os autores da vertente regionalista parece ter sido levada a termo a partir desse pressuposto, de modo que o reconhecimento do radical aproveitamento que faz Guimarães Rosa das experiências dos regionalistas pretéritos se viu constantemente reduzido.

Isso, contudo, não minimizou os deslocamentos ocasionados pela obra rosiana, apenas parece ter determinado sua tônica e seu sentido. Ou seja, em vista das perspectivas hegemônicas, este ou aquele autor foi resgatado e reavaliado, enquanto este ou aquele foi “posto em seu devido lugar”. Afinal, as ressonâncias entre as obras ocorrem em dois sentidos. A presença do precursor no texto do sucessor pode se fazer ver tanto quanto a idiosincrasia do sucessor no texto de seu precursor, mas é apenas o poeta posterior que possui a capacidade de deslocar os artistas precedentes, já estabelecidos pela tradição crítica. Entretanto, a própria ressignificação que desencadeia tal deslocamento responde aos imperativos críticos gestados pelo campo da arte, de forma que não é dado ao poeta o controle sobre os processos desencadeados por suas realizações.

A despeito do viés privilegiado em cada caso, parecem bastante evidentes as ressonâncias entre Guimarães Rosa e seus precursores, pois o autor realizou de maneira ímpar – mas nem por isso inexplicável – a internalização das vozes dos poetas mortos, convertendo a força deles em energia própria. Com isso, ao mesmo tempo em que se encontra indelevelmente marcada pela presença do passado literário brasileiro e, por esse motivo, inscreve-se em uma tradição, sua obra expande os limites precedentes e instaura novos padrões de excelência e de julgamento, afetando todo o conjunto das obras anteriores, como se pertencessem a uma grande bolsa de valores das artes.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Biografia* [de Coelho Neto]. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=417&sid=94>>. Acesso em: 29 dez. 2014.

ALENCAR, José de. *O gaúcho*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982.

ALENCAR, José de. *O sertanejo*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, [19--].

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)*. 2. edição revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de; PEREZ, Renard; RAMOS, Graciliano *et al.* *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ANDRADE, Mário de. Modernismo e ação. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed.. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 544 – 547.

ANDRADE, Mário de. Paulicea desvairada. In: *Poesias completas*. 4. ed. São Paulo: Martins Editora, 1974, p. 9 – 64.

ANDRADE, Mário de. Regionalismo. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed.. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 553 – 554.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Estilo tropical: a fórmula do Naturalismo brasileiro. In: BOSI, Alfredo. *Araripe Jr.: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978, p. 124 – 128.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Literatura brasileira. In: *Obra crítica de Araripe Júnior – V.1.* (Org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 490 – 497.

ARENDDT, João Claudio. Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais. *Pandaemonium*, n. 17, p. 217 – 238, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pg/n17/a12n17.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2012.

ARENDDT, João Claudio. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria. *Revista da ANPOLL*, n. 28, p. 175 – 194, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/164/177>>. Acesso em: 02 ago. 2010.

ARENDDT, João Claudio. *Histórias de um Bruxo Velho: ensaios sobre Simões Lopes Neto*. Caxias do Sul: Educs, 2004.

ARENDDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (orgs.). *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013.

ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1981.

ASSIS, Machado de. A Semana: Gazeta de Notícias (1892-1897). In: *Obra completa, em quatro volumes*: volume 4. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: *Obra completa, em quatro volumes*: volume 3. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 1203 – 1211.

ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G. R. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 142 – 143.

AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 15, 2009, p. 113 – 150.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 56, p. 192 – 202, dez./fev. 2002 – 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1997.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – FALE/UFMG, 2003.

BOECHAT, Maria Cecília. Pela tradição interna do romance brasileiro. In: BASTOS, Alcmeno *et al.* *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008, p. 37 – 51.

BOHANNAN, Laura. “Shakespeare in the bush” – história e tradução. Trad. Lenita Rimoli Esteves e Francis Henrik Aubert. *Tradução e Comunicação – Revista Brasileira de Tradutores*, n.17, ano 2008, p. 135 – 159.

BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p. 131 – 134.

BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira. v. 5 – O pré-modernismo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BOSI, Alfredo. Introdução. In: BOSI, Alfredo (Apres. e sel.). *Araripe Jr: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978, p. IX – XX.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad.: Maria Lucia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad.: Fernando Tomaz (português de Portugal). 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa* (Literatura Comentada). São Paulo: Abril Educação, 1982.

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estruturas e visão em *Grande sertão: veredas*. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 458 – 477.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CAFÉ LITTÉRAIRE – RENCONTRE AVEC L'AUTEUR BRÉSILIEN RONALDO CORREIA DE BRITO, 2014, Université Rennes 2, Rennes, França.

CAMPOS, Alex Sander Luiz. Todas as cores do sertão: Machado de Assis, leitor de Coelho Neto. *Revista Linguagem*, v. 15, s/p., out./nov./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao15/003.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2011.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” no Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 321 – 349.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 574 – 579.

CAMUS, Audrey. Espèces d'espaces: vers une typologie des espaces fictionnels. In: CAMUS, Audrey; BOUVET, Rachel. *Topographies romanesques*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 33 – 44.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 199 – 215.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2009.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*, em quatro volumes: volume 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 112 – 124.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. 9. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 117 – 145.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 140 – 162.

- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294 – 309.
- CANDIDO, Antonio. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 243 – 247.
- CARRIZO, Silvina Liliana. *Discutir o regional: Gilberto Freyre e José Carlos Mariátegui: literatura e pensamento (1920 – 1930)*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.
- CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Edição revista e corrigida. Paris: Éditions du Seuil, 2008.
- CASTRO, Altino Caixeta de. *Cidadela da rosa: com fissão da flor*. Brasília: Horizonte, 1980.
- CASTRO, Genuino de. desde o Rio Grande ao Pará!. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 4 jul. 1929. Revista de Antropofagia, ano 2, n. 13, jul. 1929. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-23>>. Acesso em: 22 jul. 2011.
- CASTRO, Juan E. de. De Eliot a Borges: tradición y periferia. *Iberoamericana*, v. 7, n. 26, 2007, p. 7 – 18. Disponível: <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_26/26_Castro.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2014.
- CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo. I – A contribuição europeia: crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Guilhermino César. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1973.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1994.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont; Éditions Jupiter, 2012.
- CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, p. 153 – 159, 1995. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989/1128>>. Acesso em: 03 jun. 2010.
- CHIAPPINI, Ligia. *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CHIAPPINI, Ligia. Regionalismo(s) e regionalidade(s) num mundo supostamente global. In: MACIEL, Diógenes André Vieira (org.). *Memórias da Borborema 2 – internacionalização do regional*. Campina Grande: Abralic, 2014, p. 21 – 64.
- CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol. 2. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994, p. 665 – 702.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o “Homo Ludens”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 256 – 263.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*. Porto: Livraria Lello & Irmão, s/d.

CORDEIRO, Marcos Rogério. Desconstruindo o pré-modernismo: a construção do estilo híbrido na obra de Euclides da Cunha. In: BASTOS, Alcmeno *et al.* *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008, p. 92 – 121.

COSTA, Ana Luiza Martins. Homero no Grande Sertão. *Kléos*, n. 5/6, p. 79 – 124, jul./dez. 2001. Disponível em: <<http://www.pragma.kit.net/kleos/K5/K5-AnaLuizaMartinsCosta.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

COUTINHO, Afrânio. Duas anotações. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 291 – 292.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1975.

COUTINHO, Afrânio. Sessão de saudade dedicada à memória de João Guimarães Rosa. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; PEREZ, Renard; RAMOS, Graciliano *et al.* *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p. 129 – 132.

COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

COUTINHO, Eduardo. Nota preliminar. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 13 – 15.

COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 202 – 234.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 3. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De poemas e ressonâncias. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 227 – 242, 2º sem. 2003.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Os sertões: a nação ficcionalizada. *Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 5, p. 231 – 242, out. 1997.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Ouro Preto, Belo Horizonte, Brasília: the utopia of modernity. In: VALDÉS, Mario J.; KADIR, Djelal (orgs.). *Literary cultures of Latin America: a comparative history*. Vol. II – Institutional modes and cultural modalities. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 597 – 614.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Topografias da ficção de Milton Hatoum. In: RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda Ferreira; ÁVILA, Myriam (orgs.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 41 – 62.

DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo. I – A contribuição europeia: crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Guilhermino César. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 35 – 82.

DIAS, Fernando Correia. Aspectos sociológicos de *Grande sertão: veredas*. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 390 – 407.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad.: Hélder Godinho. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad.: Sandra Castello Branco. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ECO, Umberto. Bosques possíveis. In: *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the individual talent. In: *The Sacred Wood: essays on poetry and criticism*. 7. ed. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1950.

ÉLIS, Bernardo. *Caminhos e descaminhos*. Goiânia: Livraria Brasil Central Editora, 1965.

EQUY, Laure. Réforme territoriale: la déception des défenseurs de la “Bretagne historique”. *Libération*, Paris, 3 jun. 2014. Politique, s/p. Disponível em: <http://www.liberation.fr/politiques/2014/06/03/reforme-territoriale-la-deception-des-defenseurs-de-la-bretagne-historique_1032777>. Acesso em: 8 jun. 2014.

EUZEN, Philippe; NUNÈS, Eric. Popularité de Hollande: un dévissage en quatre paliers. *Le Monde*, Paris, 6 mai. 2014. Politique, s/p. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/politique/article/2014/05/06/popularite-de-hollande-un-devissage-en-quatre-paliers_4412199_823448.html>. Acesso em: 9 jun. 2014.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

FIGUEIREDO, Eurídice. Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 23, 2013, p. 31 – 48. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2013/23/146/download>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

FISCHER, Luís Augusto. Conversa urgente sobre uma velharia – uns palpites sobre a vigência do regionalismo. *Cultura e pensamento*, n. 3, dez. 2007, p. 126 – 139. Disponível em: <<http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/debates/2007/revista-cultura-e-pensamento-n-3/>>. Acesso em: 31 jan. 2014.

FLUSSER, Vilém. A invenção narrativa de Guimarães Rosa. *FlusserBrasil*. Disponível em <<http://flusserbrasil.com/art12.html>>. Acesso em: 25 out. 2014.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. O verbo & o logos – discurso de recepção de Afonso Arinos de Melo Franco. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; PEREZ, Renard; RAMOS,

Graciliano *et al.* *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p. 89 – 106.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 23. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Coleção Os Cadernos de Cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Departamento de Imprensa Nacional, 1955.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. (Folha explica). São Paulo: Publifolha, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GIL, Fernando C. A presença do romance na “Formação da literatura brasileira”. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Vol. 20, n. 1, jan./jun. 2011. p. 51 – 68.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Introdução de Afonso Arinos de Melo Franco. Ilustrações de Guignard. São Paulo: Martins, 1966.

GOULART, Eugênio Marcos Andrade. *Rastreado Riobaldo*. Ensaio classificado em 3º lugar no Concurso da APUBH sobre o livro Grande sertão: veredas. Belo Horizonte: Edições Borracharia, 2006.

GRYWATSCH, Jochen. Literatura na região e o conceito de espaço. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (orgs.). *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 157 – 172.

GUIMARÃES, Carmen Schneider. Quatro contos e um enigma. *A Gazeta*, Vitória, 11 fev. 2012. Caderno Pensar, p. 8.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Sec. Municipal de Cultura, 1992, p. 289 – 305.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JACKSON, K. David. Certo sertão: sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 12, p. 323 – 342, 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_12/er12_dj.pdf>. Acesso em: 31 out. 2012.

JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura. *Revista Antares – Letras e Humanidades*. Caxias do Sul, n. 2, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/400/330>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

JOZEF, Bella. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 187 – 197.

LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 297 – 328.

LEÃO, Allison. Milton Hatoum: regionalismo revisitado ou renegado?. *XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética*. UFPR, Curitiba, Brasil, 18 a 22 de julho de 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0356-1.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2011.

LENCIONI, Sandra. *Região e Geografia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. O regional e o universal em Guimarães Rosa. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. USP, São Paulo, Brasil, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIA_LEONE_L.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2010.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. O sertão-mundo de Guimarães Rosa. *Léngua & meia: revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana, UEFS, v. 7, n. 5, 2009, p. 114 – 123. Disponível em: <http://leguaemeia.uefs.br/5/5_11sertao.pdf>. Acesso em: 3 nov. 2014.

LIMA, Geraldo França de. O homem Guimarães Rosa. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; PEREZ, Renard; RAMOS, Graciliano *et al.* *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p. 181 – 192.

LIMA, Nísia Trindade. Euclides da Cunha: o Brasil como sertão. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Mortiz (orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 104 – 117.

LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 237 – 242.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 170 – 178.

LLOSA, Mario Vargas. Épopée du sertão, tour de Babel ou manuel de satanisme? [Prefácio] In: ROSA, João Guimarães. *Diadorim*. Paris: Éditions Albin Michel, 2006, p. 11 – 15.

LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62 – 97.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa: uma reflexão sobre a questão da identidade nacional. *Revista de Letras*, n. 28, v. 1/2, jan./dez. 2006, p. 144 – 148. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl28Art24.pdf>>. Acesso em 17 nov. 2011.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 15, ago. 2001.

- MARCONDES, Marleine Paula; TOLEDO, Ferreira de. Espaço e preconceito nas obras de Hatoum. *VIII Congresso luso-afro-brasileiro de ciências sociais*. Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal, 16 a 18 de setembro de 2004. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel30/MarleinePaula.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2011.
- MARQUES, Oswaldino. Apontamentos roseanos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1968. Suplemento Literário, p. 2.
- MARQUES, Oswaldino. O repertório verbal. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 101 – 112.
- MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- MARTINS, Wilson. Jõe Guimarró. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 mai. 1965. Suplemento Literário, p. 2.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. 7. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1979.
- MECKLENBURG, Norbert. Regionalismo literário em tempos de globalização. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (orgs.). *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 173 – 195.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. Em busca de Guimarães Rosa. Trad. Selma Calasans Rodrigues. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 47 – 61.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Guimarães Rosa não é escritor regionalista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 mar. 1958. Suplemento Literário, p. 3.
- MONTENEGRO, Braga. Guimarães Rosa, romancista. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 271 – 282.
- MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- MOURÃO, Rui. Processo da linguagem, processo do homem. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 283 – 290.
- MULINACCI, Roberto. Um deserto cheio de lugares: topografias literárias do sertão. In: RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda; ÁVILA, Myriam (orgs.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 11 – 31.
- MURARI, Luciana. As artes da ficção: Oliveira Vianna e a imaginação literária regionalista de Godofredo Rangel e Afonso Arinos. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 27, n. 45, p. 289 – 315, jan./jun. 2011. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752011000100013&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 17 jul. 2013.
- MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d’Os Sertões*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2007.

MURARI, Luciana. Discurso sociológico e ficção literária: diálogos virtuais entre Oliveira Viana e os escritores regionalistas. *XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética*. UFPR, Curitiba, Brasil, 18 a 22 de julho de 2011. Disponível em: <www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0508-1.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2013.

MURARI, Luciana. Literatura e transformação da sociedade no debate intelectual brasileiro: dos modernistas de 1870 aos modernistas de 1922. *Revista Antares – Letras e Humanidades*, Caxias do Sul, n. 2, p. 167 – 187, jul./dez. 2009. Disponível em: <www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/408/346>. Acesso em: 13 jun. 2010.

MURARI, Luciana. “Sob o tênue véu da ficção”: três eventos da história brasileira nos romances de Coelho Neto. *Navegações*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 26 – 39, jan./jun. 2011. Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/9435/6536>. Acesso em: 06 out. 2010.

MURARI, Luciana. “Um plano superior de pátria”: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. USP, Brasil, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/LUCIANA_MURARI.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2010.

NISKIER, Arnaldo. Coelho Neto e a modernidade. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 fev. 2010. Disponível em: <www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=10142&sid=679>. Acesso em: 23 jun. 2014.

OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Vol. 5. São Paulo: Global, 1999.

OLIVEIRA, Franklin de. Realização heroica – tentativa de retrato interno. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1968. Suplemento Literário, p. 2.

OLIVEIRA, Franklin de. Revolução roseana. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 179 – 186.

OLIVEN, Ruben George. Nação e região na identidade brasileira. In: ZARUR, George de Cerqueira Leite (org.). *Região e nação na América Latina*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 65 – 80.

ORTIZ, Renato. Anotações sobre o universal e a diversidade. *Revista Brasileira de Educação*, v. 12, n. 34, jan./abr. 2007, p. 7 – 16. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v12n34/a02v1234.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2012.

PAES, José Paulo. Cinco livros do Modernismo brasileiro. *Estudos Avançados*, vol. 2, n.3, São Paulo, set./dez. 1988, p. 88 – 106. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8500/10051>>. Acesso em: 6 out. 2010.

PALMÉRIO, Mario. Evocação de Guimarães Rosa. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1968. Suplemento Literário, p. 4 – 5.

PEREIRA, Helena Bonito. *Literatura: toda a literatura portuguesa e brasileira*: volume único. São Paulo: FTD, 2000.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 37 – 46.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3 – 15.

POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Caxias do Sul: Educs, 2009.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: Educs, 2003.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. Don Riobaldo do Urucuaia, cavaleiro dos Campos Gerais. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 310 – 320.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RADUY. Apontamentos sobre Guimarães Rosa e a prática historiográfica: desenraizamento e sacralização. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Londrina, vol. 7, 2006, p. 70 – 80. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol7/7_7.pdf> Acesso em: 25 ago. 2010.

RAMA, Ángel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Seleção, apresentação e notas Pablo Rocca; colaboração Verónica Pérez; Trad.: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; PEREZ, Renard; RAMOS, Graciliano et al. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p. 38 – 45.

RANGEL, Alberto. Os sertões brasileiros: conferência realizada a 17 de junho de 1913 na Biblioteca Nacional. *Annaes da Bibliotheca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 35, p. 108 – 118, 1916.

REBELO, Marques. Sessão de saudade dedicada à memória de João Guimarães Rosa. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; PEREZ, Renard; RAMOS, Graciliano et al. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p. 132 – 138.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA, ano 2, n. 13, jul. 1929. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 4 jul. 1929. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-23>>. Acesso em: 22 jul. 2011.

RIAUDEL, Michel. Toupi and not toupi: une aporie de l'être national. In: ANDRADE, Mário de. *Macounaíma*. (Edição crítica) Trad.: Jacques Thiériot. Paris: Éditions Stock; Unesco; ALLCA XX, 1997, p. 289 – 312.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico* – Vol. I. Rio de Janeiro: Americana, 1974, p. 30 – 61.

RIVAS, Pierre. Modernisme et primitivisme dans *Macounaïma*. In: ANDRADE, Mário de. *Macounaïma*. (Edição crítica) Trad.: Jacques Thiériot. Paris: Éditions Stock; Unesco; ALLCA XX, 1997, p. 9 – 15.

ROCCA, Pablo. La fisura regionalista de Graciliano a G. Rosa (la visión hispanoamericana de Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama). *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 12, p. 55 – 66, 2006.

Disponível

em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3193/3137>.

Acesso em: 24 mar. 2014.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RÓNAI, Paulo. Nota da primeira edição. In: ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 15 – 17.

ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

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

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Ed. org. e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira : Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de baile)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Noites no sertão (Corpo de baile)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. O verbo & o logos – discurso de posse de João Guimarães Rosa na sessão de 16 de novembro de 1967. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; PEREZ, Renard; RAMOS, Graciliano et al. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p. 55 – 87.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia* (Terceiras estórias). 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

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

SANTIAGO, Silviano. Chegada à maioridade. In: ARREGUY, Clara (org.). *Pensar Brasil*. Belo Horizonte: C/ Arte; Estado de Minas, 2000, p. 83 – 85.

SANTINI, Juliana. A “Formação da literatura brasileira” e o regionalismo. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Vol. 20, n. 1, jan./jun. 2011. p. 69 – 85.

SANTOS, Rafael José dos. A “ânsia topográfica”: geografia, literatura e região no século XIX. *Brasil/Brazil*, n. 45, 2012, p. 71 – 92.

SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. *Revista Antares – Letras e Humanidades*. Caxias do Sul, n. 2, Jul./Dez. 2009. Disponível em: <www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/399/328>. Acesso em: 15/11/09.

SCHEICHL, Sigurd Paul. Literatura regional e cânone. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (orgs.). *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 109 – 125.

SCHLICKERS, Sabine. *Que yo también soy pueta: la literatura gauchesca rioplatense y brasileña* (siglos XIX – XX). Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert, 2007.

SCHÜLER, Donald. Grande sertão: veredas – estudos. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa* (Coleção Fortuna Crítica). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 360 – 377.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: EDUSP, 2008.

SEYFERTH, Giralda. Identidade nacional, diferenças regionais, integração étnica e a questão imigratória no Brasil. In: ZARUR, George de Cerqueira Leite (org.). *Região e nação na América Latina*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 81 – 109.

SOARES, Claudia Campos. Considerações sobre *Corpo de baile*. *Itinerários*, Araraquara, n. 25, p. 39 – 64, 2007. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2438>>. Acesso em: 5 jul. 2011.

SOARES, Claudia Campos. Tensões no corpo fechado do Mutum. In: BASTOS, Alcmeno *et al.* *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008, p. 132 – 162.

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

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Editora 34, 2003.

STÜBEN, Jens. Literatura regional e literatura na região. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (orgs.). *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 37 – 73.

TÁVORA, Franklin. *O cabeleira*. Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, s/d. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000061.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

TEIXEIRA, Everton Luís Faria; HOLANDA, Silvio Augusto de Oliveira; ARAÚJO, Elissandro Lopes de. Antonio Candido e o supra-regionalismo rosiano ou o social e o literário como fios de um tecido inextrincável. *Revista Cerrados*, v. 18, n. 28, p. 157 – 181, 2009. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8320/6316>>. Acesso em: 2 ago. 2011.

TEVES, Nilda. Imaginário social, identidade e memória. In: FERREIRA, Lucia M.A. e ORRICO, Evelyn G. D. (orgs.). *Linguagem, identidade e memória social*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 53 – 68.

THIESSE, Anne-Marie. *Le roman du quotidien: lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

UTÉZA, Francis. Du Guaicuí au Verde-Alecrim: la langue des oiseaux. In: OLIVIERI-GODET, Rita; WREGGE-RASSIER, Luciana (orgs.). *João Guimarães Rosa: mémoire et imaginaire du sertão-monde*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 49 – 76.

VALLERIUS, Denise Mallmann. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada. *Revista Antares – Letras e Humanidades*. Caxias do Sul, n. 3, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewArticle/419>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. João & Harriet: notas sobre um diálogo intercultural. In: FANTINI, Marli. *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010, p. 153 – 161.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, s/d. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

VIGGIANO, Alan. *O itinerário de Riobaldo: espaço geográfico e toponímia em Grande sertão: veredas*. 3. ed., rev. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. Trad.: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

ZARUR, George de Cerqueira Leite (org.). *Região e nação na América Latina*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DEMAIS OBRAS CONSULTADAS

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Disponível em: http://www3.universia.com.br/conteudo/livros/Como_e_por_que_sou_romancista.pdf Acesso em 31 out. 2012.

ALEXANDER, Ian. Formação da literatura brasileira: um terceiro momento. *VII Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre, 2007. Anais. VII Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

ARENDDT, João Claudio. Cancioneiro guasca: notas sobre identidade cultural regional. *Revista Antares – Letras e Humanidades*. Caxias do Sul, n. 1, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/299/259>>. Acesso em: 19 mar. 2009.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 191 – 212, nov. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12672>>. Acesso em: 9 ago. 2014.

ASSIS ALMEIDA BRASIL, Francisco de. Situação da obra. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1968. Suplemento Literário, s/p.

ASSIS, Machado de. *José de Alencar: O Guarani*. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact35.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2012.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Einaudi*, n 5. Lisboa, Anthropos-Homem, 1986.

BARON, Christine. Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures. *LHT, Dossiê Le partage des disciplines*, n. 8, mai. 2011. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=221>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

BASTOS, Alcmeno *et al.* *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

BERALDO, José Luiz. *José de Alencar (Literatura Comentada)*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

BOUDOY, Maryvonne. Cosmopolitisme, nationalisme et régionalisme à São Paulo dans les années vingt. In: OLIVIERI-GODET, Rita; BOUDOY, Maryvonne (orgs.). *Le modernisme brésilien*. Coleção Travaux et documents, n. 10. Saint-Denis: Université Paris 8, 2000, p. 85 – 100.

BOUTERWEK, Friedrich. Antônio José e Cláudio Manoel da Costa. In: CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo. I – A contribuição europeia: crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Guilhermino César. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 5 – 20.

BUENO, Luís. Nação, nações: os modernistas e a geração de 30, *Via Atlântica*, n.7, out. 2004, p. 83 – 97. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49789>>. Acesso em: 8 jun. 2012.

BUENO, Luís. Nacional e específico: considerações a partir da “Formação da literatura brasileira”. In: *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Vol. 20, n. 1, jan./jun. 2011. p. 103 – 114.

CHAVES, Vania Pinheiro. Um novo sertão na literatura brasileira: “Essa terra”, de Antônio Torres. (Posfácio). In: TORRES, Antônio. *Essa terra*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008, p. 141 – 152.

CHIAPPINI, Lúgia. Le modernisme dans le Rio Grande do Sul: un regard rétrospective sur une recherche des années 70. In: OLIVIERI-GODET, Rita; BOUDOY, Maryvonne (orgs.). *Le modernisme brésilien*. Coleção Travaux et documents, n. 10. Saint-Denis: Université Paris 8, 2000, p. 187 – 197.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad.: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2. ed. Trad.: Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Des écrivains latino-américains et la tradition: Machado de Assis, Jorge Luis Borges et Ricardo Piglia. In: GRACIETE BESSE, Maria; LUCIEN, Renée Clémentine; MENDES, Ilda (orgs.). *Cultures lusophones et hispanophones: penser la relation*. XXXIV^e Congrès de la Société des Hispanistes Français. Paris: Indigo & Côté-femmes éditions, 2010, p. 75 – 82.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Os sertões*, de Euclides da Cunha: espaços. *Luso-Brazilian Review*, vol. 41, n. 1, p. 71 – 79, 2004. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/lbr/summary/v041/41.1cury.html>>. Acesso em: 17 jul. 2011.

DANTAS, Paulo. Evocação de Guimarães Rosa: suas cartas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1967. Suplemento Literário, p. 3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

DINIZ, Dilma Castelo Brando; COELHO, Haydée Ribeiro. Regionalismo. FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 415 – 433.

FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GAMA, Rinaldo. Vidas secas e outras vidas. *Revista Bravo!*, Caderno Literatura, ed. 191, Jul. 2013. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/vidas-secas-e-outras-vidas>>. Acesso em: 12 out. 2013.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HAESBAERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. *Revista Antares – Letras e Humanidades*. Caxias do Sul, n. 3, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://www.uces.br/ucs/tplRevistaLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/3/sumario/regiao.pdf>> Acesso em: 10 ago. 2010.

HOEFLE, Scott William. O sertanejo e os bichos – cognição ambiental na zona semiárida nordestina. *Revista de Antropologia*, USP, São Paulo, v. 33, 1990.

LEÃO, Angela Vaz. O ritmo em “O burrinho pedrês”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1968. Suplemento Literário, p. 3.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACEDO, Tânia. *Guimarães Rosa. Série Ponto por Ponto*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

MARTINS, Wilson. Literariness’. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1968. Suplemento Literário, p. 4.

MASINA, Léa. Contradições do século XIX na crítica de Alcides Maya. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (orgs.). *Limiares críticos: ensaios sobre literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 123 - 132.

MIRANDA, José Américo. Nossa contemporânea. In: ARREGUY, Clara (org.). *Pensar Brasil*. Belo Horizonte: C/ Arte; Estado de Minas, 2000, p. 69 - 76.

MOTTA, Dantas. Veredas mortas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1968. Suplemento Literário, p. 2.

NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. *Revista Cult*, São Paulo, set./1999, p. 20 – 24.

O ESTADO DE SÃO PAULO. *Guimarães Rosa faleceu domingo*. São Paulo, 21 nov. 1967, p. 18.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. *História, ciências, saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. 5, jul. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000400011>. Acesso em: 03 dez. 2009.

OLIVIERI-GODET, Rita. Le modernisme à Bahia: tradition et avant-garde dans l’oeuvre de Eurico Alves Boaventura. In: OLIVIERI-GODET, Rita; BOUDOY, Maryvonne (orgs.). *Le modernisme brésilien*. Coleção Travaux et documents, n. 10. Saint-Denis: Université Paris 8, 2000, p. 135 – 167.

OLIVIERI-GODET, Rita. Macounaïma: le plaisir ludique du texte. In: ANDRADE, Mário de. *Macounaïma*. (Edição crítica) Trad.: Jacques Thiériot. Paris: Éditions Stock; Unesco; ALLCA XX, 1997, p. 263 – 288.

OLIVIERI-GODET, Rita; WREGE-RASSIER, Luciana (orgs.). *João Guimarães Rosa: mémoire et imaginaire du sertão-monde*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

PACHECO, Ana Paula *et al.* Decifrações de Guimarães Rosa. *CULT*, São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda., n. 43, ano IV, p. 42 – 63, fev. 2001.

PINHO, Adeíto Manoel. O sistema literário de *A conquista*: nomes, leitura e números para um romance de Coelho Neto. *Literatura em Debate*, v. 3, n. 4, p. 109 – 128, 2009. Disponível

em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/468/849>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

PIZA, Daniel *et al.* Dossiê Guimarães Rosa. *EntreLivros*, São Paulo: Duetto Editorial, n. 09, ano I, p. 28 – 47, 2006.

RAMOS, Maria Luiza. Análise cultural de “Primeiras estórias”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1968. Suplemento Literário, p. 3.

RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda; ÁVILA, Myriam (orgs.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

REVISTA USP. (Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa). São Paulo, n. 36. dez./fev. 1997-98.

RIAUDEL, Michel. L’anthropophagie, une singularité du modernisme brésilien? In: OLIVIERI-GODET, Rita; BOUDOY, Maryvonne (orgs.). *Le modernisme brésilien*. Coleção Travaux et documents, n. 10. Saint-Denis: Université Paris 8, 2000, p. 33 – 44.

RIVAS, Pierre. Avant-garde européenne et modernisme brésilien. In: OLIVIERI-GODET, Rita; BOUDOY, Maryvonne (orgs.). *Le modernisme brésilien*. Coleção Travaux et documents, n. 10. Saint-Denis: Université Paris 8, 2000, p. 21 – 32.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.

ROSA, Seleste Michels da. Dão-Lalalão: regional e pós-moderno. *Estação Literária*, v. 1., 2008, p. 58 – 65. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL1Art7.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2010.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Lenda, conto, poema? *Nonada*, vol. 10, n. 10, p. 11 – 23, 2007. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/35/11>>. Acesso em: 17 ago. 2009.

SANTOS, Livia Ferreira. Sagarana, um livro de dois mundos. *Revista de Letras*. São Paulo, n. 28, 1988, p. 37 – 51.

SCALZO, Nilo. O autor não se contentou com moldes convencionais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1967, p. 18.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. Os sertões revisitados: Euclides e Guimarães Rosa. *Darandina Revisteletrônica*, Simpósio internacional literatura, crítica, cultura III: interfaces. vol. 2, n. 3, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Francis-Paulina-Lopes-da-Silva.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2011.

SISMONDI, Sismonde de. De la littérature du midi de l’Europe (excertos). In: CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo. I – A contribuição europeia: crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Guilhermino César. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 21 – 26.

SOARES, Claudia Campos. O olhar de Miguilim. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 14, p. 147 – 167, 2007. Disponível em: <

http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2014/11-Claudia-Campos-Soares.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2011.

SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. (Especial 100 anos Guimarães Rosa). Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008.

TAVARES, Cássio. Ainda o regionalismo: um olhar de banda sobre essa “velharia”. *XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética*. UFPR, Curitiba, Brasil, 18 a 22 de julho de 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0857-1.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2014.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. Caminhos do sertão, impasses da modernidade. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 12, p. 109 – 120, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3197/3141>. Acesso em: 10 ago. 2010.