

**Universidade de São Paulo
Faculdade de Letras
Departamento de Teoria Literária
Albertina Vicentini Assumpção Rodrigues de Almeida**

**O REGIONALISMO DE HUGO DE CARVALHO RAMOS
(Literatura e Identidade)**

**Tese apresentada à Comissão Julgadora
da USP, sob a orientação da Profa. Dra.
Lígia Chiappini, como exigência parcial
para obtenção do grau de Doutora em
Teoria Literária e Literatura Comparada.**

Goiânia - outubro - 1995

O REGIONALISMO DE HUGO DE CARVALHO RAMOS

(Literatura e Identidade)

Banca Examinadora:

Agradecimentos

À professora Lígia Chiappini, que orientou esse trabalho com lucidez e competência, como primaz dos estudos sobre regionalismo no país ♦ À Universidade Católica de Goiás, Departamento de Letras e CAPES que me concederam licença e bolsa de estudos para a realização de meu curso ♦ Aos que foram meus professores na USP e UnB, que me ajudaram com seu brilhantismo: prof. João Alexandre Barbosa, Prof. David Arrigucci Jr., Prof. Orlando Miranda, Prof. Carlos Rodrigues Brandão, Profa. Janaína Amado, Profa. Miréya Suárez, Prof. Tarlei Aragão e, em especial, Prof. Roberto Ventura, pela minha recepção na USP ♦ À comunidade do Colégio N. Sra. do Rosário, pela pousada e carinho ♦ À Camélia Chaer, pelo tratamento especial que sempre me concedeu ♦ Aos amigos Luiza Maria Mendes César, Sarita Rassi, Manoel Ferreira Lima, Marília Gouvêa de Miranda, pelo incentivo sempre presente ♦ À Laura Chaer, que sempre acreditou em mim e me proporcionou os meios de realizar o meu curso ♦ Ao Sidney Valadares Pimentel, que me sugeriu várias correções e questões ao final do trabalho e ajudou na sua finalização, e Heleno Godoy pela ajuda ♦ À Anita Cristina de Azevedo Resende, que teve a amizade e a paciência de revisar e sugerir discussões fundamentais com a lucidez, generosidade e carinho de que ela é capaz ♦ À minha mãe e minha irmã, pelo apoio e torcida ♦ Ao meu esposo Hélio Rodrigues de Almeida, pelo seu testemunho firme de apoio enquanto estive fora ♦ Aos meus filhos, José, Henrique e Cláudia, com quem me desculpo pela minha ausência durante o curso e o trabalho ♦ À Carmen Conceição Roza, pelo apoio e amizade para comigo e minha família

Resumo

O projeto estético de Hugo de Carvalho Ramos situa-o como um escritor que esteve a meio caminho entre o passado e o futuro da narrativa regionalista no Brasil. No passado, pela reiteração de características típicas dessa corrente: a centralização no coletivo; a preponderância etnográfica; a nostalgia romântico-regressiva do sertão; o narrador distanciado; a reprodução da narrativa comunitária do sertão.

No futuro, pela recusa da épica; pela denúncia social com base nas relações de trabalho; pela descoletivização de certos personagens, tornando-os personagens mais singulares; pelo narrador desentendido, humanizador do sertão; e pela incipiente estilística do discurso indireto livre, em que homem do sertão e homem da cidade mesclam sua fala - todas características que seriam mais contundentes a partir do regionalismo de 30.

O seu realismo-naturalismo expressa também essa ambivalência: embora eximindo-se do determinismo e já centralizando-se nas forças sociais, a fatalidade macabra de forças superiores ainda se dissemina pelo livro. No entanto, ela mantém uma certa frieza e uma racionalização grotesca, que só viriam a aparecer na corrente, com ênfase, a partir da década de 40.

E mesmo certa despreocupação com o *récit*, certa fragmentação de textos o situam como um escritor ligado às correntes narrativas que se oporiam à narrativa realista do final do século passado.

Essas características de obra apontam Hugo de Carvalho Ramos como um autor de transição na corrente, dando ao seu regionalismo tardio um lugar que pode ser balizado por três grandes escritores brasileiros: Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Quanto ao seu projeto ideológico, este foi o de positivar a figura do sertanejo, registrando a sua face produtiva e denunciando a sua sub-condição de vida - estamento,

escravidão e abandono -, como resposta às detratações que sofria o homem do sertão ao seu tempo, tido como elemento problemático às propostas de modernização do país.

Com isso, Hugo de Carvalho Ramos produz um efeito de obra que constrói uma identidade agrária também positiva para o Estado de Goiás, que, daí a pouco, se tornaria uma das fronteiras de expansão econômica para o desenvolvimento da nação, atenuando sua situação de Estado periférico à época. E também constrói a sua identidade de escritor regionalista imerso nas discussões levadas pelos escritores das províncias frente aos grupos hegemônicos de escritores da capital.

Abstract

Hugo de Carvalho Ramos' aesthetic project locates him as a writer who worked halfway between the past and the future of the Regionalistic narrative in Brazil. He is in the past for the reiteration of typical characteristics of that trend: concentration in the collective; ethnographic predominance; Romantic-regressive nostalgia of the backlands; use of omniscient narrator; reproduction of the community narrative of the backlands.

He is in the past for his refusal of the Epic; his social denouncement based on farm working conditions; his decollectivization of certain characters, by making them more individualized; his creation of a non-understanding narrator, who, nevertheless, humanizes the backlands; his incipient stylistic use of free indirect speech, through which the rural and the urban men mingle their speech-acts. All these characteristics would be much more evident in the Regionalism of the Thirties.

His Realism-Naturalism also expresses that ambivalence: although refusing determinism and yet focusing on social forces, a gruesome fatality of superior forces still permeates his book. However, it maintains a certain coldness and a grotesque rationalization, which would emphatically be brought to life in Regionalism only from the Forties on.

There is a carelessness with the *récit*, a certain fragmentation in Hugo de Carvalho Ramos' narratives, which locates him as a writer linked to the narrative tendencies opposed to those from the Realistic narrative of the end of last century.

These characteristics of his work point out Hugo de Carvalho Ramos as a transitional writer in his own trend, giving to his late Regionalism a place which would be distinguished or noted by three great Brazilian writers: Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

As to his ideologic project, it was that of laying bare the figure of the man from the backlands, stating his productive aspects as well as denouncing his sub-human living

conditions — social situation, slavery and destitution — as a means to answer the accusations against him, considered at that time as a disturbing and/or unstable element which could help to disrupt the modernizing proposals for the country.

Because of all that, Hugo de Carvalho Ramos produces in his literary work a single effect which helps to establish a positive agrarian identity for the State of Goiás. The State of Goiás, just a short time later, would become one of the frontiers of economical expansion and development in the country, attenuating its situation as a peripheric State at that time. He also creates and/or establishes his own identity as a Regionalistic writer absorbed in the discussions taking place amongst the writers from the provinces and the hegemonic groups of writers from the metropolis (as a matter of fact, Rio de Janeiro, then the Capital of Brazil).

Sumário

Considerações iniciais	10
Parte I (Literatura)	
Os modos narrativos na passagem do século XIX ao XX. A oscilação indomada: realismo, naturalismo e simbolismo.	17
Ainda a oscilação indomada: romantismo e realismo, História épica e tragédia.	41
Realismo-naturalismo em perspectiva. Os caminhos da temática da reação e da denúncia social.	54
Textos presentes e ausentes. A trajetória da oscilação.	73
A oscilação estilística. A erudição e o dialogismo.	81
A visão do narrador, a literatura dos viajantes e a perplexidade. De novo, História e modo trágico-irônico	93
Uma outra narração: Hugo de Carvalho Ramos e as singularidades do homem sertanejo.	127
Parte II (Identidade)	
O regionalismo como movimento endógeno. O povo étnico brasileiro.	149
Alteridade e identidade.	161
Sertão: caipira e sertanejo. Modernidade e desenvolvimento brasileiro.	177
As escolhas de Hugo de Carvalho Ramos.	183
A construção da identidade do Estado. O imaginário da fronteira.	192
Removendo os males para construir a identidade viável. As duas funções de Tropas e Boiadas	199
Nova identidade em questão: a identidade de escritor regionalista.	213
Considerações finais	230
Bibliografia	237

Considerações Iniciais

O nosso trabalho intenciona avaliar a literatura regionalista de Hugo de Carvalho Ramos, escritor goiano do início deste século, enquanto estudo complementar à dissertação de mestrado que elaboramos sobre o mesmo escritor em 1979, no Curso de Mestrado em Teoria da Literatura da PUC-PR, intitulado **Procedimentos de Construção da Narrativa de Hugo de Carvalho Ramos**.

Tendo centrado o mestrado na análise morfológica dos contos de Hugo de Carvalho Ramos, as limitações desse nosso trabalho impunham, desde aquele tempo, um estudo posterior mais amplo e mais completo, que entendesse o seu regionalismo, realismo e lugar na literatura brasileira e as relações de sua literatura com a sociedade e história brasileiras e goianas.

O ponto de partida do presente estudo é a reavaliação desse nosso trabalho anterior agora à luz das afirmações da crítica sobre a novidade e a tradição em sua obra, como esta de Lúcia Miguel Pereira (1988):

Com menos artificios literários, Hugo de Carvalho Ramos inaugura pouco depois, em 1917, uma nova fase do regionalismo: a que não se contenta com descrever, mas fá-lo com intenções denunciadoras. Tropas e Boiadas, que reúne alguns contos e uma novela, tem por vezes, entre as suas descrições um pouco excessivas, e as suas cenas de um dramático um tanto cru, uma nota de revolta. Já não é a cor local que sobretudo interessa o autor e sim a sorte das criaturas. A natureza e os hábitos goianos que evoca com amor não lhe fazem esquecer que os tropeiros, boiadeiros e camaradas são sobretudo homens - homens que vivem ainda mais miserável que pitorescamente. (p.182)

ou de Darcy Damasceno (1971,v.I) sobre sua hesitação literária:

É digno de atenção que [...] se dividisse o moço entre a moda literária, caracterizada pelas exagerações decadentistas e o chamamento da realidade: oscilando entre o fantástico e o natural, entre o intelectualismo de um léxico inovador ou arcaizante; e o sensualismo das denotações paisagísticas, deixava pressentir a repercussão de que em sua alma sertaneja causara a recente leitura d'Os Sertões.(p.138)

Essas críticas percebem na obra de Hugo de Carvalho Ramos as coordenadas da novidade e da tradição e a sua oscilação literária, e parecem apanhar a impressão de dubiedade e heterogeneidade que percorre o livro regionalista **Tropas e Boiadas** (1950)¹.

De fato, Hugo é um escritor que anota bem os acidentes singulares e tem talento como narrador testemunha do que relata, quando fica na representação do modo irônico² ou no traçado da psicologia íntima do sertanejo. Sem julgar o mundo afetivo do homem do sertão, ele consegue momentos de exposições psicológicas quase imparciais, sem muitas avaliações, significando não só que respeitou como compreendeu o homem do campo. É um escritor para a intimidade do sertanejo, muito embora a psicologia com que reproduza o seu modo de ser não se aprofunde, por parcimônia de conflitos.

De outro lado, a despeito dessa direção do seu talento, e escrevendo já em 1917, isto é, numa distância de quase 20 anos desde a primeira publicação do livro **Pelo Sertão**³ de Afonso Arinos, de 1898, Hugo de Carvalho insistiu em anotações coletivas. Assumiu ser um

¹Todas as citações de contos, ensaios, crítica, poesia, etc., de Hugo de Carvalho Ramos, inclusive seu livro **Tropas e Boiadas** são retiradas de suas **Obras Completas**, publicadas em dois volumes, pela Editora Panorama, São Paulo, em 1950. Doravante, serão citados, para os textos de Hugo de Carvalho, somente a página e o volume em que se localizam. Quando se usar uma outra edição de sua obra literária, se usará a data correspondente.

²Conceito tomado a partir de Northrop Frye, no livro **Anatomia da Crítica**. SP, Cultrix, 1974.

³Das obras literárias cujos textos são referidos, mas não transcritos, não será citada a edição usada, apenas a data de sua primeira publicação. Qualquer dado pode ser conferido na Bibliografia Geral ao fim deste trabalho.

escritor essencialmente representativo do modo de fazer ver as coisas pela reprodução do espetáculo, a partir de uma terceira pessoa narrativa distanciada.

Gente da Gleba, de 1916,⁴ é uma novela que implica claramente o tom de denúncia social de que fala Lúcia Miguel Pereira, constituindo-se, inclusive, numa das narrativas mais pungentes do regionalismo brasileiro. Mas é também uma narrativa desigual, que contém descrições gratuitas de festas e folclore goianos, cenas e relações descartáveis, que afrouxam a narrativa, tornando-a oscilante, ao lado de momentos inalteráveis e exemplares, como, por exemplo, o seu início, ou a cena do personagem Generoso das Abóboras com a cobra por cima, ou o seu final dramático da castração de Benedito dos Dourados.

Um outro conto de **Tropas e Boiadas**, *Peru de Roda*, de 1918, implica no mesmo tom explícito de denúncia e já é um conto escoreito e preciso, que consegue ser objetivo e demonstrativo.

A impressão maior que se tem da leitura da obra de Hugo de Carvalho é a de que ele consegue bem contar uma estória só, a partir de um ponto fixo de observação, não lhe sendo fácil apanhar a lição de Balzac de ligar caracteres entre si. A pintura de momentos, cujas causas e cujos efeitos não interessam, são as suas melhores resoluções narrativas. Daí a pouca importância que ele dá aos finais dos contos *A Bruxa dos Marinheiros*, de 1912, ou *Nostalgias*, de 1915.

A demonstração, a dedução são as grandes heranças do século XIX, em especial, no discurso literário brasileiro, de Euclides da Cunha, que Hugo de Carvalho Ramos apreciava. Mas o foco do momento, de uma emoção, que nem engendram necessariamente uma narrativa, já fazem parte (e farão cada vez mais), desde o Simbolismo, do século XX. E nesse sentido, Hugo de Carvalho Ramos exercita inovações formais do seu tempo.

⁴ A data de escritura dos contos de Hugo de Carvalho só será referida uma vez, a menos que se necessite dela para análises posteriores.

Já outras vezes, ele dispõe sobre essas novas formas um pitoresco obsoleto e acrítico, como é o caso de *Nostalgias*; ou contrapõe pressuposições de ordem moral às de mérito social, como é o caso de *Ninho de Periquitos*, de 1915, e *Gente da Gleba*, sem definir quais qualidades julga mais importantes: as individuais ou as sociais.

Percebe-se, então, certa hesitação em lidar com o social (que acarreta a denúncia), que fica entre o pensamento etnográfico e o sociológico, e com as causalidades que vêm da História e da tradição. Há conceitos novos para o pensamento social brasileiro - consciência de classe, de estamento, relações de produção e trabalho, consciência da necessidade de modernização - e conceitos já firmados da História e da sociedade como conjunto de tradições e costumes, psicologia social e coletiva, misturados ao positivismo sociológico.

Nisso, as crenças e práticas do tempo passeiam pelos contos de Hugo de Carvalho Ramos com facilidade: da consciência do atraso social brasileiro à consciência da mudança ocorrida no campo com a implantação da República, o provincianismo goiano e regionalista, o espírito prático do tempo, sem esquecer os discursos da Antropologia Social e Etnologia, nascentes ao final do século XIX como disciplinas autônomas da História Natural.

Assim, essas coordenadas fazem a obra de Hugo de Carvalho Ramos oscilar. E a oscilação passa a marca e, sem desmerecer a obra, criva-a e acaba retalhando-a em pedaços diferenciados, desiguais, dentro de um mesmo livro que, embora de contos, parece ficar sem unidade estética. Convivem contos antológicos, como *Ninho de Periquitos* ou *Peru de Roda*, com contos mais inovadores, como *Nostalgias* ou *O Poldro Picaço*, de 1914, com outros mais convencionais, como *O Saci*, de 1910 e *Alma das Aves*, 1916. Ou uma novela que é síntese dessa desigualdade, como *Gente da Gleba*.

Criticamente, se poderia dizer que a obra de Hugo de Carvalho Ramos, a partir dessa oscilação, seria menor. No entanto, melhor é percebê-la, cremos, mais sutil e como obra de valor que consegue um trato perspicaz com as formas, conteúdos, ideologias.

Gilberto Mendonça Teles (1969) já disse que o seu regionalismo é intelectualizado, cerebral, quando comparado a outros regionalistas goianos ou não. E, realmente, Hugo de

Carvalho Ramos escreve sempre com uma parcimônia relativa, porque deborda. Seus contos, poucas exceções, quase sempre mantêm mais de um movimento, indicando torneios pensados, sentidos dúbios, sabotadores de formas ou de significações que ele semi-ocultiza, dando a entender que elas também estão semi-ocultas na realidade que ele busca descrever.

Com isso parece fazer (e faz) um documento mais veraz, menos pitoresco, mais atento ao conteúdo pelo trabalho da forma, exercitando o conteúdo da forma e a percepção distanciada do emotivo.

Essa é uma sutileza de relato que é de Hugo de Carvalho Ramos. Daí o seu tom mais constataativo que emotivo, se comparado a Afonso Arinos, por exemplo, e a sua pouca interferência judicativa. As suas melhores reações, as reações de seus narradores, são quase sempre intelectuais ou morais, umas poucas vezes emocionais. E nisso há a escolha de suas formas para representar o mundo sertanejo e seu imaginário.

O que representa e a que se deve uma dubiedade de tal natureza é o que se pretende verificar neste trabalho. O nosso tema, portanto, é o da novidade e da tradição em Hugo de Carvalho Ramos e a sua oscilação entre estes dois pólos. Para tanto, tomamos a sua realização estética e o seu projeto ideológico como base para nossas análises, circundados pela situação da arte narrativa no final do século XIX e início do século XX, para a problemática estética; e a questão da modernidade, alteridade, identidade de região e de escritor que Hugo de Carvalho Ramos buscava à época, no seu projeto ideológico.

A ordenação dessas nossas análises pode ser encontrada no artigo de João Luiz Lafetá - *Estética e Ideologia - o Modernismo de 30*, publicado na revista *Argumento* (1973), que, seguindo Pierre Macherey, oferece uma forma de organização desse tipo de raciocínio, diferenciando o que ele chamou de projeto ideológico e projeto estético.

Esses dois projetos são, para ele, duas faces complementares, intimamente conjugadas e relacionadas em tensão, que se manifestam em qualquer nova proposição literária: *enquanto projeto estético estão diretamente ligadas às modificações operadas na linguagem*

e enquanto projeto ideológico, diretamente atadas ao pensamento (visão de mundo) de sua época. (p.21)

Sem querer tornar essa distinção mecânica e fácil, completa ele que, na verdade, o projeto estético que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico (p.21)

*E completa, avaliando o poder que tem uma ideologia de se *disfarçar em formas múltiplas de linguagem: revestindo-se de meios expressivos diversos dos anteriores, pode passar por novo ou crítico o que permanece velho ou apenas diferente (p.2)*. Ao que acrescentamos vice e versa, isto é, pode ser novo aquilo que aparentemente é só velho.*

Dessa forma, tentaremos desenvolver o nosso tema buscando tanto o projeto ideológico de Hugo de Carvalho e o do seu tempo, quanto avaliando sua realização estética. Enxergando essa distinção como útil, apontaremos a ambivalência de seu texto, recolheremos as suas opiniões sobre o sertão e o sertanejo goianos, a construção da identidade goiana e da denúncia social em sua obra.

Finalmente, buscaremos encetar as funções que julgamos básicas para entender o seu livro.

Parte I
(Literatura)

Os modos narrativos na passagem do século XIX ao XX.

A oscilação indomada: realismo, naturalismo e simbolismo.

Na virada do século XIX para o XX, eram quatro os principais modos ou modelos da arte narrativa realista, e duas as forças que se lhe opunham: os narradores realistas eram sempre demiurgos, como Balzac; virtuosos, como Flaubert; naturalistas, como Zola; ou precisos e psicológicos, como Machado de Assis. E enfrentaram a narrativa simbolista e de busca estética como os oponentes fortes que ganhariam o seu terreno definitivo através da narrativa impressionista.

Hugo de Carvalho Ramos (assim como Monteiro Lobato) foi um realista retardatário, porque escreveu em 1917, em momentos em que essa narrativa realista (e mesmo a narrativa regionalista, que tinha tido maior espaço no momento finissecular e no início do século) batia em retirada no cenário da literatura brasileira. Nesse momento, já Adelino de Magalhães, com seus **Casos e Impressões**, introduzira muitas novidades impressionistas na narrativa desde 1916, assim como **Canaã** de Graça Aranha, presente à cena desde 1910, ou, mais recuadamente ainda, **O Ateneu** de Raul Pompéia, de 1888, também já tinham introduzido muitas das novidades simbolistas no gênero.

A obra regionalista de Hugo de Carvalho Ramos, na realidade, amalgama esses modos narrativos presentes nesse tempo, indiciando-se como obra de transição, isto é, obra até um certo ponto perdida em meio a períodos de mudanças radicais e que acaba por não se definir por formas mais coerentes porque detém um universo muito grande de formas à sua disposição.

De fato, Hugo de Carvalho Ramos foi um realista balzaquiano, no distanciamento de alguns de seus narradores; foi um realista flaubertiano, no realismo documental, nas descrições e, inclusive, na sua concepção de realismo literário; um escritor naturalista - e o

naturalismo talvez tenha sido a sua face regionalista mais nítida; e um narrador simbolista, altamente influenciado pela sua própria obra simbolista, que ele a possui em várias narrativas em prosa publicadas postumamente quase todas no segundo volume de suas **Obras Completas**, intitulado *Plangências*.

A sua concepção realista é paradoxal desse sentido. Ela é claramente a concepção realista do século XIX, em que a preocupação com a fidelidade jornalística, expressa nas atividades de observação e dedução e da visita *in loco*, e o intuito de levar o leitor a conhecer sobre o que se escreve são os objetivos principais do escritor, ao mesmo tempo em que é também a defesa de uma certa autonomia e subjetividade do autor presentes no texto e que nem sempre o mesmo Hugo de Carvalho Ramos soube exercitar.

Em uma carta à irmã, datada de 01 de janeiro de 1912, ele expõe os seus objetivos de fidelidade, preocupando-se em visitar, anotar e descrever a realidade que será a sua matéria literária:

[...] nesta simples viagem daqui a Araguari, terei muita coisa a observar, hábitos, costumes, aspectos, etc. que muitos - os que não possuem qualidades de observação e dedução - não tomam mais que por meros acidentes e coisas sem importância: porque eu pretendo escrever alguma coisa dessa vida do interior, tenho um vasto e soberbo plano, para a ampliação do qual vou acumulando as mais insignificantes anotações, as variantes mínimas de fatos e aspectos comuns. (v.II, 210-11)

Mesmo em 1920, depois da publicação de seu livro regionalista, e seguindo para Uberaba e depois Araxá numa viagem em que foi agente de Recenseamento, diz em outra carta a Leônidas de Loiola:

Viajei até agora pela redondeza, num perímetro que abrange 16 mil quilômetros quadrados, colhendo belíssimas impressões que me servirão de base, talvez, para novos trabalhos literários - se houver tempo. Estou atualmente todo mergulhado nas preocupações da vida prática, num meio onde imperam o coronel e o zebu, em luta cerrada com a pachor-

rice e os preconceitos da população rural relativamente ao serviço de estatística . (v. II, p. 233)

Ou: Achava-me na Fazenda Santa Gertrudes colhendo notas e descansando quando um telefonema da redação [...] era meu projeto primitivo ir até o sertão de Goiás, mas tendo aceitado esse cargo fica adiada a viagem que proporcionaria bom cabedal para novos contos. (v.II, p. 228)

De outro lado, pretende que seu realismo seja efetivado, segundo suas próprias palavras, mais pelo modo de tratar o assunto do que pelo assunto propriamente dito, por mais real ou verídico que ele possa ser: um realismo que adequa forma e conteúdo, sem interferências locais muito precisas (e para o que não haveria necessidade de muita anotação ou fidelidade); que lida com seus temas sabendo-os suficientes e justificados por si, e não por qualquer outra função, principalmente a moral ou a didática; elege a verdade literária, ou a impressão individual que o autor aplica sobre a verdade dos fatos, como a mais importante para a arte; enfim, um realismo pretensamente construído e não simplesmente mimetizado.

Essas afirmações são parte de um texto seu denominado *Bilhete*, escrito no Rio, em 1916, em resposta a uma carta recebida a respeito do seu conto *Nostalgias*, acusando-o de ter faltado com a verdade histórica dos fatos que narrava, e de ser imoral quando pintava a violência do sertão daquele tempo. Diz ele:

a) *Confesso-te que me surpreenderam aquelas tuas refutações; quiseste por este modo, bem que involuntariamente, desacreditar-me quanto à maneira de tratar os meus temas. Abriste o antecedente para que tal ou tal leigo venha após dizer, a propósito disto ou daquilo que futuramente escrever, e de que lhe falta a competência necessária para julgar, que isso foi assim e não assado, aquilo passou-se assim, e não da maneira por que afirmou o autor. (v. II , p.46)*

b) *Decerto não querias que, depois de dar uma nota realística, cruamente iluminada pelo meu modo de tratar o assunto, entrasse logo em expressões piegas [...] com um belo*

sermão de moral, ou adições explicativas e justificativas, como se a ação de um homem bravo, forte, são e valoroso, a quem o meio em que se desenvolveu e a exigência do momento fizeram obrar desta ou daquele forma, não se justificasse por si mesma (v.II, p. 46)

c) Olhar doutra maneira seria furtar à Arte sua grande significação que consiste em deixar livremente o objeto determinado, dadas as circunstâncias, sem intervir na ação ou descambar para considerações de sectarismo de escola ou preconceitos quejandos de cunho puerilmente sentimental. (v. II, p.44)

d) Querido, tenho ainda a dizer que há a verdade - lugar comum que constitui o esqueleto duradouro de qualquer obra de arte - e a verdade literária, que é a impressão individual que lhe aplica o obreiro e que serve de balisa para a avaliação de seu mérito artístico. (v. II, p.46)

São nítidas nessa reflexão tanto a influência de H. Taine e a correlação da literatura com o meio e o momento na construção de seu objeto e que se aplica ao realismo de cunho analítico-explicativo ; quanto a de Kant, deixando agir livremente o objeto artístico na imaginação e na estória, com a autonomia do objeto desinteressado - o que implica dizer que ao mesmo tempo em que Hugo de Carvalho defende o seu realismo com certa autonomia da empiria, a esta ele volta para ser fidedigno ao seu próprio tempo.

Essa concepção de realismo é a que a crítica literária tem denominado de flaubertiana. Se o realismo de Balzac foi o realismo de explicação contextual, que buscava a totalidade de um mundo que ele mesmo construía, foi o realismo flaubertiano que autonomizou certas partes narrativas de uma sintaxe mais rígida, mais funcional - em que tudo se explicava numa função narrativa, do ambiente ao personagem e ao mundo representado construído -, para proceder a um certo bizantinismo descritivo, talvez a grande influência parnasiana de Flaubert.

Aliás, é interessante observar o quanto o realismo flaubertiano se prestou à ordem da narrativa regionalista. A se levantar uma hipótese razoável, é justamente quando entra em

cena a possibilidade dessa narrativa para o regionalismo que este consegue se definir como corrente literária na história da literatura em geral.

Na França, na Inglaterra ou no Brasil, a narrativa que antecedeu o regionalismo e que pode se exemplificar nos romances rústicos de George Sand, de Thomas Hardy (**Judas, o Obscuro; Tess**) ou de José de Alencar (romances rurais e campestres)¹, de certa forma segue os modelos balzaquianos e ainda não se postula como obra regionalista propriamente falando.

A narrativa balzaquiana, diz Michel Albèrés (1962)², manipulava o destino de suas personagens, a sua onisciência, como se fora o narrador um demiurgo a criar um mecanismo explicativo e analítico da sociedade. A estória contada era biografia, inventário, tecia todos os detalhes do meio, dos antecedentes dos personagens, as precisões e os enlaces entre esses e entre as diferentes estórias que a narrativa contava. A narrativa era encenada na cor, na atmosfera dos lugares onde ocorria, o fato humano era anedótico, não isolado do contexto vivido e eram narradas todas as origens, todas as indicações de movimento de personagem, todas as atitudes, habilidades, cores, sons, etc.. O leitor cessava de se identificar com os personagens do texto para se identificar com a consciência onisciente do narrador. Todo detalhe material de certa forma era signo de uma realidade social; todo vestuário, gesto, ambiente ou fala exprimiam uma classe, uma tipologia social, significando que o personagem se exprimia também pelos seus detalhes e não só por suas ações.

No Brasil, especialmente, é quando surge a narrativa de Bernardo Guimarães, n'**O Ermitão de Muquém**, de 1865, uma obra de transição entre indianismo e sertanismo, que se pode começar a falar de regionalismo incipiente. Aliás, nessa obra, Bernardo Guimarães já esboça, desde o prefácio, um arremedo de diferença entre a prosa poética e a prosa histórica,

¹ Conferir notas de aula: Lígia Chiappini – **Do Beco ao Belo: Regionalidade/Modernidade/Universalidade na Ficção Européia, Norte-Americana, no século XIX aos Nossos Dias**. SP, USP, 1º sem., 1993.

² O que se dirá a respeito dos estilos narrativos balzaquiano, falubertino, naturalista e simbolista é tradução parcial e compilação por nós efetuadas do livro de Michel Albèrés, intitulado **Histoire du Roman Moderne**. Paris, Éditions Mivhel Albin, 1962.

no sentido documental do termo, e exercita a autonomia das partes na composição do texto, pelo menos durante o desenvolvimento do relato.

Se ele não consegue realizar isso bem é uma outra perspectiva. O que é interessante observar é que o seu texto já oscila entre um mundo bem construído, com todos os caracteres e intrigas ligados entre si, e um outro, relativamente destruído enquanto tal, porque desarticulado, meio justaposto. **O Ermitão de Muquém** é uma das obras em que a recuperação, ao final do texto, dos caracteres do início da estória, numa busca balzaquiana de construir um mundo acabado, já soa como falso e desnecessário. Interessa nela muito mais o percurso (e a simbologia desse percurso) feito pelo protagonista, vivendo duas estórias diferentes e autonômas entre si.

O mesmo pode ser dito d'**O Cabeleira** de Franklin Távora, de 1876, em que o levantamento e o inventário da vida do cangaceiro José Gomes já se situam mais na faixa do determinismo e, portanto, mais no meio que no contexto social propriamente falando, abordagem que já coletiviza a figura particular do protagonista, e coloca o meio como matéria pronta, dada, matéria de épica, portanto, que o regionalismo vai desenvolver com precisão.

Ademais, ambos os livros já cultivam uma fabulação (ou, pelo menos, a pretensão) de base histórica, base que foi fundamental aos últimos romances flaubertianos, e que autorizou de fato a caminhada da página documental do realismo para a página empírica da narrativa histórica e regionalista, aproximando o regionalismo da Etnografia e das Ciências Sociais, e do jornalismo-verdade, cuja obra máxima, no Brasil, será **Os Sertões** de Euclides da Cunha, publicado em 1902.

Assim, se é com Afonso Arinos que se pode falar dessa corrente de modo mais específico, é sempre bom lembrar que ele, inclusive, começa já com contos, simplificando o anedótico, autonomizando as estórias, desfazendo-se de uma sintaxe funcional muito rígida e de um universo construído a partir da própria escolha do gênero, aderindo à autonomização flaubertiana. E a prática do seu regionalismo é de base histórica, que pouco mais do que isso ele parece ter querido mostrar em **Pelo Sertão**. Contos como *A Cadeirinha*, *O Contratador*

de Diamantes, Buriti Perdido são intencionais desse sentido; e mesmo um conto como *Assombramento* mantém essa significação na sua explicação final.

Mas a influência desse tipo de narrativa de que Flaubert é o grande exemplo parece ir mais longe ainda, pelo menos em se tratando do regionalismo.

Para Flaubert, pode-se concordar com o que disse sobre ele ainda Albèrés (1962), descrever é uma arte que se basta a si mesma. Sua narrativa descreve minuciosamente, através das palavras precisas e dos epítetos corretos, numa aplicação quase escolar do autor, uma página documental, mas não necessariamente imbricada na estória narrada. É ele o criador de uma prosa formal, conscienciosa e aplicada - *bijoux de prose*, como se diz -, interessada em discussões sem grandes resultados práticos.

No lugar de apresentar, como Balzac, a realidade significativa, social ou espiritual, sua pretensão é se ater aos aspectos pitorescos e documentais da estória que narra. É Flaubert quem aproxima a literatura do cientificismo, tornando-a um estudo e não uma criação demiúrgica como a de Balzac, condizendo-a com as análises positivistas da época que, de uma forma ou de outra, já desfaziam as totalidades encontradas em formas menores, unidades componenciais.

Atrás desse saber positivista, é claro, Flaubert se ocultava como poeta alexandrino defensor da arte pela arte, que se comprazia em descrever não importava o quê desde que a descrição fosse rebuscada e ágil, como se o escritor fosse antes um professor a preparar para seus discípulos uma página exemplar de descrição na justeza, precisão e propriedade da palavra. Mais que uma observação ou transcrição científica da realidade, Flaubert apresentou modelos de estilo polido, numa visão objetiva, precisa, feita para o olho do espectador médio, calculada, colorida, sobretudo detalhista. Puro pitoresco unido ao documento puro, conforme foi a sua própria realização em *Salambô*, de 1863.

É nesse sentido de narrativa que o regionalismo se encaixa perfeitamente, porque ele acaba por possuir, na origem, todas as vantagens para o exercício desse tipo de realismo: quadro espacial pitoresco, diferente a cada região, exótico, num meio humano fechado,

bastante marcado por diferenças de construção de meio físico, histórico, social, passível de ser descrito, por sua nitidez, de forma documental e histórica e como se fora um estudo científico da realidade.

E é um pouco nesse sentido também que o regionalismo se aproxima da antropologia, podendo esse estudo científico de Flaubert ser traduzido também como etnográfico. A realidade marcada em seus traços peculiares, nítida e precisa, é o lado conteudístico desse estilo flaubertiano justo e preciso, que ganha foros épicos na própria medida em que trabalha com a realidade dada como matéria pronta, sem grandes interpretações, mas com a objetividade da boa mímese.

Assim, o regionalismo se pretendeu descritivo, etnográfico e pitoresco e acabou escolar, aliado da descrição perfeita, do detalhe precioso e da palavra justa. As descrições de certos espaços regionais são páginas de destreza literária, de habilidade no manuseio dos adjetivos precisos, verdadeiros *bijoux*. Tanto é que, até hoje, atendem aos objetivos escolares da prosa escorreita, ensinada nas antologias de prosa literária dos cursos primário e secundário.³

Dessa forma, o realismo auto-suficiente de Hugo de Carvalho Ramos, pelo menos em teoria, ganha definição, e até onde ele efetivou esse tipo de realismo deve ser buscado para dar mais veracidade ao que vimos falando.

Segundo nossa hipótese, o realismo carvaliano foi efetuado até um certo ponto, porque se na teoria a defesa desse ponto de vista é clara, no exercício literário tal não se deu. É que a narrativa carvaliana ainda se beneficia dos dois outros veios narrativos do século

³ Para além de servir como fundo ideológico para a pedagogia da edificação moral e cívica da nação, como obra de conhecimento dos usos, costumes e folclore regionais; ou para a defesa de um certo *status quo*, de dominação e reprodução do sistema social como ele é; ou ainda como guia-turismo de viajantes em busca do exótico. Há dois artigos sobre isso de Rémy Ponton: *Les Images de la Paysannerie dans le Roman Rural a la Fin du 19e Siècle*, **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, nov.1977, 17/18 ; e *Traditions Littéraires et Tradition Scolaire*. **Lendemains**, 1984, v.36; e um de Catherine Bertho-Lavenir - *La Géographie Symbolique des Provinces*. **Ethnologie Française**, XVIII, 1988, 3. Cf. pesquisa da Profa. Ligia Chiappini, 1992.

XIX: a narrativa naturalista e a simbolista, esta última realizada dentro de alguns dos seus textos já com precisas características de reação a um certo tipo de realismo.

A narrativa naturalista herdou de Flaubert o gosto pelo realismo constatativo e pitoresco, mas acrescentou a ele a espessura da fatalidade, mais inclusive que da sociedade.

Ainda segundo Albèrés (1962), tal narrativa pode ser chamada de narrativa da piedade porque impôs uma nova forma de epopéia, uma nova forma de sensibilidade a partir do nivelamento do homem e do seu destino - uma forma positivista da tragédia e do patético onde as fatalidades históricas e biológicas se colocam no lugar das paixões, do pecado e da má-vontade dos deuses, como fora na tragédia clássica.

Zola pretende pintar a sociedade. Mas através das intrigas, das repetições, das descrições e do melodrama, sente-se que ele é tentado a prestar conta da fatalidade, fascinado pelo destino dos homens, por sua tragédia, principalmente. É isso que o eleva acima da pintura social e do bizantinismo pitoresco. Cria uma ação para mostrar o esforço dos seres para viverem as fatalidades, seja a do alcoolismo, a da herança biológica, a da situação histórica, a do sexo, etc., que definem mas não explicam a existência.

Esse tipo de pintura ressuscita a tragédia que ultrapassa a literatura descritiva e cria, para além do realismo documental, a denúncia social, histórica e biológica como destinação - um grande afresco humano onde um homem vai se repondo a outro na luta pela vida, valendo um por todos, pelo coletivo, numa espécie de moral social que domina e comanda a lei dos seres.

A complacência para com as vidas negligenciadas foi tema do naturalismo, cujos personagens são trágicos pela altivez e pela desgraça em que sucumbem. Por isso merecem piedade. O sentimento de harmonia que possa existir entre o homem e a natureza ou sociedade é destruído em vista da posição ínfima, mínima, que ocupam ele e a sua vontade quer no plano biológico, quer no social.

Às vezes, esta tendência do naturalismo se exacerba em pessimismo, como nos contos cruéis, no grotesco, ou no estranho, que traduzem, no fundo, uma angústia, uma visão

cósmica, em que certas forças superam outras, em que existem leis maiores que o homem e que fatalmente o agridem, pessimismo que foi corroborado pela I Guerra e pelo fascismo que vieram depois.

Quase sempre, no naturalismo, no lugar de uma anedota social resta uma tragédia que é elaborada fazendo coincidir fatalidade individual e fatalidade social, de forma coerente. Não há muito relevo nos personagens em relação ao fundo social, histórico ou biológico em que se encontram. Eles são planificados, estereotipados e praticamente se confundem com o afresco de que fazem parte. Não têm outra dimensão artística que a que lhes é dada pela sua dimensão trágica, no conflito que eles, representando os seres humanos de forma geral, mantêm entre a criatura e o meio, o homem e seu destino, imprimindo-lhes uma vocação massiva, coletiva, que deixa transparecer, então, paradoxalmente, a intenção documentária que, a princípio, a dimensão trágica dos seres que habitam o universo da obra tinha ultrapassado.

Por isso, o naturalismo é mais uma atitude, uma visão do narrador sobre a destinação humana, do que um conjunto de processos narrativos ou de teorias literárias. Este ele o tomou do realismo do século XIX: não procura penetrar na espessura da consciência; recusa a sutileza de análise e as profundezas da subjetividade; as personagens são nítidas mas não são examinadas. Aparentemente absorvido pelo cuidado da pintura social, embora na realidade pelo sentimento trágico do destino, o naturalismo não complicou a escritura narrativa. Ele esteve, ao contrário, aparelhado para fazer brotar uma emoção objetiva numa pintura simples, às vezes até simplista, mas vasta, evocadora, exemplar. E nisso se distinguiu daquela pintura plana, pitoresca e hábil do realismo flaubertiano. Implicou num estoicismo e numa piedade que esse realismo não soube ter.

Como insiste Albèrés, no naturalismo, *o destino humano é recolocado no destino social e histórico, drama individual e coletivo se equilibram perfeitamente e o autor da narrativa apresenta esse drama como tragédia épica. (p.77)*

Já a narrativa simbolista, como força de oposição à narrativa realista, se libera das motivações, das descrições, dos estudos sociais e psicológicos. Fatos humanos aparecem no relato sem explicações posteriores e já escapa alguma coisa ao leitor. Não há mais intrigas, *récits* ou cenas dramáticas habilmente calculadas entre os personagens. Nada se passa e nada é contado. Não se inventa uma estória, põe-se um personagem em cena e só. O que há é mais evocação do que *récit*; às vezes, sobre um episódio impreciso, um canto, um poema, uma cena que refuta a precisão e a afetação da objetividade da narrativa realista tradicional. Jogo de personagem e sentimentos; negligência da intriga, do *décor*, da narração.

A ironia narrativa que o relato simbolista introduz é a necessidade de fazer subsistir um mistério e evitar que se seja magistral, explicativo, exaustivo.

Essa manifestação simbolista é a primeira manifestação histórica da narrativa heterodoxa do século XX. Desdenhando o *récit* habilmente forjado, os simbolistas deram à narrativa mais flexibilidade e paradoxalmente mais verdade porque faziam sentir que a precisão brutal, psicológica e social do realismo era artificial.

Ademais, é forte nessa narrativa a influência do poema em prosa que autoriza o narrador a abandonar a tradição narrativa para exprimir uma série de emoções, notações, eventos fascinantes e ilógicos. O simbolismo busca a emoção sem fabricar um drama, liberando-se, assim, tanto da narrativa-tragédia quanto da narrativa-documento. No lugar da história - tragédia ou anedota -, a sensação íntima.

Evocar no lugar de contar, amar nos fatos a emoção que eles comportam e não o seu encadeamento, esses foram os acontecimentos dos narradores pós-simbolistas. A intenção poética, às vezes, era simples fantasia. O objetivo de tal narrativa foi encantar, no lugar de descrever, explicar, informar. Há uma revisão do psicologismo realista, porque essa narrativa interroga, substitui o descontínuo ao lógico, o ilogismo à pintura das paixões, a incongruência à coerência, a emoção vivida ao comentário.

Começa-se a construir a narrativa em que tudo, de fato, conta mais do que o *récit*.

Para o caso de Hugo de Carvalho esses modos narrativos são fundamentais, inclusive para se entender o fechamento de seu texto regionalista, um texto de difícil penetração e que, pode-se dizer, tem desnorteado um pouco a crítica que não tem conseguido falar dele de forma muito satisfatória.

Ele é um texto oscilante entre diversos estilos narrativos, já o dissemos, e essa oscilação pode ser em parte visualizada nessa perspectiva de amálgama desses diferentes modos narrativos presentes ainda no início do século XX na narrativa brasileira. Um conto como *A Bruxa dos Marinheiros*, por exemplo, escrito em 1912 e publicado pela primeira vez no Rio, nesse mesmo ano, na *A Gazeta de Notícias*, pode ser uma demonstração disso.

O conto relata a estória de um ex-arrieiro e as emoções que ele sentia pela dona de uma venda da beira da estrada, a Venda dos Marinheiros, tida e havida como desnorteadora de tropeiros e boiadeiros pelas bandas do sertão goiano. Quando relata essas emoções, o tempo de seu caso amoroso com a vendeira é já passado, tanto que ele agora é guia de viajantes do sertão, não mais arrieiro, e a Venda dos Marinheiros é um casebre abandonado e carcomido pelo tempo.

O conto se inicia na forma tradicional da narrativa realista, pela descrição generalizante do espaço onde se situa a venda, antecedendo o relato. A descrição inicial é plena de adjetivos decorativos, praticamente todo substantivo vem carregando um, no exercício escolar daquele bizantinismo flaubertiano (e tanto mais escolar quanto mais erudito na linguagem, como é), que a crítica literária consagrou como pitoresco. Os adjetivos são justos, os substantivos corretos, ambos neutros:

Ao lado da estrada real e à sombra espessa duma gameleira centenária em cujos esgalhos finos cantava em épocas de sação a passarada e arquitetavam o ninho gentil os povis e tiês mimosos de papo fulvo e penugem azulejada das campinas, ficava a venda da bruxa dos Marinheiros, assim como a nódoa minúscula e alvinhenta duma rês branca, sobre o fundo verde-dourado da imensa malhada que eram aquelas paragens. Avultava ao longe, mal dobrassem o cotovelo brusco duma serrota de alourejada coma de capim melado e

moitas de murici cheiroso, na várzea aberta dos buritis virentes que espanejavam, à fresca das manhãs veranejas, a sua flavela esguia e revolteante de folhas, toda arqueada e gemebunda aos afagos do vento. (v.I, p.9)

Os parágrafos seguintes, ainda de forma tradicional, colocam o homem nessa paisagem - o tropeiro e o boiadeiro -, incidindo sobre esses a descrição ainda justa, embora menos decorativa, porque mais etnográfica e, portanto, objetiva, tipológica, como é comum no regionalismo. Às vezes, os adjetivos assumem mais densidade e uma ou outra hipálage indica valores mais psicológicos ou sociais, assim como leva a uma motivação ambiental que logo, no entanto, se dissolve em proveito daquela descrição mais objetiva, decorativa e tipológica.

Por ali passavam tropas mineiras d'além Paranaíba - rijos tocadores palmilhando as alpercatas de couro cru pela extensão ardente e arenosa das estradas poentas, ladeadas às vezes de barrancos escarpados e esfarinhentos de pedracanga, por cujas erosões, vincadas, medrava tenaz o catingueiro parasitário dos morrotes. Por ali passavam, barulhentos ralhadores, de peregrinações distantes, após haver trilhado as rechãs esturradas d'argila vermelha e sapé bravio dos chapadões [...]

Cruzavam tropeiros da terra, gente sã e escorreita, incitando aos estalos ásperos dos relhos e pirais compridos de trança fina, o trote leve da burrada, que se detinha por momentos a retouçar a babugem das margens - guizalhentas as cabeçadas - com carregamento de cristal de rocha, surrões preciosos do bom fumo goiano, ou malotes ajoujados de sola sertaneja para as divisas estadoanas do grande rio. E não raro, chiava um carro vilarejo dos fundões remotos, ao passo tardo e hierático dos bois patriarcais, nostálgico e lamuri-ento à distância, como uma dessas cigarras cinzentas "de areia" chirreando suas desditas no tronco rugoso duma lixeira dos cerrados, à hora do crepúsculo, pelas queimadas fumarentas e asfixiantes de agosto... (v.I, p.9)

Esse tipo de descrição segue parágrafos adiante, na mesma perspectiva detalhista e nos mesmos moldes objetivos. Acrescenta, como digna de nota, a descrição erotizada e, portanto, mais funcional, da moça vendeira - a bruxa dos Marinheiros - insinuada como feiticeira porque enredava os moços que por ali passavam em seus encantos. No que vale a realização da tópica da moça tipo fruta do mato, erotizada pela cor e formas pelo regionalismo⁴, Hugo de Carvalho Ramos consegue, utilizando os adjetivos justos e próprios em pares, corroborados pela hipálage, imprimir um ritmo diferente ao trecho que acaba por descrever narrando, isto é, coloca como estado da moça o que é, de fato, qualidade dos seus gestos e suas ações, dissimulando, em alguns adjetivos de suas formas a condição de seu estado, e em outros, o estado em que ficavam os rapazes que a desejavam, num procedimento bastante expressivo:

Em navegando p'ressas bandas, era certo os arrieiros desavisados virem dessedentar-se da agrura calcinadora do verão tropical ali nos Marinheiros, com uma bochechada cheia da boa e rescante pinga da terra [...] e lá não fossem senão atraídos e tentados pelos olhos langorosos e quebrantadores da bela cabocla - arteira e artificiosa em seus gestos provocativos `a sensualidade dos rapagões - e inflamados mais pela cor de mate sadia e forte de suas carnes roliças e de formas adengadas, que inquietados da fama maligna de bruxedos e avezada a desnorteamentos de cristão, que possuía a luxuriosa habitadora daquele recanto. v.I. p.10)

Em seguida, mais precisamente no 7o. parágrafo do texto, inicia-se a narrativa propriamente dita: um moço arrieiro destaca-se do espaço e da paisagem e encaminha-se para a venda, profere um discurso direto. Algum episódio se espera:

E torcendo rédeas braças antes, na sua besta de sela de estimação, os arreios niquelados faiscando de mil maneiras à luz estuante do sol, e as bombachas folgadas, à

⁴ Afrânio Peixoto consagra essa tópica em **Fruta do Mato**, de 1920.

moda gaúcha, de padrão azul listrado ou xadrez, o moço arrieiro que por essas estradas batidas tenteava a existência fretando cargas e que vivia a penar enredado nos embelecões traidores da comborgueira, afastava-se pressuroso do roteiro ordinário da comitiva. Ganhava distância; e corridas as chilenas metia a mula rosilha num garboso esquipado à marcha picada, e vinha, riscando curto o bicho, esbarrar mesmo a dois passos da porta, espancando o ar quieto e morno do interior, onde uma ou outra mosca caseira voejava sonolenta e trôpega por sobre os cocoros duros do balcão, com um forte e sacudido:

- Ó de casa! (v. I, p. 10)⁵

Estabelecida essa situação narrativa, o conto apresenta uma descrição rápida de alguns cães que vigiavam o lugar, mudando o modo mas não o detalhismo da cena. Percebe-se que lhe interessa narrar, e a cena descrita somente retarda o que se tem para contar. O naturalismo, entretanto, já começa a aparecer nos verbos de ação e nos adjetivos grotescos com que são descritos os ditos cães e nas ações dos molecotes batendo-lhes os lombos:

Ao tropel, acudiam dos paióis e alpendres onde modorravam suas mazelas e a preguiça meridiana, os rafeiros varados da vigilância, leprentos, coberto o fio do lombo de quistos bichosos, orelhas tronchas em pé, investindo firmes e às alertas com os latidos ferozes. Molecotes, crias da casa, chegavam ao limiar, longas tereas de cipó ou embira na mão pronta: enxotavam às pancadas rápidas e atiradas ao acaso a cainçalha assanhadiça, que arisca e irrequieta se furtava para os lados, para de novo arremeter, esquelética e reincidente; té que, corridos às vergastas, encafuavam todos pelo vão estreito das cercas de nó-de-porco e sucupira das tranqueiras, onde se postavam rosários de horas farejando e ganindo ao léu, ventas ao ar - tresandando rabugem, - ou a pelúcia crespa, enrodilhando-se,

⁵ O uso do imperfeito narrativo vai encontrar sua explicação fundamental no fato de que esse relato na verdade é um reconto - o narrador-autor reconta uma narrativa que ele ouviu de seu guia em andanças pelo sertão, situação de que só se toma conhecimento, no entanto, na segunda parte do conto.

enroscando-se, a ver se apanhavam a raiz da cauda apinhadas de larvas, arrepiados e ameaçadores. (v. I, p.10)

Quando se retoma a narrativa, com a moça vendeira convidando o tropeiro para aprear e entrar na casa e respondendo-lhe algumas perguntas transcritas pelo autor em indireto livre, esta se centraliza na emoção que tomava conta do arrieiro ao se deparar com a benzilhonina do lugar, emoção desnorteadora, que lembra os momentos de amor descritos por Dante na sua *Vita Nuova* e que acabaram por ser incorporados como tópica do amor cortês e platônico pela literatura renascentista. Diz o conto:

Desengonçado no arção da sela mineira, o pé esticado num único estribo, na posição habitual de descanso, titubeava o moço arrieiro; olhava no alto o céu sempre azulino e ofuscante de luz, cerrava um canto do olho, mão alçada a atenuar a crueza dos raios solares, e embrulhava uma excusa tola, dando tempo à própria incerteza, perplexo na execução de um ato que se lhe afigurava de importância suma. (v.I, p.11)

A fala do moço arrieiro é néscia, aos borbotões, inesgotável e rápida, aparentemente nada tendo a ver com suas emoções, mas por isso mesmo carregada delas, porque demonstrativa de seu desnorteamto perante a mulher, de sua fragilidade e de seu amor:

- O sol assim aparece que vai descambando, dona, duas horas pelo menos; a mula rosilha vinha sentida dos rins; no segundo e quinto lotes vários burros pisados no espinhaço, pelo atrasamento da carga; os dobros dos da frente, mal divididos desde a saída do pouso, não ajeitavam bem e iam dando um trabalhão pelo caminho, dissera-lhe o dianteiro ao topá-lo ali atrás. Confiança lá isso tinha em sua gente, e sabia que tudo seria bem cuidado e remediado no pouso, à hora da descarga; mas - e voltava ao assunto primitivo - a rosilha não ia bem, sentida dos rins, o que o punha preocupado, tanto mais que o macho mascarado, trazido à escoteira, sempre à mão, para atalhar tropeços e incômodos de montar na necessi-

dade lombo chucro de animal ruim ou passarinho, aguara dos cascos na subida da serra do Corumbá...

E engrolava excusas néscias, cuidados falsos com coisas que lhe não diziam o mínimo respeito - obrigação exclusiva dos "camaradas"- desajeitado, tímido, como que arrependido já da íntima fraqueza, e tivesse vergonha e acanhamento de mais uma vez render seu preito submisso à cabocla. (v. I. p.11)

A partir dessa cena, e da insistência no tempo imperfeito, o conto vai perdendo a sua força narrativa. O desenvolvimento da ação se generaliza no tempo, impondo-se como ação repetitiva, como se a cena descrita não fosse uma ação única de um momento singular a ser narrada, mas a de uma ação que se repete sempre, várias vezes, pelo menos nas vezes em que por ali passava o moço arrieiro. Em aproximadamente três parágrafos adiante, a narrativa específica de uma ação específica já se perdeu totalmente, restando a descrição narrativa de ações particulares no lugar da narração de um episódio singular.

O intuito do que se relata a partir daqui é etnográfico - descrição dos detalhes da casa, da tropa que passava, do quintal da casa, numa perspectiva flaubertiana coberta de detalhes, verdadeiras páginas documentais.

Segue a entrada do moço na casa da vendeira onde ficava a prostrar, arrotando pabulagens e chupitando goladas fartas dum pipote velho de aguardente[...] entretido com a lábia e ademanes da dona dengosa e impudica, num derriço palerma, à espera do café costumeiro. (v. I, p.12)

Depois, a passagem da sua tropa pela venda.

E, finalmente, a sua despedida, cujo relato já se distanciou completamente da cena do encontro:

Ele reparava enublado tudo aquilo; deixava-se esquecido a sacolejar no fundo da tijelinha de café aromático, sarapintada de azul, os últimos resíduos de açúcar em dissolu-

ção; anotava lá em baixo, na estrada ampla e areiente, barrada a orla do rasteiro capim gengibre, o passo acelerado e tilitante do derradeiro lote, instigado pelo culatreiro empoeirado e suarento, a desaparecer no cotovelo verdejante da serrota, rumo dos arranchamentos, onde já folgariam os tocadores passados; e, pesaroso, recordava que era também tempo de se lhes ir juntar. Despedia-se impulsivo da bela cabocla - a quem só veria meses depois, talvez um ano, talvez nunca mais - saltava desembaraçado na rosilha desperta em sobressalto ao abrigo da gameleira, e partia direito, sem voltar a cabeça sequer, naquele mesmo esquipado à marcha picada da chegada, o arreame niquelado todo cintilando ao sol ... (v. I, p.13)

Ao pouso arribava na boquinha da noite, feita a descarga, raspada, curada e amilhada a tropa já no encosto costumeiro da aba do morro, esfregadas a sabugo, afofadas e atalhadas as cangalhas pisadoras, a "janta"desempoleirada do gancho da mariquita aberta sobre o brasedo, ao voejar imperceptível dos primeiros enxames de muriçocas e pernilongos saídos dos charcos de juncais e angola das baixadas alagadiças, quando nas restingas de mato da beira dos córregos e capões, começavam sua terna elegia as jaós merencórias do sertão (v.I, p. 13)

E termina o relato dessa parte, com mais uma descrição decorativa, embora condizente com o estado de espírito do moço arrieiro em relação à benzilhona:

[...] e longe, nas várzeas tenras onde o jaraguá altaneiro capeava eternamente viçoso, nos descampados limpos, semeados aqui, além, de palmeiras incipientes de indaiá abertas em leque à flor da terra, piava aguda, lamentando-se da ausência da companheira predileta a perdiz solitária das campinas, a lançar alarmas estrídulos aos ecos despertados das quebradas remotas [...] (vol.I.p.13)

A partir daqui, o conto entra na sua segunda fase. Nesta fase, são colocados os pressupostos que iluminam a primeira parte do texto. O primeiro deles, e o mais importante,

é o tempo presente, que explicita as modificações no espaço e no objetivo do conto. A Venda dos Marinheiros continuava *ao sopé da estrada e à sombra da mesma centenária gameleira. Não mais, porém, em rumorosas manhãs de estio, ao guizalhar festivo das tropadas passantes, se via o freteiro abandonar pressuroso o roteiro batido para vir ali, matar a saudade.* (v.I, p.13)

É que a venda se transformara numa tapera, com o correr do tempo e as mudanças ocorridas no sertão: principalmente a estrada de ferro que já beirava o Paranaíba, pronta a transpor o *natural obstáculo das divisas estadoanas e galgar, sertão adentro, conquistando, aniquilando tipos costumes e aspectos, na marcha arrazadora (sic) do progresso, da civilização.* (v.I, p.13)

A venda dos Marinheiros é, então, descrita de forma naturalista, com a composição meio animizante nos verbos, animadora do espaço, lembrando Euclides da Cunha não só em algumas partes da descrição, como no pretexto narrativo:⁶

Escalavradas eram as paredes do emboço alvacentos, a mostrar como alastrações de lepra, escorrimentos profundos nos adobes esborcinados, a desmanchar-se lodosos e amolecidos, na chuvada de invernia. Um limo viscoso e esverdeado, gotejado pelo estilicídio dos beirais desconjuntos e a cair, sobrepunha-se em camada fina rente ao chão, no rodapé d'oca barrosa[...]

Ao lado, no desvio, assoberbava o assa-peixe tristonho [...]; em baixo, como lagartas esverdinhas, rastejava a praga da tiririca miúda, os "provisórios" de caroços espinhentos, o fedegoso bravo, as malícias garranchentas e irreduzíveis, a apegar-se como carrapicho, à canela do desastrado animal aventurado na vereda.[...]

Cercas e paióis, tranqueiras e currais desmantelados, atravancados de imundícies e monturos, donde, como serpes, saíam emaranhamentos de touças de cabaceira e buchas-de-paulista, emergindo dependurados como brincos colossais, os seus frutos balofos e aquosos - estralejando

⁶ Em *Entre as Ruínas e Numa Volta ao Passado (À Margem da História e Outros Constrastes - Obras Completas*. RJ, Editora Aguilar, 1966, p.453 e ss, e 184 e ss, v. I), Euclides da Cunha apresenta esse tipo de pretexto - ruínas fazendo lembrar, ou "ver", pela imaginação, tempos passados em determinados espaços, isto é, fazendo lembrar o tempo pelo espaço apresentado antes e depois de certas mudanças.

com estrépito sob os pés as cabaças que a estação sazouara - tão ociosas, tão vazias, como o interior bolorento daquele mesmo casebre, a desfazer-se em ruínas, como uma enorme maldição, sob o matagal. (v.I, p.13-4)

No parágrafo seguinte, o segundo pressuposto dessa segunda parte aparece claramente - trata-se da intromissão, no conto, dos recursos *noires* e macabros que tentam imprimir novo rumo à narrativa, todos eles recursos estereotipados do gênero sobrenatural com que o conto vai pretender terminar e que, até então, haviam aparecido em alguns adjetivos com que se qualificara a moça vendeira - feiticeira, benzilhona, endiabrada - mas mais no sentido erotizante do que no sentido sobrenatural. A descrição da venda como tapera, principalmente na insinuação final da *enorme maldição* em que se transformara, anuncia o naturalismo do grotesco e da fatalidade de forças superiores que se exercem sobre o homem que o conto tenta apresentar e que será uma das marcas registradas de Hugo de Carvalho Ramos. Diz o conto:

[...] no verde perene de que se revestira o sítio, havia algo de anormal e trágico, misto vago de íntimo terror e inexplicável aperto, a gerar arrepios de pavor aos que, como eu, se detivessem a contemplar, àquela hora do anoitecer, o estranho aspecto da tapera, batida a cumeeira de telha vã dos últimos clarões crepusculares. (v. I, p.14)

Essa mudança de rumo na narrativa tem muito a ver tanto com o naturalismo, quanto com o simbolismo. A relação dos aspectos macabros do texto que hão de surgir daí para frente, inclusive a tópica da cruz carunchenta à beira da estrada, indiciam ambos os estilos - o primeiro pelo trato com a fatalidade das forças superiores, que o guia, ex-arriero, tenta dominar através da benzeção e da superstição; o segundo pelo gosto do grotesco, do misterioso que, desde Hoffmann (de que Hugo de Carvalho era admirador expresso), e das fontes populares, entrara na literatura como trato com outra realidade, não necessariamente fatal, como no naturalismo, mas sobretudo como outra face da realidade cotidiana e capaz de se opor a ela.

Ademais, é nesta fase final do conto que se explicita a figura do narrador do texto - na realidade um *reconteur* - que havia ouvido do mesmo moço arrieiro de que se ocupara a primeira parte do texto, o relato de suas experiências com a moça vendeira. O moço arrieiro já deixara a tropa, sendo guia de viajante no sertão afora, e o narrador do conto viera ouvindo essas histórias que ele contava.

Essa situação inusitada determina para o conto, por retroação, o seu pretexto e determina para ele duas situações antagônicas - uma de gozo, outra de pavor. A situação de gozo refere-se à estória que o guia contava de seus amores pela dona da venda dos Marinheiros em um passado remoto; a situação de pavor refere-se ao tempo presente que encontra a tapera carcomida e abandonada e para a qual ele, o guia, primeiro narrador do texto, conta uma outra estória para o viajante *reconteur*, a partir do momento em que a tapera, no tempo atual, chama sua atenção. Diz o narrador-autor:

Ao condutor - um tipo robusto e acaboclado de nortense, lábios finos e olhos profundamente resgados de índio - que tão inquieto e impaciente se mostrava à aproximação da noite com a nossa demora ali, indaguei, curioso do descaso e feição lutulenta daqueles ermos

Ele - viagem andante viera narrando a íntima satisfação e gozo violento de que se sentia noutras eras invadido em se aproximando dessas bandas - olhou-me em silêncio d'alto a baixo, como que avaliando se estava a zombar; esteve algum tempo considerando incrédulo da presumida ignorância, fez depois uma visagem supersticiosa de esconjuro, e o índice afuzilado - cor de tisne - designou um marco carunchento, que as enxurradas tinham aluído, meio oculto em macegas de são -caetano.

- Uma cruz...

- Aqui, patrão, pela passagem das últimas boiadas, encontraram-se e acabaram a botes de faca, dois cabras da terra, ambos desempenados e amigos, aos quais desnortearam as mandingas da bruxa: filhos do mesmo pai, filhos da mesma mãe...

Quedou-se, mão no queixo, a olhar estarecido. No céu, lacrimejava já a estrela boieira. Um acauã grazinou mata adentro, espreitando agoureiro.

Benzeu-se, e ferrando esporas, afastou-se cabisbaixo, a trote, rápido. (v.I, p.14)

A tópica da cruz introduz uma segunda narrativa no conto - a da briga e morte dos dois irmãos pela moça vendeira - que inspira pavor e que explica a feição lutulenta do casebre, o seu abandono, etc.. O que significa dizer que, de fato, a protagonista do conto é a moça vendeira na medida em que este quer, em última instância, narrar, sim, a respeito de seus bruxedos na arte de enredar os homens, seja pelo gozo, seja pelo pavor. Isto segundo a perspectiva do narrador- autor.

Acontece, porém, que o conto não tem unidade nesse sentido, nem proporção. Essa narrativa da segunda parte é mínima, em se considerando a narrativa da primeira, muito maior e talvez mais importante. Também, o guia, o ex-arrieiro, o primeiro narrador do texto, não parece muito preocupado, ele mesmo, em centralizar a sua narrativa na moça; antes, parece preferir centralizá-la nas suas emoções, sejam as de gozo, sejam as de medo. Tanto é que é movido nesse sentido a partir das indagações do viajante que, primeiro, para que ele mude de narrativa, indaga das feições daquele casebre, e depois, no final, indaga pelo destino da bruxa a respeito do que o guia deixara de contar.

- E a bruxa? disse alcançando-o.

- Ah, sim, a bruxa... Essa decerto, levou-a o "Cuca" num pé de vento, à hora da meia noite, pela sexta-feira do quarto minguante... (v.I, p.14)

Os gestos anteriores de benção do guia, mais essa fala de enfiada no final, meio negligente, meio zombadora de seu ouvinte, indicam que o guia está pouco preocupado com o destino da bruxa; antes, preocupa-se com suas emoções. Já o ouvinte, este comete o equívoco de se centralizar na estória da moça, ao invés de se centralizar nas estória das emoções de seu guia, ou seja, não consegue de fato entender a respeito do que o primeiro narrador está

falando. Também determina o nível de perturbação do guia, cuja negligência e zombaria, indicam as suas emoções anteriores como mais importantes.

Dessa maneira, o conto *A Bruxa dos Marinheiros* vai se desenvolvendo como um conto que não pretende de fato narrar estória nenhuma, mas passar emoções singulares, reações, etnográficas (como as superstições) ou não, como as emoções singulares do arrieiro na primeira parte do texto, de gozo, ou de mistério, da segunda parte.

Essas construções, despreocupadas do *récit*, são construções da narrativa que se opõe ao realismo documental da narrativa pretexto.

Aliás, foi a narrativa regionalista que mais arriscou o próprio realismo documental, porque nem sempre escapou da convenção estereotipada. O erro fundamental em que esse tipo de realismo pôde incorrer foi justamente o de sustentar, como sua essência, a pintura, a verdade e a fidelidade, com desprezo ao patético, isto é, encurtar a intriga formal em intriga-pretexto. E porque quase tudo, no regionalismo, se centra sobre um drama bem determinado, o sentido da natureza e a psicologia do personagem sendo sacrificados à construção dramática, e também porque esse drama é mais forte, mas também mais simples, uma vez que se desincumbe do aprofundamento psicológico, fica reduzido a umas poucas variantes, submetendo o tema dramático à pintura. (Albèrés, 1962)

Isso é o que parece acontecer com o conto em questão de Hugo de Carvalho Ramos, com algumas modificações.

De um lado, ele pinta documentalmente, se utilizando para isso das descrições flaubertianas e dessas intrigas-pretexto, no caso os lugares-comuns da briga de irmãos pelo amor de uma mulher, os desnorreamentos de amor de um homem por uma sertaneja, a cruz, a tapera em ruínas, as superstições, os ambientes macabros, indiciadores, todos eles, de um lado naturalista trágico na narrativa.

De outro lado, ele já separa essas descrições flaubertianas do texto narrativo, inclusive são claras as estrias de delimitação dessas partes - o conto se divide literalmente, com marcação tipográfica e tudo, em duas partes explícitas -, e já entende as estórias que narra

como intriga pretexto que são e, intencionalmente, talvez até para apontá-las como tais, reduz o tempo de sua escritura, mal narrando-as no texto, generalizando-as, aproximando o seu conto da crônica mais que do conto propriamente. E enfatiza, na realidade, as emoções do arrieiro - talvez a sua grande novidade no texto - mais do que quaisquer das possíveis intrigas do conto, constituindo-se como uma narrativa também simbolista.

Com isso, *A Bruxa dos Marinheiros* fica a meio caminho do conto e da crônica, da narrativa realista flaubertiana, da narrativa naturalista e da simbolista, expressando-se nesses sentidos igualmente.

E ainda reinclui um certo distanciamento típico da narrativa balzaquiana na medida em que não é um conto, mas um reconto, isto é, o narrador-autor do texto, na verdade, está reproduzindo com fidelidade o que ouviu, e, assim, torna-se um narrador *histor*, eximindo-se, portanto, de julgar ou de participar da construção da efabulação do que narra. Com isso, marca a distância que separa o seu mundo e a sua identidade, a de visitante-viajante do sertão, não sertanejo, do mundo e da identidade do homem do sertão. E revela a sua dominação sobre esse mundo porque narra no lugar do homem que viveu a experiência, não cedendo a este a palavra.

Ainda a oscilação indomada: romantismo e realismo.

História, épica, e tragédia.

Outros contos de Hugo de Carvalho ainda impõem a mesma perspectiva de oscilação de formas: principalmente, *Nostalgias* e *O Poldro Picaço*.

Nostalgias, de 1915, revela a mesma postura simbolista d'*A Bruxa dos Marinheiros*, constituindo-se antes de sentimentos, impressões e recordações, conforme o nome indica, do que de narrativas propriamente. O pretexto é o do conto epistolar - se é que se pode chamá-lo um conto - e ele se constrói do espaço da cidade para o espaço do sertão: o autor da carta encontra-se na cidade possuído de *nostalgia do sertão*, isto é, do tempo em que passara férias infantis num sítio de parentes e de que guarda saudades e idealizações. Nesse sentido, o conto é profundamente conservador e romântico. O espaço da cidade, segundo o autor é negativo, material e grosseiro; o do sertão, positivo, heróico. Diz ele:

Amigo: não vale descrever a vida que aí levamos e da qual fruis ainda os doces encantos. Longe, numa terra inóspita para os pequenos e humildes, nesta trapeira velha onde noite alta zune a ventania e vêm visitar-me alcatéias de ratazanas, às voltas com os meus tédios e minhas pequenas manias de rabiscador anônimo, o espetáculo grandioso da civilização desenrolando-se ao pé pelo buzinar álaçre dos autos nas avenidas e pedalar intermitente de tranvias, tão só, à espera de um futuro que não chega e sabendo quão amarga soe às vezes ser a solidão para os que meditam e sonham, e quão duro é viver distante das coisas que nos são familiares, relembro a paisagem adusta de nossa velha terra, e - confesso - não raro uma lágrima furtiva reçuma em minhas faces escaldadas, como óbulo votivo ao torrão onde vi a luz, onde minha infância decorreu como todas, ai, tão depressa, tão descuidosa...

Mas ... basta de sentimentalismo!

Revê-la-ei ? Não sei. Talvez nunca. Entanto, nesta luta insana que é o viver cotidiano das grandes cidades, assediado a cada momento por vivos e contrários embates de interesses e paixões mesquinhas, sinto que o meu íntimo permaneceu o mesmo d'outrora, insensível e sereno a todas as agressões brutais deste meio material e grosseiro, que o cinge e aperta num supremo e frenético esforço de conquista [...] (v.I, p.21)

O conto trabalha as descrições decorativas e as etnográficas, penduradas de adjetivos, e a pintura do espaço e do estilo de vida, no mesmo tom descritivo e generalizante d'*A Bruxa dos Marinheiros*. Encontram-se nele, como por todo o livro, essas descrições:

. Gralhas e acauãs guinchavam na galharada esguia dos cerradões sobre o arvoredo denso de ao pé dos córregos. Havia o trilo metálico das cigarras ao mormaço; e, galgando a outra banda - com a chuvarada que descera brusca para de novo abrir-se o céu, diáfano e azulino, ao sol glorioso, descambando além, na Barra - preás levípedes, o olho reluzente e globoso de roedor espreitando em torno, saíam assustadiços das moitas [...] (v. I, p.15)

. Distante, na estrada da Barra, cargueiros passavam ajoujados e resfolegantes sobre a carga de mantimentos, em bruacas de couro cru, rumo da cidade e do mercado. Escutava-se o relho a estalar ao longe e a voz pigarrosa do caipira, batendo fogo, assoprando o chumaço da binga, a incitar aos muchochos a mulada:

- Ehú! ehú! ehú!... Crioulo...Penacho!... (v.I, p.16)

De certa forma, pode-se dizer que se divide, tal qual *A Bruxa dos Marinheiros*, em duas partes: uma mais descritiva do espaço e das situações de férias benevolentes de que gozara o autor da carta; outra descritivo-narrativa em que várias intrigas-pretextos são relatadas, nenhuma delas desenvolvida.

A segunda parte de *Nostalgias* é a mais interessante delas, porque é ela que traz alguma novidade à literatura carvaliana. Nela Hugo de Carvalho expõe a situação típica do

contador de estórias - *leréias*, não estórias, na própria opinião do narrador - dos sertões brasileiros, o caseiro do sítio, denominado Casimiro, que, *vinha para a soleira da porta, encapotava-se banzento ao batente, acendia um cigarrão e, a cabeça nevando feito capucho d'algodoeiro, punha-se a devanear, baforando...*

E eram sempre histórias antigas, das passadas eras do Império e presídios do Araguaia. Ficávamos a escutar, sonhando com essa região longínqua de canguços e caboclos desnudos, areias infundáveis alvejando à distância, onde a pintada vinha uivar em cio à noite, agoniada do luar, e de cujo fundo das águas saíam, em estação propícia, as tracajás à desova pelas praias d'arribação...

E a mente exaltava-se, repassando contos e lendas, frutos de leituras precoces duns e outros que, mais felizes, tinham visto ou descrito o Araguaia, e bebido em suas paragens a selvática poesia dos sertões brasileiros. (v.I, p.17)

Essas estórias que o caseiro do sítio contava são colocadas no texto na mesma perspectiva de intriga-pretexito como foram as estórias d'*A Bruxa dos Marinheiros*. São ao todo quatro mini-estórias: a do ataque indígena ao Fortim de Santa Maria; a da colerina que se alastrara no mesmo presídio; a do cabra intrometido - Minguinhos - que o caseiro sangrara porque se fizera de engraçado com sua mulher; e a do velho índio carajá morto ainda pelo caseiro em situação de covardia - todas elas, sem exceção, estórias estereotipadas pelo regionalismo na perspectiva do heroísmo e da valentia do homem do sertão, da barbárie daquele meio, e que Hugo de Carvalho Ramos explora na perspectiva do jogo civilização/barbárie, cidade/sertão, sem inovações, e até de forma incipiente.

A novidade fica pelo trabalho com a História, que ele inicia a fazer com essas mini-estórias, exceção feita à do Minguinhos. *Nostalgias*, na realidade, trabalha com três tempos narrativos: o presente do narrador, que escreve uma carta da cidade grande ao primo morador do sítio que ele costumava frequentar durante os idos de suas férias escolares; o tempo passado próximo, que é o das férias recordadas pelo autor da carta, e que é um tempo de

pescarias e folguedos; e o tempo passado remoto, que é o tempo das estórias de Casimiro, o velho de mais de 80 anos, caseiro do sítio e que tem a ver com o tempo da História dos sertões goianos.

Mesmo o passado próximo busca uma verossimilhança desse tipo, na medida que o conto começa justamente remetendo a um signo que é estigma dessa marcação histórica:

Já que vais brevemente à Chapada, vê se ainda se encontra legivelmente o meu nome num tronco de jenipapeiro que fica junto à casa de teu agregado (se é que ainda o manténs), próximo a umas goiabeiras e aí talhado por mim a última vez que lá estive. (v.I, p.15)

Esses três tempos são adjetivados de diferente forma: o tempo presente do autor é nostálgico, saudosista; o tempo passado próximo é idealizado, romântico; e o tempo passado remoto é épico, inclusive com pontos de maior contato com a História propriamente. A contraposição desses três tempos encontra seu efeito realista na descrição do tempo presente, que embora mais civilizado - o narrador-autor da carta se encontra na cidade grande - nem por isso é melhor, ao contrário, é menos épico e heróico:

Longe, numa terra inóspita para os pequenos e humildes, nesta trapeira velha onde alta noite zune a ventania e vêm visitar-me alcatéia de ratazanas, às voltas com os meus tédios e minhas manias de rabiscador anônimo, o espetáculo grandioso da civilização desenrolando-se ao pé [...](v.I, p.21)

Claro, essa rejeição ao tempo presente tem muito a ver com o processo de aceitação e identidade do escritor da província - os *pequenos e humildes* - no centro cultural hegemônico do país e que aponta para uma das características do regionalismo em geral. A princípio, no entanto, esse tempo presente denota um efeito realista do texto frente ao efeito épico e estereotipado que têm as estórias do caseiro do sítio, ou mesmo o tempo sentimental dos folguedos das férias. Ele desidealiza e, por isso mesmo, é realista.

O efeito épico e o sentimental são quase de uma mesma ordem, frente ao efeito realista. Tanto é que Hugo de Carvalho usa para esses dois um mesmo tipo de forma - a da prosa poemática romântica - cheia das exclamações, epítetos, lugares-comuns do Romantismo, intertextualizando na forma e no sentido a nostalgia de infância e o tema do exílio de Casimiro de Abreu:

Que rica bóia e depois que rico sono, aquele que nos surpreendia pela volta das nove, ao tempo que se contava ainda na feira dos anos onze, doze, treze primaveras apenas ! [...]

- Ah! Tempos que passaram, tempos de moço, como cabo ordenança e vaqueiro particular do capitão José Manoel, teu pai, nosso tio-avô ! [...]

(Ai, meu pobre herói obscuro, que dormes hoje, entre florinhas agrestes, o teu sono de paz numa cova rasa do cemitério da Barra, junto ao filho do Anhanguera, o desbravador dos meus pagos) ! (v.I, p.18)

Ao mesmo tempo, busca realçar o lado épico do sertão, uma História de bravura e desbravamento, capaz de preencher o presente com a nostalgia de que trata o texto e resgatar, ainda pela História, isto é, pelo passado, uma característica que possa fazer parte ainda do presente. Tanto é que o autor do texto exclama, a certa altura: *Terras bárbaras, gente forte ! - Ai, a nostalgia do sertão!...*

Esse discurso romantizado é o discurso do narrador-autor que contrasta fundamentalmente com o estilo vivaz, às vezes exagerado, às vezes jocoso do caseiro do sítio - o Casimiro.

O discurso deste mantém outra estilística, aliás a estilística que Hugo de Carvalho utiliza amiúde por todo o livro e que consiste em manter um discurso como se fora o de indireto livre. Parte do que Casimiro narra está neste estilo; outra parte está com o narrador-autor que narra deixando a voz do caseiro se imiscuir na sua - Hugo de Carvalho não mantém a reprodução fonética literal de Coelho Neto no registro da fala do sertanejo. A melhor

realização de sua estilística está nesses casos. Quando registra a estória da febre colerina que invadiu o presídio de Santa Maria, Casimiro e o narrador-autor praticamente narram juntos:

Relatava agora, entre sério e jocoso, como a colerina se alastrara súbito no presídio, afrontando do último recruta ao comandante; [...] Só a ele poupava, a danada! Ia para o fundo do quintal, o pau de fogo aperrado, entre os bamburrais, assuntando. Tucanos, quebrando talas, grazinavam saltitantes nas embaúbas.

- Pum ! pum ! Botava um, botava dois, três, abaixo; e era essa a canja que, como milho pilado, servia ao pé do leito aos patrões devorados de febre.

- Bicho duro, o tucano ! Pernoitava dias inteiros no fogo, e nada de dar caldo que prestasse. Como ele, só papagaio, vôte! Parecia até o capeta em figura de ave. (v.I, p.20)

Essa estilística nada tem de romântica, mas de realista, e do realismo que registra bem, a duas vozes, num efeito de veracidade. É bem verdade que o tom é generalizante, e a narrativa não é cênica, até porque é um reconto da parte de Casimiro, o que não retira, no entanto, o teor da narração.

O que resta afinal, então, é a oscilação de Hugo de Carvalho entre um destes três efeitos - o realista, o épico e o romântico, porque, de fato, o texto não consegue se resolver por nenhum deles, na mesma medida em que nada no texto se desenvolve, e entre as formas romântica e realista. Na mão, não resta sequer uma narrativa - seja a romântica, a realista ou a épica - só esses três efeitos, elaborados mediante dois tipos de forma - a prosa poemática romântica que, enquanto poemática, nada desenvolve de narrativa propriamente; e a realista, que tampouco narra, só descreve em tom generalizante.

O efeito maior dessa oscilação é que *Nostalgias* parece mais um conjunto de sentimentos do que um conto propriamente, constituindo-se, nesse sentido, na mesma perspectiva de *A Bruxa dos Marinheiros* - um texto que, afinal, também trabalha contra a narrativa realista do século XIX em favor de um outro modo de narrar.

Já *O Poldro Picaço*, de 1914, repete na sua intriga a mesma situação d'*A Bruxa dos Marinheiros*- um viajante do sertão vem ouvindo de seu guia, ex-boiadeiro, estórias do tempo em que ele trabalhara numa fazenda das redondezas. Como aquele, o conto é um reconto, com a diferença de que reproduz em parte uma narrativa em primeira pessoa, a do ex-boiadeiro, cuja fala, no entanto, é policiada pela mão erudita do narrador-autor.

Ainda como n'*A Bruxa dos Marinheiros*, a narrativa dissimula um equívoco - conta uma estória, mas, no fundo, quer passar uma emoção. No caso d'*O Poldro Picaço*, a narrativa do poldro, na realidade, dissimula a narrativa da estória de amor entre Antônio, o ex-boiadeiro, e a neta do dono da fazenda, Guiomar. De novo, o narrador-autor, ouvinte da narração de Antônio, não sabe distinguir entre a importância da estória do poldro e a das emoções de seu guia, tanto é que o conto mantém a mesma interrogação final do narrador-autor sobre o final de uma das estórias que contém *A Bruxa dos Marinheiros*.

O que diferencia *O Poldro Picaço* d'*A Bruxa dos Marinheiros* é que aquele é um conto mais realista e com mais unidade narrativa - é um dos melhores contos do livro. Não separa partes ou parágrafos descritivos de narrativos, não abusa do bizantinismo, não sobrepõe sentidos de forma desigual. Mas como este, busca apresentar o seu efeito por retroação, isto é, só ao final do texto é que vamos perceber a forma como ele se iniciou; e é aí, ao final também, que vamos entender qual estória, de fato, está sendo contada. A última frase do texto é a seguinte:

Acendeu um cigarro, desengonçou-se de novo no selim, e até o pouso próximo não lhe arranquei mais uma palavra. (v.I, p.34)

Essa afirmação demonstra que a narrativa do guia começou pela interpelação do visitante muito provavelmente acerca do "bentinho" que ele trazia ao pescoço, lembrança de seu amor por Guiomar, e que, para ser explicado, carecia da estória do poldro que ele, duma feita, tentara domar para a moça e não conseguira, vindo a se ferir no processo. O "bentinho" carregava justamente o lenço com que a moça lhe curara a ferida na testa. O poldro afinal

morrera para não perder a liberdade; ao contrário, Antônio, para conseguir a sua, ou seja, para libertar-se da situação de subordinação ao fazendeiro e ao amor da moça, com quem não poderia se casar por questão de casta, abandonou o ofício de peão pelo de condutor de viajantes do sertão; a moça casara-se entristecida com todos esses fatos.

E de novo *O Poldro Picaço* se aproxima d'*A Bruxa dos Marinheiros* no mesmo recurso interrogativo final feito pelo narrador-autor ouvinte acerca dos finais das histórias que envolviam o poldro ou Guiomar. Na verdade, nós, os leitores, ficamos sabendo dos finais dessas narrativas porque o *reconteur* nos relata que perguntou por elas ao seu narrador.

- *E o poldro picaço?*

- *No dia seguinte, tentou também o cabra da peitaça quebrar-lhe as tretas, não obstante a proibição da patroa, que não queria ver mais sangueiras em casa; foi mais caipora: na força do tombo ficou com o braço na tipóia, partido em dois lugares. O Mateus desistiu por sua vez da experiência. Também o bicho, atido preso, desandou de emagrecer, rejeitando a ração. Toparam-no uma daquelas manhãs arrebetado no curral onde lhe andavam a curar com salmoura a esporeação do vazio.*

- *A patroazinha...*

- *Essa, creio, andou uns tempos entristecida com o sucedido; casou, segundo ouvi, há coisa de ano e meio, com um moço da vizinhança.*

Acendeu o cigarro, desengonçou-se de novo no selim, e até o pouso próximo não lhe arranquei mais uma única palavra. (v.I, p.34)

O que significa, no mínimo que, para aquele, essas não eram as histórias mais importantes, mas sim a sua emoção pessoal acerca daquilo tudo, principalmente a do seu amor pela moça. Tanto é que o conto registra a seguinte trovinha como cantada por Antônio:

Uma vez, viajando, quis queimar essa prenda. Estive muito tempo a olhar, meneando, indeciso, mas não tive coragem. Que fazer? Coisas do coração...

E como visse, na encosta da várzea por onde trilhávamos agora, uns coqueiros de indaiá em cujas palmas salmodiavam, àquela hora do entardecer, as inhumas do sertão, improvisou alto, alheiado:

"Passo" preto cantador

Que canta no buriti,

Vai dizer ao meu amor

Que de pesares parti... (v.I, p.33)

Mas o conto mantém uma raiz naturalista que é preciso destacar. Vez ou outra, é insinuado que o poldro era um *endemoinhado*, um *tinioso*; quando vai domá-lo, Antônio sente uma *extremeção (sic) desagradável pelo fio das costas, e o coração bacorejando*; ao final do conto, o poldro morre por estar preso - *atido preso*, como relata Hugo de Carvalho.

Essa perspectiva da discussão da liberdade, tanto da parte do poldro quanto da do boiadeiro que vira guia, o que é forte e de raça não se deixa domar nunca - que é a perspectiva que também aparece em vários outros contos de Hugo de Carvalho, notadamente *Ninho de Periquitos*, de 1915, *Alma das Aves*, de 1916, *Mágoa de Vaqueiro*, de 1914 -, misturada à perspectiva das "forças superiores" que manifesta o poldro, introduz uma comparação subliminar e trágica, muito ao gosto do naturalismo, cujo ponto comum é a impotência do homem (e do bicho) frente ao que ele julga superior a si.

No caso d'*O Poldro Picaço*, Antônio, que perde para o poldro no processo de domaagem do animal, também encontra sua liberdade a partir disso, não se deixando ficar na profissão, no fundo conscientizada como subalterna, nem sofrer por um amor imponderável na hierarquia da sociedade sertaneja do tempo - o amor de um peão pela neta do dono da fazenda. Deixar uma profissão opressiva e um amor impossível - ambos forças superiores a Antônio - significa para ele um gesto de liberdade sim, mas ao mesmo tempo a fatalidade da perda constante, a consciência de estar diante de forças superiores a si, o que afinal faz da sua reação uma fuga.

Ao final, pode ter havido a libertação, no caso efetivada através do abandono da profissão, mas resta a situação de agregado e de dominado, porque estes não são vencidos no conto. O mesmo se diga para o poldro que paga com a morte o preço da liberdade - o resultado ainda é o da perda total.

Esse é o mesmo sentido do conto *Mágoa de Vaqueiro*, de 1914, que relata a morte do vaqueiro cuja filha fugiu de casa com um rapaz da região, o Zeca Menino, tido e havido como um perdido das pagodeiras e do truque, brigão vezeiro nas redondezas, sujeito que além da garrucha e da besta de sela, só tinha por si a estampa escorreita de mestiço madraço e preguiçoso. (v.I, p.7)

O vaqueiro morre ao fim do relato amparado num cupinzeiro, onde permaneceu durante um dia inteiro e uma manhã, em desespero:

E num desalento, amparou-se ao cupinzeiro que erguia o seu cone crivado `a frente da palhoça, a olhar emudecido, em desespero.

O sertão abria-se naquela manhã de junho festivo [...]

Ele ficara mudo, olhos apalermados, virado o rosto para a volta da estrada, de cuja orla subia um nevoeiro luminoso que o mormaço solar irisava.

Ali permaneceu horas a fio, o sol já dardejando a prumo, indiferente à canícula, mão túrgidas engalfinhadas na braba intonsa, boca contorcida numa visagem estranha de mágoa, a olhar longe, muito longe, para além das colinas longínquas e do céu anilado.

À tarde, o eco dum aboiado rolou pelo fundo da várzea, ondulando dolentemente, de quebrada em quebrada, num despertar intenso de saudade...

Eram boiadeiros que lá passavam, na estrada batida.

O vaqueiro não saiu [...]

Continuava recostado no cômodo dos cupins, mão no queixo, olhar extático; somente agora, a cabeça mais bronzeada pendia mais flacidamente sobre o peito largo do vaquea-

no, e o olhar com que via era inexpressivo e desvidrado, desmedidamente aberto, estampando na retina empanada a visão pungente do sertão em festa [...]

Morrera, ouvindo os ecos que lá iam do aboiado, a rolar magoadamente, de quebrada em quebrada ...

Ao pé, na roupeta singela de algodão em que se enfatiotara, nas axilas, nos braços, pela boca e orelhas, ia cerce a faina das térmitas em rasgar, picar, cortar e estraçalhar aquele estorvo molengo que se lhes abatera desde cedo por cima da casa ... (v. I, p.7-8)

A cena repete José de Alencar em *Iracema*, publicado em 1865, quando morre o velho tabajara avô de Iracema, pelas mesmas razões de fuga da neta com o branco Martim, o protagonista, e vale o trágico do sacrifício do pai pela filha, tecendo por ela o cumprimento de uma lei moral, ao modo schilleriano da tragédia romântica: até um certo ponto, uma moral que termina ali, e que não será mais cumprida pelos descendentes, na medida em que o conto se centraliza na figura do pai e não na da filha.

Essa dimensão moral é acentuada quando o rapto da moça pelo rapaz, no raciocínio do velho, exclui a paixão e inclui o casamento e a afronta, tanto no gesto quanto no amor paterno ludibriado. Pensa ele:

Fugira, a malvada! E com quem, Santa Maria, com o Zeca menino certamente, um perdido de pagodeiras e do truque [...] E porque (sic), Virgem Maria, se ele nunca se intrometera no namoro, até satisfaria a vontade de ambos, dando o consentimento.

[...]

- Ah! não ter dez anos pra menos, não virasse já os sessenta bem puxados, tivesse o pulso e a rijeza de outr'ora, e partiria sem detença, no rosilho troncho, pronto a tirar a desforra merecida da afronta. (v.I, p.7)

Nesse sentido, essa idéia moral reitera valores ultrapassados e constrói parte da mágoa do vaqueiro. No entanto, quando aparecem duas outras razões importantes, que trazem

um substrato material indispensável, essa moralidade romântica é afetada. São elas: a idade do vaqueiro e a perda do amparo e do sustento na velhice, na denúncia de que é rotina no sertão os mais velhos ou contarem com o sustento dos descendentes ou com a solidão e o desamparo total no fim da vida.

De repente, a morte do vaqueiro é mágoa da filha, mas é também uma forma de fatalidade - sem a filha como sustento material na velhice, restam a solidão e o desamparo, melhor morrer. Pensa o vaqueiro:

[...] ele que, mal da idade, com tão pouco se contentava - vê-la sempre de sorriso à boca ao batente da porta quando viesse das malhadas, e a tijelinha de café bem requentada, quando partisse pela manhã pelas labutas do campo! Ele que, bom Deus dos fracos, só tinha aquele mimo na sua velhice desamparada e solitária de viúvo, à beira de um atalho sempre deserto, e cujo vizinho mais próximo, o Ambrosino, ficava a duas léguas de distância! (v.I, p.7)

Nessa perspectiva, o conto se encaminha do sacrifício para o martírio do velho e, mais uma vez, a morte é solução para se conseguir a liberação de forças maiores, no caso histórico-sociais, que atuam sobre o homem. Nenhum esboço de reação é montado, seja para prevenir, seja para impedir o curso dessas forças - mesmo que não haja vitória.

Essa lida com a dominação e com a própria situação de desvalimento que Hugo de Carvalho apresenta tem a ver com a fatalidade naturalista já, muito embora o trágico ainda tenha a ver também, e muito, com a perspectiva simbolista, porque é centrado no estranho ou no exótico, ou no bizarro, principalmente como nesse conto *Mágoa de Vaqueiro*, *A Bruxa dos Marinheiros* e no conto *Pelo Caiapó Velho*, de 1912.

Mágoa de Vaqueiro é um conto de 1914. Em 1915, parece haver um primeiro desenho de modificação nessa sua perspectiva realista-naturalista, representada no conto *Ninho de Periquitos* e que pode indiciar uma espécie de ruptura na sua obra nesse sentido.

Quer dizer, essa ruptura não se encaminha no sentido da narrativa heterodoxa do século XX, de que suas oscilações simbolistas participam. Essas, que poderiam representar uma introdução de uma novidade formal no regionalismo, ficam, de certa forma, aquém, nessa dimensão. A ruptura, que é fornecida ao nível do conteúdo das narrativas propriamente dito, encaminha o seu realismo para um naturalismo mais firme, menos oscilante, e que constituirá, aí sim, uma novidade na sua obra que é a da denúncia social mais plena das questões que a problemática do sertão requeria ao tempo e que se torna mais contundente a partir dele.

O encaminhamento dessa ruptura de conteúdo se dá especialmente na troca da fatalidade naturalista: de uma fatalidade da natureza, e religiosa, de forças superiores ao homem, para uma fatalidade de âmbito mais histórico-social.

Realismo-naturalismo em perspectiva.

Os caminhos da temática da reação e da denúncia social .

Em *Ninho de Periquitos*, de 1915, e *Alma das Aves*, de 1916, este último um conto acrescentado à 2a. edição de *Tropas e Boiadas*, o naturalismo de Hugo de Carvalho Ramos busca outros caminhos e parece querer consolidar uma perspectiva mais realista, menos simbolista, encaminhada para um realismo mais doutrinário no conteúdo e mais estável na forma, o que deve ter levado Lúcia Miguel Pereira a perceber nele um precursor do romance de denúncia, como soube ser o romance de 30.

O conto relata a estória de Domingos, roceiro e matuto, que, indo ao campo em busca de um periquito com o qual presentearia seu filho, mete a mão num oco de cupim e é mordido por uma urutu. Imediatamente, decepa a cabeça da cobra e a própria mão, com decisão e altivez, num gesto nietzscheano de louvor ao próprio arbitrio, de homem forte perante o fraco.

Esse gesto introduz a reação frente ao que, em princípio, seria inelutável ou inexorável. É bem verdade que o conto ainda trabalha essa reação frente à Natureza, ou, pelo menos, à inexorabilidade do meio, numa postura com ranços de determinismo. Mas acentua dois tipos de reações súbitas que são importantes: a instintiva, quando Domingos decepa a cabeça da cobra; e a consciente, quando decepa a própria mão com altivez.

O reptil, mostrando a língua bífida, crispando as pupilas em cólera, a fitá-lo ameaçador, preparava-se para novo ataque ao importuno que viera arrancá-lo da sesta; e o caboclo, voltando a si do estupor, num gesto instintivo, sacou da bainha o largo "jacaré" inseparável, amputando-lhe a cabeça dum golpe certo.

Então, sem vacilar, num movimento inda mais brusco, apoiando a mão molesta à casca carunchosa da árvore, decepou-a noutra golpe, cerce quase à juntura do pulso.

E enrolando o punho mutilado na camisola de algodão, que foi rasgando entre dentes, saiu do cerrado calcando duro, sobranceiro e altivo, rumo da casa, como um deus selvagem e triunfante, apontando da mata companheira, mas assassina, mas perfidamente traiçoeira... (v.I, p.36)

A segunda reação de Domingos envolve uma postura mais arrojada, perante o fato, como se fora um reação mais revolucionária. Aliás, o conto vive dessa decisão radical de Domingos em se auto-mutilar pela própria sobrevivência, fazendo dele um super-homem - ou *um deus*.

Em 1919, num artigo publicado no Rio sobre a participação de Goiás no Centenário da Independência, intitulado *Ainda a propósito do Centenário*, Hugo de Carvalho esboça uma defesa dessa postura reativa. Falando sobre a política de seu Estado, a certa altura, diz, numa pregação altamente reativa: *A nula visão social de seus estadistas reflete a pasmaceira do povo, duplamente sofredor, porque cômico de sua miséria, porém sem o rasgo de uma atitude, a coragem de uma arremetida desesperada para se arrancar de semelhante torpor vegetativo. (v. II. p.128)*

E já havia dito anteriormente, no mesmo artigo:

[...] sem coragem para nenhuma iniciativa, sujeitam-se ao jugo aviltante dos mandões, e quedam-se à espera do maná da Promissão - como se todo organismo vivo, individual ou coletivo, não preparasse o seu próprio destino por suas próprias mãos! (Idem. Ibidem.)

É esse tipo de reação desesperada de ter o destino em suas próprias mãos que esboça o conto *Ninho de Periquitos*, muito embora, como já dissemos, ela seja relativa à natureza. E há perdas, só que essas são já das partes envolvidas, seja a natureza, seja o homem, e não mais uma perda unilateral.

Formalmente, a figura do reconto desaparece e as descrições não se estriam no texto, soltas. Aliás, a linearidade e a condensação do conto o fazem um exemplar no gênero, tanto que figura em inúmeras antologias literárias colegiais com esse fim.

Assim, com esse conto, Hugo de Carvalho parece iniciar a se definir por uma espécie de realismo menos oscilante, mais preciso, como souberam ser as narrativas de Lobato, por exemplo. Essa condensação e o desaparecimento do reconto indicam isso. Além do mais, diminuem as descrições exclusivamente decorativas.

Já outros contos, como *Alma das Aves*, vão abonar a autonomia das partes, com descrições monográficas, inclusive, numa adesão euclideana, e fazendo avançar ainda esse conceito reativo que já aparece em *Ninho de Periquitos*.

Em *Alma das Aves*, a reação já aparece sob a forma de luta, embora ainda entre bichos - uma galinha e uma cascavel - , é verdade, mas é também o exemplo claro da *arremetida desesperada, mas corajosa* de que falava Hugo de Carvalho. A luta:

A ave, nuns pulos bruscos, bizarros, de batráquio em fúria, acoitava de perto o reptil aos esporeios e bicadas. Este, a cada novo assomo, mordida-a, desapiedado, chocalhando incessantemente. De novo, voltava à riça o animal, arremetendo corajosamente de unhas e bicos. Novamente sibilava a cobra, ferindo-o, injetando-lhe o pescoço, as asas, o peito incidente e agudo, da mortal peçonha. (v. I, p.27)

Esse conto mantém duas partes nítidas: a descritiva e a narrativa. Nessas, Hugo de Carvalho abusa do que se chama forma convencional em literatura, isto é, a forma capaz de sobreviver sem o seu contexto de origem ou que se despreza deste para uma certa vida autônoma, uma forma fundamentalmente flaubertiana, e que G. Luckács tão bem analisou em seu ensaio *Narrar ou Descrever* (1972), na comparação que faz entre as descrições de Flaubert e Tolstói.

O modelo é, no Brasil, Euclides da Cunha que a praticou por todo lado n'*Os Sertões*.

O conto narra a luta de uma galinha da terra contra uma cascavel que lhe ataca o ninho, numa explosão de valentia, evidenciando a mesma perspectiva nietzscheana do conto *Ninho de Periquitos*. Isto na segunda parte do conto.

A primeira parte é descritiva e, significativamente separada da segunda por um claro tipográfico, realiza o que Luckács, no citado artigo, chamou de descrição monográfica, isto é, a descrição que enumera, à exaustão, o objeto que descreve.

No caso, a descrição é da criação de galinhas da terra de que Hugo de Carvalho enumera:

a) as variedades:

Viam-se algumas representantes da brama e da cochinchina (sic), louras como gema d'ovo; carijós, garnizés, "arrepíadas", de forma e feitio de penas arrevezado e raro. Tudo porém, sem método de seleção, entrecruzando-se com a raça corriqueira da terra - abundantíssima, onde cores e característicos se baralhavam na mais inextricável promiscuidade; (v. I, p.25)

b) as origens e o desempenho:

Mas legítimas, descendentes daquela que tanto pavor causara ao índio de Vaz Caminha, podiam-se contar às dúzias, sobressaindo desde a boa nanica chocadeira, até as agourentas "pesçoço pelado"(sic), aliás de mui excelentes qualidades poedeiras; (v. I, p.25)

c) o seu comportamento em grupo, no espaço do terreiro e das frutas, inclusive com outros animais:

[...] andavam elas desde o dealbar ciscando e esgravatando, ou a enfatar-se de genipapos (sic) esborrachados pelo chão, quando não era disputada a fruta pelos bácoros soltos, grunhidores [...] era um cacarejar alerta e impaciente à hora matinal, bater d'asas, corridas aqui sobre esta manga meio roída de periquitas que despencara, a fuga dali da que, desentranhando gorda minhoca, se fora num cacarejamento de triunfo, a degluti-la noutro canto, perseguida das demais;(v.I, p.25)

d) o seu comportamento frente à caseira, quando da ração diária da comida:

Dês, porém, que a caseira surgia no limiar, achegando à peitada bamba duas pontas de saia, um palmo de morim da debaixo, encardido e sujo, colando às canelas luzidias de quinquagenária - e um psio asmático à direita, à esquerda, se lhe fluía da beicada

murcha [...], o açodamento cômico das retardatárias emergindo de touças [...] mais depressa subvertendo-se naquela multidão de mendigos, cada qual disposto a exceder o vizinho em gula e solércia; (v.I, p.26)

e) a sua reprodução:

Algumas lá pelo mato se deixavam ficar semanas a fio, ou eriçadas e chocas faziam de quando em vez rápidas escapadas em que vinham passear pelo pátio sua turra de enfastimadas.

E quando, dias longos amoitadas, apareciam de novo, era puxando feiras intermináveis de pintainhos. (v.I, p.26)

O aproveitamento dessa descrição para a narração da segunda parte se dá por contraste, isto é, por ruptura. Essa parte descritiva funciona como a contra-ação da parte narrativa em todos os sentidos: porque é demonstrando nessa primeira parte a ave como ser inferior, frágil, num universo povoado de adjetivos, como *mendigos, pequenos, cômicos, solerces*, ou verbos como *escarafunchar, disputar, enfartar-se*, que Hugo de Carvalho Ramos tece o lado trágico-épico da cena narrada em que sobressai a valentia desse ser desprotegido numa luta desigual com a cobra.

Mas de toda maneira, a narrativa poderia passar sem ela, porque o seu tom é generalizante e distanciado, em nada contendo a particularidade da segunda parte narrada.

E aqui, duas afirmações de G. Luckács (op. cit. p.54) sobre esse modo de representação se tornam importantes: a primeira, de que o ponto de vista do narrador de eventos assim é o do observador e não o do participante; a segunda, de que a narração distingue e reagrupa, mas a descrição nivela todas as coisas.

O ponto de vista do observador é de fato o do conto cujo narrador-autor é testemunha dos acontecimentos e um avaliador daquilo tudo - aliás, uma das funções dessa descrição monográfica é justamente a de exercitar a ponderação que o narrador faz da valentia do bicho

na segunda parte do conto e serve de tese a que essa parte vem se opor, dialeticamente, como antítese, começando, inclusive pela conjunção "ora" :

Ora, uma tarde, após um dia cheio de caçadas e pescaria [...] (v.I, p.26)

Isso indica que o conto pretende ser demonstrativo, retoricamente, como aliás todo o livro de Hugo de Carvalho Ramos, numa adesão euclideana e naturalista.

O nivelamento dessas duas partes - descrição e narração -, a sua equalização em parataxe, é também a demonstração mais cabal disso. A autonomia e equalização das partes, entremeada à figura do narrador observador-testemunha, tem a ver, e muito, com o processo de anotação, listagem e observação que Hugo de Carvalho defendia para uma realização literária fidedigna e que leva ao estudo flaubertiano e à faceta documental do regionalismo.

Essa autonomia é um tanto quanto diferente da autonomia que têm as descrições meramente decorativas. Essas são autônomas pela desfuncionalidade narrativa, porque não se subordinam à narração¹; a autonomização conforme ocorre em *Alma das Aves* envolve necessariamente o conceito que se quer demonstrar.

De fato, o que se tem em **Tropas e Boiadas** é a opção de Hugo de Carvalho pela narrativa descritiva, a narrativa de caracterização, ao invés da narrativa de intriga. Todos os elementos que são capazes de caracterizar um tipo, uma emoção, um sentimento, entram no mesmo pé de igualdade no texto, sejam: estórias, descrições, pequenos episódios, ambientes, folclore, benzeções, superstições, falas, usos, costumes, etc., sem hierarquia narrativa ou conceitual.

E envolve, pela exaustão monográfica, a noção de totalidade - todos os elementos que compõem um universo são chamados a comparecer dentro do texto porque recusá-los é não apresentar uma totalidade que se julga necessária à compreensão do universo narrado.

¹ Lígia Chiappini, em **Regionalismo e Modernismo**, São Paulo, Ática, 1978, chamou a essas descrições autônomas *manchas descritivas*.

E, se dentro desse universo conceitual, não há subordinação ou hierarquia de todos os itens que o compõem, tampouco existirá essa subordinação no âmbito da narrativa, e todos as partes mantêm o mesmo peso e importância.

Essa autonomização que não leva em conta qualquer hierarquia é próxima da que faz Euclides da Cunha n'*Os Sertões*, dissemos, e já é uma busca de novas formas de narrativa, formas que decompõem e separam os diferentes elementos, num ato ditatorial, que os deforma até (muito embora Hugo de Carvalho Ramos não chegue a isso), ou que desobjetiva tais elementos e os torna mais independentes para poder desrealizá-los num futuro bem próximo - um processo que muito tem a ver com a autonomização das linhas, cores, movimentos e acidentes que aconteceu na lírica em meados do século XIX, capaz de libertar a fantasia e a imaginação da realidade meramente copiada, em que pesem os diferentes resultados obtidos, mas que tem a preocupação com a forma em primeiro plano.

Essa autonomização das partes em *Alma das Aves*, aliada às perspectivas reativas que podem ser observadas desde *Ninho de Periquitos*, fazem com que 1916 represente, se não uma fase, porque não é o caso, pelo menos uma transformação no naturalismo de Hugo de Carvalho Ramos.

Dizemos modificação porque essa perspectiva reativa vai aparecer num de seus últimos contos, intitulado *Peru de Roda*, de 1919, já na dimensão do homem sertanejo e não mais da natureza - o arriero Joaquim Percevejo que se rebela contra o Cel. Pedrinho, chefe da tropa de que aquele fazia parte, por motivo de uma bronca que levara do patrão.

É bem verdade que a reação de Joaquim não surte efeito - até porque ela não surte efeito nunca, nem em Hugo de Carvalho, nem no naturalismo -, mas serve de pano de fundo à denúncia social das condições do homem sertanejo, que faz parte tanto de um quanto de outro, que marca a obra de Hugo como diferente das demais do regionalismo, e que, no conto em questão, se dá na informação sobre a condição de trabalho em que vive o homem do sertão: um escravo por dívidas, objectualizado como propriedade do patrão.

O movimento com que o conto trabalha essa denúncia não deixa, é verdade, de ser ambíguo, porque ele oscila entre manter-se na descrição etnográfica da vida dos tropeiros e tropas, que ele exalta; ou manter-se na denúncia mesma da condição de escravidão.

A divisão do conto em duas partes autônomas, a descrição do trote das tropas na primeira parte, e a narrativa na segunda, seguindo o exemplo de *Alma das Aves*, já comprova essa oscilação.

Para defender a condição do tropeiro frente a outras condições de vida do homem sertanejo, principalmente a sua condição de homem produtivo, útil à vida do sertão, Hugo de Carvalho compara (e elogia) o Cel. Pedrinho ao Cel. Ivo, este dado como homenzarrão *famanaz temido nas redondezas. Braço direito dos chefões estaduais [...] dono de um sítio que era um arsenal, centro das marombas politiqueiras do município (v.I, p.48)*. Já *O Cel. Pedrinho era neutro. Caráter altivo e reto, independente e sobranceiro*.

Implicitamente, o conto impõe nessa comparação dois tipos do sertão a partir do parâmetro produção - o produtivo e correto: o tropeiro; e o improdutivo e nocivo: o Cel. desleal e politiqueiro que age segundo suas dimensões, sem se preocupar com as mudanças institucionais da Nação. Quando descreve o Cel. Ivo, conta que *os babaquaras da terra interrompiam a palestra, e safavam-se pelos cantos, ao assomar na esquina o seu vulto apessoado de anta brava*, como a dizer do primitivismo desse tipo de homem. E inesperadamente, introduz-se na narrativa para dizer entre parênteses, meio atravessado ao leitor:

(Não sorriam os leitores; é histórico e atual. E é até possível que quem escreve estas linhas fizesse o mesmo... Qualquer dia vê-lo-emos deputado federal pelo Estado). (v.I, p.45)

Essa observação é uma ironia a respeito da questão política à época da República Velha, ironia que Hugo de Carvalho tem, no já citado artigo *Ainda a Propósito de Centenário*, na opinião manifesta sobre a política de seu Estado que ele entende como de *espírito provinciano, no sentido pejorativo do termo, enfronhado na mais tacanha das rotinas*, que olha com desinteresse tudo que venha a constituir-se em progresso para a província, e com

interesse tudo o que é restrito à própria individualidade. Fala do espírito sofismático das "capacidades" da terra e da falta de oportunidade que têm na política os que vêm de fora. Também alude aos que possuem espírito mais independente, para o caso do conto, o arrieiro. Diz ele sobre isso:

Ninguém é profeta na sua terra, reza Sancho Pança, versado na Bíblia. Os que dali saíram e para ali de novo aportam, levando o concurso de energias moças, preparo técnico, ilustração, confrontações de outros meios mais adiantados, e um são entusiasmo pela evolução social do meio, procurando realizar na sua terra o que viram, estudaram ou confrontaram cá fora, pergunta-se-lhes primeiro a que partido pertence ou pertenceu o seu pai, avô, ou quem às vezes faça.

Se um, nas complicadas ramificações de sua árvore genealógica, teve algum vago parente arregimentado na grei contrária, é elemento suspeito, quarentena nele! Se é neutro, pior ainda, traz incubado algum projeto maquiavélico, que é preciso abafar no nascedouro. Se francamente oposicionista, que jure logo o credo dominante, pois é um fermento infectante de rebeldia, cujo expurgo se torna urgente, e para isso se move toda a máquina administrativa, o aparelhamento da justiça, as chicanas forenses, os ferrolhos da cadeia, o "tira teima" da capangagem, e este recurso sumário do 44, a celebérrima "Winchester", "última ratio" de todas as querelas...

O mais leve traço de independência é imediatamente punido. Não se concebe outra que não seja aquela que é apoiada no brilho sujo de alguns patações. E essa mesma é precária, mantida apenas pela fascinação que exerce o dinheiro nos espíritos grosseiros, materiais, mesmo que não lhes resulte daí nenhum benefício, direto ou indireto, nessa sua admiração e respeito pelos cobres alheios... Mas esses "independentes", pelo menos são justificados; podem gozar os seus jurinhos no seu canto e no seu quieto, que o prestígio do vintém vela na porta pela sua integridade pessoal. (vol.II, p.128)

Essa postura frente à politicagem da época é que leva Hugo de Carvalho a defender o Cel. Pedrinho, o tropeiro, frente ao Cel. Ivo, o politiqueiro; de outro lado, relata a tentativa de independência do arriero Joaquim Percevejo frente ao mesmo Cel. Pedrinho, tentativa que acaba na humilhação do arriero, trazido de volta à tropa acompanhando a pé o Cel. Pedrinho, atado à barba por uma corda, nó de porco, à embira.

A reação de Joaquim Percevejo à sua situação de arriero preso por dívidas à tropa do Cel. Pedrinho não resulta em nada porque ele esbarra nessa mesma situação frente ao Cel. Ivo, a quem se venderia em troca das mesmas dívidas - sempre o mesmo objeto de propriedade. Essa é a denúncia do conto, e a forma de o naturalismo avançar enquanto fatalidade histórico-social, para além da fatalidade das forças superiores aos homens, como são as superstições, por exemplo.

Tanto que Joaquim Percevejo termina por cortar a própria barba - peru de roda que perdeu a pabulagem - eivado de vergonha menos de sua reação, mais de sua ousadia em tentar fugir de uma fatalidade. O comentário final do conto nas trovinhas que cantam o cozinheiro da tropa e Izequiel são exemplares desse sentido:

Quatro coisas nesse mundo

Arrenega o arriero:

A manha de Passarinho,

A teima do culatreiro,

Uma conta a liquidar

E costas de fazendeiro...

Izequiel saltou como um boneco de mola noutra improviso:

Mas agora venho a crer

Que p'rá tudo Deus dá jeito:

*Lá no mato tem timbó
Que se tira sem o lenho,
Que se passa no gogó
À maneira de sedenho! (v.I, p.48)*

Vê-se, então, que o arrieiro perde, mas já esboça a reação que o vaqueiro de *Mágoa do Vaqueiro*, por exemplo, não esboçou. E Hugo denuncia, ao modo da fatalidade naturalista, uma situação histórico-social complexa.

Mas talvez a grande transição desse sentido e dessas formas se encontre em *Gente da Gleba*, uma novela também de 1916 .

Gente da Gleba teve o seu primeiro esboço num texto de Hugo de Carvalho, de 1914 , intitulado *Terra Natal*. Pelo título de ambos os trabalhos, vê-se que a intenção de construir uma narrativa descritiva, que falasse etnograficamente, não mudou muito - o título é generalizante e introduz-se como ensaístico mais que narrativo.

De fato, a novela mantém várias situações e vários discursos - conta várias estórias integradas na estória principal: a de Benedito dos Dourados e seu entrevero com o Coronel seu padrinho, dono da fazenda Quilombos por causa de uma amante comum, que leva Benedito à morte cruelmente castrado pelo padrinho; a da fuga do negro Malaquias e a conquista final de sua liberdade; a de João Vaqueiro e sua conscientização histórico-social; a do amor trágico da filha do fazendeiro -Nhá Lica - por Benedito dos Dourados, que culmina na morte daquela.

Gradualmente, porém, mantém também vários *causos* ilustrativos da vida, comportamento, acontecimentos e visão de mundo que permeiam o mundo sertanejo, à moda de pequenos contos sem integração geral com a estória principal a não ser na sua medida ilustrativa, ou etnográfica: o conto do equívoco de Benedito no enterro do filho de Cristino, a do Generoso das Abóboras que branqueou num só momento todos os cabelos e bambeou as

pernas por ter acordado com uma cascavel dormindo sobre seu corpo; a estória da surra do Pai Romeu e o Sinhozinho, filho do patrão.

Mantém além disso o discurso etnográfico desficcionalizado em páginas e páginas de um discurso descritivo dos locais, das festas folclóricas da cidade de Goiás - descrição de danças, ritos, festas, como o congo, festa do Divino, festa da Semana Santa, cavalhadas, bumba-meu-boi, dança dos índios, dança de velhos, o lanceiro, o vilão, quebra bunda, trovas e coplas do lundú, festa de S. João, etc. urdido numa rememoração de Nhá Lica ao intervalo de um crochê; ou a usança e vocabulário específico de certos jogos do sertão, como o *truco*, ou a passagem do gado pelo rio.

E mantém, por fim, o tom ensaístico e explicativo de determinadas situações histórico-sociais, como o regime de *camarada* nas fazendas do tempo, denunciando a situação de escravidão social em que vivia o sertanejo no Estado, conjugada à questão da escravatura negra ainda corrente naquele espaço e naquele tempo - o regime de arbitrariedade do sertão goiano; ou o estamento do apadrinhado, o regime de favores e de deveres que circunda a situação do Coronel e de Benedito, os seus limites.

O movimento desses discursos no texto é diferenciado: os *causos*, se têm vida própria, isto é, são narrativas completas, com princípio, meio e fim, de certa forma integram os momentos de descrição etnográfica da novela e exercem a função de retardo narrativo; já as descrições folclóricas, que ainda cumprem esse objetivo etnográfico, e o discurso ensaístico, são soltos no texto, com urdidura mínima a não ser a do fio de recordação de Nhá Lica, num caso, ou da reflexão de Benedito dos Dourados noutra. Nesse afrouxamento, a própria estilística do discurso muda de tom, e Hugo de Carvalho sequer mantém, nesses, uma estilística condizente com o personagem ou com a sua narração. Antes, assume um distanciamento descritivo de fora da literatura, num tom explicativo. Exemplificando:

E o cabra, apoiado à cabeceira da cama, entrou a matutar fundamente. Lembrou-se pela vez primeira - ele que a praticava instintivamente - que era livre e movia-se para onde bem queria prendendo-o apenas àqueles lugares o hábito da meninice e a sua gratidão para

com os donos da fazenda, enquanto que a condição de um "camarada" era muito diferente, tolhida a liberdade pelo ajuste do fazendeiro ...

Geralmente, o empregado na lavoura ou simples trabalho de campo ou criação, ganha no máximo quinze mil réis ao mês. Quando tem longa prática no traquejo e é homem de confiança, chega a perceber vinte, quantia já considerada exorbitante na maioria dos casos. É essa a soma irrisória que deve prover às suas necessidades. Gasta-a em poucos dias. Principia então a tomar emprestado ao senhor. Dá-lhe cinco hoje, dez amanhã, certo de que cada mil réis que adianta é mais um elo acrescentado à cadeia que prende o jornaleiro ao seu serviço. Isso, no começo do trato; com o tempo, a dívida avoluma-se, chega a proporções exageradas, resultado para o infeliz não poder nunca saldá-la, e torna-se assim completamente alienado da vontade própria. Perde o crédito na venda próxima, não faz o mínimo negócio sem pleno consentimento do patrão, que já não lhe adianta mais dinheiro. É escravo da sua dívida, que, no sertão, constitui hoje em dia uma das curiosas modalidades do antigo cativo. Quando muito, querendo d'algum modo mudar de condição, pede a conta ao senhor, que fica no livre arbítrio de lh'a dar, e sai à procura d'um novo patrão que queira resgatá-lo ao antigo, tomando-o a seu serviço. Passa assim de mão em mão, devendo em média de quinhentos a um conto a mais, maltratado aqui por uns de coração empedernido, ali mais ou menos aliviado dos maus tratos, mas sempre sujeito ao ajuste, de que só se livra comumente quando chega a morte. (v.I, p.84)

Esse motivo da escravidão por dívidas é repetido em *Peru de Roda*, como vimos, conto de 1919, mas, nesse conto, Hugo de Carvalho já oscila entre duas diferentes figuras de patrão - o produtivo, correto e o aproveitador, politiqueiro - manifestando idéias que ele produzira em um outro artigo seu, de 1918, chamado *O Interior Goiano*.

Essas figuras diferenciadas de patrão não aparecem ainda em *Gente da Gleba* que mantém o tom claro de denúncia social da escravidão do homem do campo em três níveis:

esse da escravidão por dívidas; o da escravidão por estamento; e o da escravidão negra em período em que ela já tinha sido abolida.

A reflexão que Benedito dos Dourados faz resume uma condição que não é a sua - a sua é a da escravidão por estamento. No entanto, a fatalidade está presente no seu modo de agir quando diz dele o narrador, ao final de sua reflexão:

Benedito sentiu aquilo tudo, confusamente: mas nem por sombra lhe passou pelo juízo contrariar as ordens do Coronel. Desde pequeno, achara as coisas naquele pé, e assim como estavam, haviam de continuar até quando Deus fosse servido em comandar o contrário.

- O preto fugira, estava ali o fato; devia ao patrão novecentos e cinquenta mil réis; eis a circunstância; mandavam-no buscá-lo: havia de vir. Os meios, pouco importavam; morto ou vivo, filado à gola pelo sedenho ou apenas o par de orelhas como prova, havia de vir. (v.I, p. 85)

Benedito, portanto, esboça, com a sua reflexão acerca do regime do *camarada*, uma consciência inicial, consciência possível. Mas consegue trazer o negro Malaquias de volta e acaba morrendo nas mãos onipotentes do Coronel, castrado e abandonado, na descoberta de que dividiam a mesma amante.

Entretanto, essa consciência possível esboça também uma diferença em relação ao pessoal da fazenda em que se situa a estória. Quando do ato arbitrário em surrar o negro Malaquias, fugido, informa o narrador sobre a alienação do pessoal:

[...] ninguém aludiu nem lhes passou pela mente discutir as razões. Era aquele um costume que assistia aos fazendeiros, e que punham em prática quando bem lhes arovinha sem que com isso levantassem entre os seus a mínima oposição, ou mesmo um simples murmúrio de censura.

Competia-lhe aquele direito, como outrora competia ao senhor feudal, entre a arraia miúda de sua peonada, um vilão qualquer, tirado a dedo, para que se lhe abrissem as entranhas para enfiar, nas carnes palpitantes, os pésregelados das sortidas de caça...

Demais, da frequência dessas usanças, resultava escapar `a rude singeleza daqueles homens a compreensão de semelhante arbitrariedade. E, se protesto havia, era apenas a repugnância instintiva que sentiam todos em pactuar naquelas iniquidades. (v.I, p. 108)

Mas, de Benedito, diz, com relação à mesma situação:

Só na alma de Benedito, mais esclarecido, como um cão danado remordeu o remorso... (v.I, p.108)

Isto equivale a dizer que a consciência de Benedito em relação ao que ele supunha uma fatalidade social começa a surgir. Gradualmente, ela há de desembocar num gesto de reação, muito embora, mais uma vez, essa reação seja tolhida em seu gesto por traição do patrão.

Quando Benedito descobre que o homem que ele vira correndo da casa da sua amante Chica era de fato o Coronel, ele se revolta, com intenções de matar o Coronel:

[...] Passada aquela onda de chacota, veio logo uma secura à garganta, começou a sentir saibo de sangue na boca travosa [...]

Pelo lume dos olhos e o arreganho involuntário do gesto, que o fazia crescer meio palmo na sela, Malaquias percebeu-lhe logo a intenção, e ia arengar no intuito de demovê-lo, quando, fincando esporas, já Benedito se afastava, cego, numa arrancada veloz, rumo da Estiva, para o seu destino, para a sua perdição... (v.I, p.115)

Só que, de novo, faz isso instintivamente, como relata o narrador:

[...] uma revolta sanhuda sacudia-o dos pés à cabeça, eriçando-lhe as falripas do rosto, abafando todo o respeito antigo, e uma necessidade imediata de imperiosa bruteza do instinto animal afrontado... (v.I, p.115)

E termina por perder o páreo com o Coronel, que o tocaia com seus homens, o prende e o leva à castração sob chufas. Desde a tocaia no Pelintra, Benedito arrefece, como um mártir (inclusive a comparação de Hugo de Carvalho para ele é com S. Sebastião):

A cabeça pendida sobre o peito, olhos esgazeados, olhava sem compreender, à espera de que aquele pesadelo de chumbo, à maneira do que lhe acontecia nas horas de febre - quando dormitava das soalheiras apanhadas na labuta do campo - se dissipasse ao vir da noite, nas primeiras frescuras orvalhadas do crepúsculo...

Que significava aquele lâmina reluzente, cujo fio o patrão experimentava na unha do polegar, e a fitá-lo sinistramente ? E a cadeia de idéias, de novo partida, se lhe embaraalhava na mente, sem coordenação...

Modorrava... (v.I, p.117)

O naturalismo da cena que vem a seguir parte então para o grotesco moderno, como se vê na literatura de hoje, pleno de frieza e crueldade. Benedito já não esboça nenhuma reação, a não ser a resignação. E a cena se monta com a metaforização do animalesco:

Num gesto rápido, o Coronel desabotoava-lhe de alto a baixo as braguilhas da calça. A roupa caiu-lhe balofamente aos pés, em papos fofos. E a camisa muito curta, que o estertor desordenado das arcadas do peito soerguia a breves intervalos, mostrou uns flancos robustos, peludos, de Hércules rústico.

A operação foi demorada, cruenta, dolorosa, a julgar pela contração intermitente de seus lábios convulsionados. Mas a boca, os olhos, esses, não exprimiam uma só queixa... Deixou-se amputar em silêncio, sem movimento quase, como uma rês abatida.

Dados os talhos longitudinais, o operador expremera(sic) os testículos; e, repuxando os cordões, aos quais deu em cruz a laçada de uso, como se faz aos marruás, separou-os de vez num corte hábil.

Estava consumada a operação...

Já aquele pastor intrometido não sairia mais pela redondeza a importunar-lhe as poltrancas de estima... (v.I, p117)

Quando Benedito perde o páreo para o Cel., vence a fatalidade das forças histórico-sociais, vence o naturalismo da narrativa nesse sentido, vence a figura histórica do Cel. e de suas arbitrariedades nos sertões brasileiros.

E *Gente da Gleba* passa para a história literária como uma das narrativas mais contundentes de denúncia social da condição do homem do campo à época.

Mas o embaraço naturalista do texto ainda não termina aí, nessa fatalidade histórico-social. Ele ainda promove a fatalidade de forças ocultas ao homem, invisíveis, que continuam a se manter na obra de Hugo de Carvalho. *Gente da Gleba* é uma novela de 1916; *Peru de Roda*, em que essa fatalidade já se expressa em termos puramente sociais, é de 1919, um dos últimos contos do escritor.

Ao mesmo instante da morte de Benedito, deixado ao léu, após a castração, nos fundos da casa do tronco, morre Nhá Lica, a filha do Cel. que amava Benedito. A novela termina assim:

Morrera o infeliz após lenta agonia de uma semana sem pão e sem água no fundo da casa do tronco, donde urros de endemoninhado saíam na noite, ao acompanhamento lúgubre das aves de má-morte no telhado...

E mais dolente e compungido se faria de certo(sic) o sertanejo, se soubesse que aquele seu descante agoniado, na tarde qua baixava, era a nênia fúnebre que acompanhava, mais além, o enterro de Nhá-Lica, filha do fazendeiro, morta em Currealinho de tristeza e paixão... (v.I, p.119)

O episódio de fato tem duas faces: uma neo-romântica, em que o amor de Benedito e Nhá-Lica aponta para todos os amores impossíveis e desditosos, movidos desde a infância e até um certo ponto purificados pela morte e pelo sacrifício; e outra, escorada na coincidência de ambas as mortes, apontando para o macabro e o bizarro, o sobrenatural.

Para este último sentido, o episódio reitera o *causo* de pai Romeu e o Sinhozinho contado por Fidélis quando da surra do preto Malaquias: a tunda de trezentas lambadas do feitor que Pai Romeu recebia, se igualava à tunda que o filho do Senhor também recebia, no mesmo momento, de forma desvairada, em que *se ouvia perfeitamente o zunido do vergalho a retalhar-lhe as carnes, mas a correia, nem quem a manjava, não se percebia em parte alguma... (v.I, p.107)*

Vingança de cativo tem manha, diz o ditado que Carvalho Ramos coloca ao final do *causo* na boca de João Vaqueiro, e acrescenta: *Enfim, não duvidava...*

Amor de vida e morte, ou vingança sobrenatural? - esta última uma fatalidade de tons naturalísticos em que o homem deve se render a forças que lhe são superiores.

Para o conjunto da novela resta o fato de que Hugo de Carvalho oscila entre essa fatalidade do sobrenatural e o próprio realismo da novela - como já vinha acontecendo com outros contos seus, *A Bruxa dos Marinheiros* e *O Poldro Picaço*, por exemplo.

E também não se pode esquecer que o macabro era tema em voga no decadentismo e no romantismo. Pöe e Baudelaire, Hoffmann antes, tinham assentado definitivamente essa forma na literatura. O próprio regionalismo foi passível a ela na medida em que o universo que relatava era, etnograficamente até, propenso a legitimá-la, ela que era uma moda importada: o ambiente do sertão, a cultura do sertanejo tendente ao extravagante, o atraso do homem do sertão eram propícios à sua realização. W. Ong (1982) fala inclusive da mentalidade pré-lógica e agonística do homem primitivo, que colabora com essa aceitação de forças superiores. Haja vista Coelho Neto (de quem Hugo de Carvalho Ramos foi admirador), que vai realizar nesta linha vários contos do *Sertão*, de 1896.

Aliás, muito do pitoresco no regionalismo parece se dever a esse trabalho com o macabro e com o grotesco. Este, no regionalismo, ajudou a construir o exótico, o extravagante, espalhados nos *causos* que povoam o gênero, Coelho Neto ainda sendo um bom exemplo disso.

Em Hugo de Carvalho Ramos, esse macabro contém muito de romantismo e de naturalismo na medida em que se encaminha para o trágico ou para o realismo, diferentemente do que estudou Baudelaire (1992) que examina a realidade exacerbada às raias do grotesco como forma de degradação, porque aliada ao cômico e ao ridículo, percebendo aí uma modernidade que só viria a se realizar de fato, na literatura regionalista brasileira, com Bernardo Élis, em *Êrmos e Gerais*, de 1944. Hugo de Carvalho Ramos não tem do sertanejo uma visão degradada, mas realista, tendente ao trágico, como bem asseverou Lúcia Miguel Pereira em 1952.

Essa tendência é a que faz do naturalismo a visão mais assentada em Hugo de Carvalho Ramos, muito embora ele, como vimos notando, cresça muito nessa visão para a denúncia social, precursorando o que seria, nessa linha, o romance regionalista de 30.

Do personagem fatalmente resignado ao que luta para buscar sair da fatalidade, mesmo que de forma incipiente, há um percurso em que se pode situar o Domingos de *Ninho de Periquitos* ao início, Benedito dos Dourados de *Gente da Gleba* pelo meio e Joaquim Percevejo de *Peru de Roda* ao final, entre 1915 e 1919.

Mas o balanço final de *Tropas e Boiadas* é, de fato, o da oscilação entre essas diferentes formas de narrativa, incluindo a simbolista.

Textos presentes e ausentes.

A trajetória da oscilação.

É preciso erguermos aqui um parêntese fundamental à corroboração do que vimos dizendo e falar um pouco sobre as edições de **Tropas e Boiadas**, porque elas, de fato, nos dão a medida da oscilação da narrativa de Hugo de Carvalho Ramos historicamente.

A 1a. edição de **Tropas e Boiadas**, segundo informação do editor nas **Obras Completas** de Hugo, apareceu em fins de fevereiro de 1917. Os originais foram entregues em dezembro de 1916 à **Revista dos Tribunais**.¹

Constaram da 1a. edição:

Caminho das Tropas - Rio, maio de 1914. Publicado no **Fon Fon Rio** e no **Lavoura e Comércio** de Uberaba em 1914;

Mágoa de Vaqueiro - Rio, Julho de 1914. Publicado n'**A Cidade** do Rio e no **Avatar** da Fac de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio em 1914;

A Bruxa dos Marinheiros - Rio, 1912. Publicado n' **A Gazeta de Notícias** do Rio em 1912;

Nostalgias - Rio 1915;

À Beira do Pouso - Goiás, janeiro de 1912. Publicado n'**A Semana** de Goiás e n'**Noite** do Rio.

O Poldro Picaço - Rio, maio de 1914. Publicado n'**O Avatar** e no **Lavoura e Comércio**;

Ninho de Periquitos - Rio, 1915.

O Saci - Goiás, 1910. Publicado n'**A Semana** e **Aguilhão** de Goiás;

¹ O rol dessas edições foi retirado do v.I, das **Obras Completas**, op. cit. p.131, de Hugo de Carvalho Ramos.

Gente da Gleba - Escrito em fins de 1916, pouco antes da entrega dos originais de **Tropas e Boiadas à Revista dos Tribunais**

A 2a. edição do livro, feita pelos editores da Monteiro Lobato e Cia, São Paulo, 1922, acrescentou três outros contos escritos entre 1916 e 1918. Hugo de Carvalho Ramos já havia se suicidado em 1921, aos 12 de maio. Os três contos são: *Alma das Aves*, *Caçando Perdizes* (publicado na *Via Láctea* de Uberaba, fragmentos), janeiro de 1918 e datados de 1916, e *Peru de Roda*, escrito provavelmente em 1918, segundo informações da edição de 1950 da *Panorama*, São Paulo.

Nesses três contos, é notável a mudança de opinião de Hugo de Carvalho Ramos a respeito da atitude que deve ter o homem diante de certas fatalidades da vida, acentuando o que, já em 1915, com *Ninho de Periquitos*, ele deixara entrever - a de que é preciso reagir às forças superiores mesmo que para ser derrotado ao fim.

Há esse inegável *partis-pris* reativo às questões sociais da parte de Hugo de Carvalho Ramos a partir de 1916 e que aparecem nesses três contos citados, reiterando o que ele já vinha dizendo a público através de seus artigos no jornal, conforme assinalamos.

Mas é a leitura dos textos ausentes que pode dar toda a dimensão dessa trajetória oscilante na narrativa carvaliana.

De 1910 a 1914, Hugo de Carvalho Ramos se dedicou a escrever uma obra em parte regionalista, em parte simbolista. O que foi publicado a partir de 1911, encontra-se reunido no volume 2 de suas **Obras Completas** sob o título de *Plangências* e tem caráter totalmente simbolista. A produção de 1911, principalmente, restou perdida, não tendo sido encontrada pelos seus editores.

Desde esse tempo, a fusão entre regionalismo e simbolismo é clara. São suas produções desse tempo, ausentes:²

² As citações desses textos ausentes vêm do v. II, p.241-45, das **Obras Completas**, op. cit. de Hugo de Carvalho Ramos.

O Vaqueiro - ensaio - **A Semana** de Goiás, 1911;

Cruz de Pedra - **A Semana**, 1911;

O Garraio - enviado para um concurso de **A Imprensa**, no Rio, em agosto de 1912, certame que não se realizou ;

Ânimo - **A Semana**, 1911;

Sezão - **A Semana**, ed. de natal, 1911;

Na Terra das Lendas: I -A Tapera; II -A Iara; III -O Vampiro; IV - Os Assombra-mentos - **A Semana**, 1911-12;

Mula-sem-Cabeça - **A Imprensa** de Goiás, 1911;

O Lobisomem - extraviado, 1911;

Conto da Roça - crônica, **A Semana**, 1911;

Sonâmbula - **A Semana**, 1911;

Lágrimas e Risos - primeiro ensaio, **A Imprensa**, 1911;

Silhuetas - I, II , III e IV, **A Imprensa**, 1910;

Impressões - ensaio sobre Hoffmann, **A Semana**, 1911;

Impressões - ensaio sobre as letras em Goiás, **A Semana**, 1911;

Nênia de Noivado - **A Semana**, 1911;

Uma dessecação - fantástico, **A Semana**, 1911;

Missa de Finados - **A Semana**, 1911;

Lábios Orquídeos - fantasia, **A Semana**, 1911;

Coisas inertes - crônica, **A Semana**, 1911;

O Suicida - **A Semana**, 1912;

Mealheiro Velho - **A Semana**, 1911;

Costumes Burgueses - **A Imprensa**, 1911.

Antes de morrer, Hugo de Carvalho ainda ateou fogo em várias produções suas, na maior parte produções românticas. Foram inutilizados:

A Morte de Drago - inédito de 1915;

A Nevrose do Suicídio - inédito também de 1915;

duas outras novelas, românticas e aventurescas, escritas em 1909, dramalhões de faca e bacamarte do sertão, segundo seus editores;

o *Diário de um Estudante*, de 1909; e

uma comédia de estudantes - *Os Novos Mosqueteiros* - cuja cena se passa no Liceu de Goiás, sob a influência dos personagens de Dumas.

A tendência acentuadamente regionalista de Hugo de Carvalho Ramos deu-se a partir de 1914, segundo sua afirmação a Leônidas Loiola em carta de 1920, em que enfatiza a questão do nacionalismo na literatura brasileira. Diz ele ao amigo:

Recebi os livros que teve a gentileza de brindar-me; sabia o Paraná o reduto encantado do simbolismo, sendo-me familiar um de seus grandes cultores - Emiliano Pernetta (sic). E agora o vejo retemperado por um sopro novo de nacionalismo, que continua a sua tradição de cultura. Também já paguei meu tributo àquela modalidade da Arte, tendo publicado, em folhetim de jornal do interior aliás, duas "plaquettes" no gênero - "Hinário" e "Turrís Eburnea", frutos da puerícia, dados à luz em 1914. Senti porém em boa hora que todos nós, moços da nova geração, devíamos cooperar, evitando escola e modismos inadequados ao nosso meio, na obra de alevantamento dos alicerces da nossa literatura brasileira, aproveitando o magnífico fundamento assente pelos nossos maiores, e por intermédio da Arte realizando esta tarefa patriótica que (sic) nossos políticos têm descuidado - o estreitamento cada vez mais íntimo dos vários departamentos da União, pela harmonia superior da mesma vibração de sentimentos e a mesma uniformidade de destinos.

- E o seu mais prático veículo será ainda, por muito tempo, a fórmula regional, em seu sentido lato. (v.II, p.223)

Tropas e Boiadas, então, é, desde a sua primeira edição, um texto que reúne produções diferenciadas no tempo e na forma, donde a falta de unidade estética que se sente no

livro - uma espécie de livro montado "a posteriori", baixo a uma temática comum e que reúne contos que vão de 1910 (*O Saci*) a 1916 (*Gente da Gleba*), o que, com certeza, imprime -lhe a oscilação formal que sentimos. Posteriormente, os contos escritos depois de 1916 e incorporados às edições seguintes confirmam mais ainda esse efeito oscilante.

Mas essa oscilação é capaz de imprimir também novidade ao seu texto, como no caso do conto *A Bruxa dos Marinheiros*, embora também o faça conviver com formas mais ultrapassadas, como é o caso dos contos *O Saci* ou *À Beira do Pouso*.

Claro, as intenções, que não são captáveis, talvez tenham existido. Em uma carta à sua irmã de 01 de janeiro de 1912, ele diz:

- Não tenho inveja, seja do que for, nem da própria felicidade, entretanto sinto um íntimo descontentamento em não seguir o Vítor (o irmão) numa viagem, como ele faz atualmente, tão cheia de encantos e peripécias. Em meu sangue corre impetuoso um como instinto de zingaro, de cigano, de andar, andar, seja para onde for, uma febre de conhecer novos horizontes, o algo "nuevo" do "globe-trotters", de atravessar vastidões desconhecidas como o Saara, florestas virgens como nossos sertões, mares ignorados como os polares. Quando a comissão Rondon e o Dr. Savage Landor aqui estiveram, procurei acompanhá-los, infelizmente o pessoal completara-se já, e eu perdi a tão boa ocasião de conhecer ainda mais profundamente nossas regiões do interior. Demais, se eu partir para aí, nessa simples viagem daqui a Araguari, terei muita coisa que observar, hábitos costumes aspectos, etc., que muitos - os que não possuem qualidades de observação e dedução - não tomam mais que por meros acidentes e coisas sem importância: porque eu pretendo escrever alguma coisa dessa vida do interior, tenho em encubação (sic) um vasto e soberbo plano, para a ampliação do qual vou acumulando as mais insignificantes anotações, as variantes mínimas de fatos e aspectos comuns. Será - só a ti confio este meu "segredo"- uma como apoteose da vida do Sertão, não como Euclides da Cunha a escreveu, mas mais suave, com cambiantes de luz e sombras leves a lilás, à elegia, ao ditirambo, à epopéia, ao idílio ... Mas isto é um

sonho, um simples sonho meu e irrealizável: falta-me tudo, até a fé e a obstinação que são as grandes alavancas do mundo . (v. II, p.211)

Isto significa que, afinal, o livro não é uma arbitrariedade. Além disso, resta a opinião do próprio Hugo de Carvalho Ramos, por volta de 1916, sobre a questão da literatura nacional. Certo é que, em 1920, a sua opinião já era segura quanto ao empreendimento de uma literatura nacional construída através das diversas literaturas regionais, como vimos em sua carta a Leônidas de Loiola., em que renega suas tendências simbolistas iniciais. Em um cartão postal de 18 de maio de 1920, dirigido a Erasmo de Castro, um desconhecido do Piauí que havia lido uma correspondência sua com Paulo Guimarães, ele afirma:

Aconselho, pois, ao jovem amigo, já que tanto gosto manifesta pela literatura, continuar nos seus estudos e leituras pelo que vejo tão bem orientadas; e, sobretudo, na literatura nacional, fazer constantemente trato íntimo com os nossos escritores "nacionalistas", isto é, aqueles que tomam para tema de seus trabalhos assuntos genuinamente nossos, brasileiros, e também, uma vez permitam suas forças, colaborar nesta tarefa patriótica da completa emancipação de nossa mentalidade dos processos e da imitação servil de obras estrangeiras, manifestados em tantas produções de fancaria que andam por aí a abarrotar as estantes de nossas livrarias. Compromisso esta sagrado que devem tomar todos os que se julgarem com forças ou aptidão para o nobre mister das letras em nosso país. (v. II, p.226)

E em carta a Manoelito D'Ornelas, de 14 de julho de 1920, ele estende a participação (e responsabilidade) do intelectual, da construção da literatura nacional ao empreendimento do progresso social. Diz:

O meu papel nesse portentoso cenário que se abre à nova humanidade, e, particularmente, ao nosso extremado Brasil - nobre entre todos, pois é dos poucos que (sic) nenhum preconceito de raça ou ódios seculares separam de outras nacionalidades - é dos mais

obscuros e humildes, pedindo eu cotidianamente a Deus que me dê forças, confiança e tranquilidade de espírito para que ainda algum dia realize, pelo menos em parte, o programa de união e elevação moral e intelectual que, como a maioria dos moços, sonhei em minha primeira e inexperiente juventude. Hoje em dia tenho ficado quase que completamente inativo e afastado do campo das pugnas intelectuais, perturbado pelas transformações por que vem passando o meu espírito, e de que espero sair mais forte e melhor orientado para continuar na mesma campanha a que me dediquei desde os meus verdes anos. É enorme a responsabilidade moral que toma sobre os ombros quem se vota ao encargo de escrever para o público, e mormente o público de um país como o nosso, onde a difusão do ensino e o hábito de discernir e aquilatar por si não chegaram ainda ao louvável grau de desenvolvimento de algumas outras nações.

A boa vontade de uns é destruída pela incúria de outros, e somos uma nacionalidade onde não há opinião pública estável (no original instável) e esclarecida, nem tampouco a íntima consciência de nossos verdadeiros destinos. E, para confessá-lo, a classe literária entre nós pouca ou nenhuma influência tem, presentemente, sobre a orientação e a marcha do progresso social, relegada para uma plano secundário a que não deve, absolutamente, fazer jus. Se a maioria dos nossos políticos profissionais se limita apenas a guerrilhas de campanário onde a verdadeira noção das aspirações pátrias se perde em lutas estéreis de pouco ou nenhum alcance para a coletividade, cumpre aos homens de pena assumir o papel de divulgadores e encarecedores das diversas partes do corpo social, pouco conhecidas entre si, exaltando-as e amando-as na medida de suas forças, a fim de que o sentimento de solidariedade coletiva não se perca em menosprezo ou em dissensões intestinas. Amando a família, exaltando-a, chegamos a amar os que mais de perto nos cercam; destes, à urbe onde vimos à luz; ao departamento, a que o burgo pertence; ao povo, onde nos radicamos pelo sangue, pela língua, pelos costumes e pela tradição; ao continente, de que fazemos parte integrante; e à Humanidade, enfim. O nosso progresso material e intelectual vai, é evidente, em aceleração geométrica; pena é, porém, que se não possa dizer o mesmo do moral, descu-

rado sobretudo pelo intenso utilitarismo da época. Ainda, e por muito tempo, vencerá o mais "hábil" e o mais "forte" e não o mais inteligente e o mais elevado. (v. II, p.227)

Esse programa, Hugo de Carvalho Ramos vinha cumprindo desde 1918, data em que produz dois dos principais ensaios seus a respeito do sertão e do sertanejo: *O Interior Goiano e Populações Rurais* que o inserem na polêmica do tempo a respeito do agrarismo da economia e das populações brasileiras.

Se esta é a trajetória do pensamento de Hugo de Carvalho tal não quer dizer que essas idéias já não fossem bastante correntes ao seu tempo. Euclides da Cunha já as havia exposto desde o início do século, e Sílvio Romero e José Veríssimo também já se tinham batido por elas. Na literatura, elas aparecem desde Franklin Távora, de maneira bastante conflituosa e até em José de Alencar, mais remotamente. Tristão de Ataíde, no melhor ensaio que já lemos sobre o sertanismo e regionalismo brasileiros (Afonso Arinos, 1923), assinala a literatura das secas do Ceará como um antecedente claro dessa linha, incluindo aí a denúncia social que parece ter motivado tanto Hugo de Carvalho.

Mas dois outros pontos formais merecem ainda ser apresentados para que se perceba mais claramente a oscilação narrativa de Hugo de Carvalho Ramos: a estilística de sua frase, e a narração.

A oscilação estilística.

A erudição, o dialogismo.

Em relação à estilística, Antonio Torres, numa das primeiras notícias que saíram à época a publicação de **Tropas e Boiadas**, em março de 1917, n' **A Noite** do Rio de Janeiro (Ramos, 1950), chamava a atenção sobre o aspecto literatizado do falar sertanejo que Hugo de Carvalho Ramos apresenta em seu livro. Dizia ele:

O Sr. Carvalho Ramos sabe ver e fixar a vida. Os seus sertanejos algumas vezes falam em linguagem correta de mais (sic), arredondando frases longas. O autor não pode desconhecer que os nossos matutos não arredondam frases; falam por juízos curtos e dasataviados, simplificando instintivamente, o mais que podem, a estrutura do período. "Fiquei imóvel longo tempo, - é um tropeiro que fala, - os olhos nele grudados, sem tino, enquanto o minguate principiava a tingir de açafão a copa folhuda das árvores, e lentamente ia abaixando a sua luz amarelada sobre o carreiro." É, como se vê, um bom período literário, nunca porém, houve sertanejo que falasse assim, pormenorizando e matizando a frase. Não quero dizer que os nossos matutos não sejam expressivos; mas a sua expressão é outra. A meu ver, o defeito maior dos contos do Sr. Carvalho Ramos é justamente esse(sic): - literatizar o falar do sertanejo, embora sem excessos. (v.I, p.121)

E Andrade Murici também, em depoimento por ocasião da morte do escritor, em 1921(Ramos, 1950), assinala quanto ao seu estilo:

Os acidentes da vida sertaneja, os acessórios, as paisagens, as expressões características manavam-lhe da memória nostálgica com tal ímpeto e abundância, que muita vez saíam-lhe as páginas em excesso carregadas de cor, e de leitura difícil. Defeito? Riqueza apenas. [...] Basta, para assim julgarmos, observar a sua linguagem matizada, vigorosa;

nunca prosaica ou pobre, antes numerosa e vária; por vezes cachoante do arremesso insopitável de vertiginosa teoria de vocábulos sonoros, marulhosos. (v.I, p.129-30)

Ambos os depoimentos são procedentes ao assinalar o eruditismo da frase de Hugo de Carvalho, uma característica, de resto, que não era só dele ao tempo, mas dos escritores sertanistas de modo geral, que, alguns, inclusive, mimetizavam o falar sertanejo na sua fonética, instaurando o sertanejismo pejorativo na corrente, Coelho Neto, por exemplo.

Afora o conjunto de descrições decorativas que percorrem todo o seu texto, conforme vimos, em que essa estilização literária é evidente, até porque fazem parte de períodos que vêm da mão do narrador-autor do texto e que fazem parte do estilo realista e da narrativa em 3a. pessoa, que separam claramente o discurso do narrador do dos personagens, em várias partes de seus contos, é possível assinalar a correção no uso pronomial, verbal, de seus personagens sertanejos, ao ponto de interferir na verossimilhança do texto. Em *Ninho de Periquitos*, por exemplo, o filho do roceiro, aniversariante de dez anos, diz ao pai:

- Não se esquecesse, o papá, dos filhotes dos periquitos, que ficavam lá no fundo do grotão, entre as macegas espinhosas de "malícia" num cupim velho do pé da maria-preta. Não esquecesse... (v. I, p.35)

E mesmo o roceiro, a certa altura do conto, se lembra:

- Ora, deixassem lá em paz os passarinhos. (v.I, p.35)

Ambos os verbos - esquecer e deixar - estão em perfeita correção gramatical: o primeiro pela regência; o segundo, pela indeterminação - dois tipos de correção impróprias ao falar do sertanejo.

Mas, nesse mesmo trecho, já é possível adivinhar uma espécie de indireto livre que será uma marca de Hugo de Carvalho. O uso do tempo verbal no início da frase do menino - *esquecesse* - indicia que o trecho, apesar dos travessões, não é um discurso propriamente

direto. Recebe a influência da voz do narrador (e não só da sua pena), havendo, dessa forma, uma reprodução desse discurso direto e não uma sua mera transcrição.

O restante do trecho inclui, em contrapartida a essa interferência do narrador, uma sintaxe mais oralizada, mais própria da fala do sertão. Primeiro, porque admite elementos da "deixis" - *lá no fundo do grotão* - e do artigo determinado; depois, porque admite o próprio vocabulário sertanejo: *malícia* (embora aspeado), *maria preta*; terceiro porque mantém uma sintaxe direta, arrolando os advérbios de lugar de enfiada; quarto, porque indicia a fala popular no uso da preposição *de*, no lugar de *a*, em *do pé da maria preta* ao invés de *ao pé da maria preta*.

Entrechos assim se espalham por todo o livro, nos discursos diretos dos personagens, que, aliás, não o são, porque, quase sempre são repostos pelo narrador, mas não no estilo indireto puro. N' *O Poldro Picaço*, um outro exemplo é nítido. Ainda estabelecendo o discurso como direto, porque faz parte de um diálogo que o próprio narrador enceta com o personagem Antônio, Hugo de Carvalho escreve:

- *E o poldro picaço?*

- *No dia seguinte, tentou também o cabra da peitaça quebrar-lhe as tretas, não obstante a proibição da patroa, que não queria mais ver sangueiras em casa; foi mais caipora: na força do tombo ficou com o braço na tipóia, partido em dois lugares. Também o bicho, atido preso, desandou de emagrecer, rejeitando a ração. Toparam-n'o uma daquelas manhãs arrebetado no curral, node lhe andavam a curar com salmoura a esporeação do "vazio". (v.I, p.34)*

Novamente, o uso dos pronomes, eruditos ao ponto precioso de anotar lexicamente a separação do fonema de transição *n* para o pronome *o* - *toparam-n'o* - assim como a conjunção *não obstante*, apontam para o narrador. Mas a sintaxe é oral, e isso é tão evidente que Hugo de Carvalho Ramos chega a se atrapalhar um pouco com a pontuação - no uso do ponto e vírgula e na ausência de exclamação onde era devida. Os verbos, o vocabulário, as expressões, são todas elas do glossário sertanejo, indiciando um dialogismo bem colocado.

Esse mesmo tipo de dialogismo, mais tarde, será a ponta de lança do discurso indireto livre de um dos nossos maiores estilistas da fala sertaneja que foi Graciliano Ramos, a partir de 1930 e, com ele, Hugo de Carvalho parece resolver a reprodução da fala sertaneja em seu texto, entre a mímese pura e simples, transcrita, e a fala escoreta do escritor.

Ainda sobre a estilística de Hugo de Carvalho, há dois trabalhos muito interessantes que precisam ser evocados: um de Manoel Cavalcanti Proença, intitulado *Literatura do Chapadão*, aposto à 7a. edição de **Tropas e Boiadas** (1986); e outro, de Gilberto Mendonça Teles, intitulado *Tropas e Boiadas: Gramática e Estilo* e que integra uma antologia de artigos sobre Goiás (Motta, 1971).

Gilberto Mendonça Teles traça uma comparação entre os contos como saíram na 1a. edição de **Tropas e Boiadas** e a correção posterior que deles fez Hugo de Carvalho por ocasião da 2a. edição de seu livro, que ele não chegou a conhecer, diga-se de passagem, e que acabou por não sair integral em nenhuma das outras edições.

Que teria ocorrido com Hugo de Carvalho Ramos nos dois anos que vão de 1917, data da primeira edição de Tropas e Boiadas, a 1919, quando o contista escreveu no verso da folha de rosto do seu livro, que aquele exemplar sumariamente revisto pelo autor deveria servir de modelo às futuras edições?, indaga ele.

As respostas hipotéticas seriam as de que Hugo de Carvalho teria recebido influências renovantes dos estudos linguísticos do tempo, vindos fundamentalmente de João Ribeiro e Said Ali, ou que sua intuição de escritor teria percebido as postulações indevidas sobre o falar sertanejo vindas de Coelho Neto e Euclides da Cunha.

O que é fato, no entanto, é que G. Mendonça Teles percebe que essas correções efetuadas por Hugo de Carvalho, embora não bastantes em quantidade ou qualidade, porque ele jamais deixou de literatizar o falar sertanejo, até porque o seu ideal expressivo era o da tradição clássico-literária, *se orientavam, na sua maior parte, na direção de uma linguagem mais brasileira, tendendo para um tipo de expressão coloquial, mais ou menos fora dos cânones gramaticais da época.* (p.142)

Tais cânones rejeitavam, principalmente a partir do tom polêmico e do estilo de Rui Barbosa, o tipo de colocação pronominal; o tipo de preposição - substituição da preposição *a* por *em* ou *de*; a substituição do infinitivo pelo gerúndio; as orações relativas pelas reduzidas gerundiais; a hipotaxe pela parataxe.

Alguns exemplos com as preposições são comparados. Por exemplo, o uso da preposição *a*, segundo G. M. Teles, repondo Rodrigues Lapa, assinala um movimento que se traduz em intensidade e um certo interesse efetivo, de aspecto classicizante. Mais usada em Portugal que no Brasil, invadiu no entanto a nossa literatura deixando nela seu preciosismo rítmico. Já o uso da preposição *em*, ele salienta o seu papel nas descrições de ambientes e o emprego realista com uma idéia de causalidade, donde um clima emotivo que envolve a significação adverbial traduzida pelo morfema e a sua preferência de uso pelos escritores modernos, anti-classicizantes.

As correções feitas por Hugo de Carvalho se orientam nesse último sentido. Exemplos¹:

na edição de 1917, está:

O anspeçada fora procurá-lo ao açougue da vila. (Nostalgias, p. 25);

na correção de Hugo de Carvalho:

O anspeçada fora procurá-lo no açougue da vila.

E assim por diante, nos exemplos abaixo, onde a preposição sofreu correções:

[...] botava a mão no queixo, coçava o picumã da barba falha[...] (*Gente da Gleba, p. 64*)

Benedito deu entrada no arraial no trote picado da mula [...] (*Idem. p. 67*)

Não duvido, compadre; mas, por via das dúvidas, sempre passo hoje a peia de sola curta no danado (*Idem. p. 73*)

A pelo-de-rato que cavalgava afrouxou logo no terceiro dia[...] (*Idem. p. 113*).

¹ Todos os exemplos são retirados do texto de Gilberto Mendonça Teles, op. cit.

E outras mais, sem que façamos todo o inventário.

Infelizmente, Gilberto Mendonça Teles não chegou a analisar o restante das correções de Hugo de Carvalho Ramos, no tocante aos verbos, ao vocabulário e à sintaxe da frase. No que pudemos observar, cabem, no entanto, algumas ressalvas quanto à aproximação do idioma brasileiro. Não que Hugo de Carvalho Ramos não regionalizasse o seu estilo - a proximidade com o indireto livre é um baluarte seu. Mas ele oscila nessas correções, é certo, entre um estilo mais lusitano, inclusive contornando gramaticalmente várias frases, e uma aproximação mais coloquial. Algumas correções de vocabulário e ritmo de frase apontam para esta. Exemplos:

Texto da 1a. Edição

. *capanga da garrucha*
. *Já vai chegando*
. *ainda se contava*
. *assuntando.*
. *et passim libuno*
. *brabo e mitrado*
. *esse mundo*
. *No terreiro da fazenda aumentara*
a gritaria dos meninos, uns ao canto
jogando o bete,

. *vocês todos*
. *se altearia*
. *Nhá-Lica, quando presa das febres*
intermitentes apanhadas na romaria

Correções

. *espera da garrucha*
. *- Já vem chegando*
. *se contava ainda*
. *assuntando...*
. *jaguané*
. *brabo e rodemão*
. *esse mundão*
. *Aumentara a gritaria dos*
meninos no terreiro da
fazenda. Uns, ao canto,
jogavam o bete.

. *mecês todos*
. *se aprumaria*
. *Nhá-Lica, presa das febres*
intermitentes quando da

- . pé atrás *fincado*
- . ao mesmo tempo que dizia
- . Nhá-Lica, que dobrou
- . apendoados e dominando
- . exacerbara nela a imaginação, e nos compridos
- . arisca, e passavam
- . em que viera montado
- . macho queimado com o qual vai-se remediando
- . correntezas
- . timidez exagerada que só se outorga

E assim por diante.

- romaria*
- . pé *fincado atrás*
- . dizendo
- . Nhá-Lica. *Dobrando*
- . apendoados: e, dominando
- . exacerbara a sua imaginação. Nos compridos
- . arisca. *Passavam*
- . que *cavalgava*
- . macho queimado. Até lá vai-se remediando com ele...
- . *corredeiras*
- . timidez, que se *rende*

Mas outras correções são de cunho bastante literatizante (talvez, inclusive pelas acusações de erro gramatical que ele sofreu em seu texto na sua primeira publicação). Exemplos: ²

Texto da 1a. edição

- . *coçavam-se*
- . *imundice*
- . *bucha-de-paulistas*
- . *(preas) assustadiças*

Correções

- . *se coçavam*
- . *imundície*
- . *buchas-de paulistas*
- . *(preás) assustadiços*

² Exemplos retirados da 7a. edição de **Tropas e Boiadas**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1986. p.20 e ss.

. *nos ligais*
 . *esgarçando-se*
 . *pendia roçagante*
 . *ali estava mesmo*
 . *às ramagens, riscadas aqui e ali dos*

 . *ao tempo que Malaquias manejava*
a alavanca [...] cavando
 . *balouçante; enquanto que Malaquias*
se
 . *todo cintado d'anéis*
 . *para irem*
 . *assobiando [...] ao tempo que*
 . *enquanto que o*
 . *Este dá-lhe*

E assim por diante.

. *em ligais*
 . *esgarçadas*
 . *roçagante, pendia*
 . *estava mesmo*
 . *as últimas ramagens,*
riscadas aqui, ali, dos
 . *maneja o Malaquias*
uma alavanca [...] a cavar
 . *balouçante, sobre a cabeça*
de Malaquias, que se
 . *cintado todo d'anéis*
 . *a irem*
 . *a assoviar [...] enquanto*
 . *enquanto o*
 . *Dá-lhe este*

Já as considerações de Cavalcanti Proença sobre a estilística de Hugo de Carvalho são de outra ordem que a de Gilberto Mendonça Teles. Se as preocupações deste estão no nível nacional, na criação de um idioma brasileiro, as preocupações daquele são com o visualismo do escritor e com a integração de sua estilística na topografia e no universo da região, no olho de quem vê à distância, e de como vê através das imagens que compõe.

Suas observações inciam-se pela história da região - bandeirantismo, ouro e pequenas lavouras, na formação do sertão goiano - e pela sua topografia - a savana, ora aberta em campina, ora se espessando em árvores, e os cerradões e as chapadas. Ambos, história e topografia, permitiram, segundo ele, a ação econômica dos tropeiros e boiadeiros que fizeram

circular a riqueza da região e que fizeram de **Tropas e Boiadas** um livro verossímil às características regionais.

Esses dados típicos regionais são, segundo ele, aproveitados pragmaticamente na estilística de Hugo de Carvalho Ramos, recolocada aqui nas suas bases miméticas, portanto, mas enxergando a originalidade e a goianidade do escritor. Para citarmos apenas parte do trabalho que Cavalcanti Proença faz com relação à topografia e a estilística do livro temos:

A topografia, diz ele, condiciona a frequência com que homens e bichos surgem imprevisivelmente, ou num instante desaparecem, no horizonte restrito pelas ondulações do terreno ou pela cobertura vegetal. As planícies em que o arvoredo se adensa ou rarefaz, consoante se aproxima ou se afasta da umidade, rios ou depressões alagadiças, conferem um traço de visualidade às descrições [...] Assim, a cada momento despontam imprevisivelmente os cavaleiros, brotando do cotovelo das trilhas e carreadouros, breves desaparecidos. Orto e Ocaso. (p.175-6) E exemplifica, com a primeira frase do livro:

O lote derradeiro desembocou num chouto supitado do fundo da vargem [...] (Grifos nossos)

No conto *Peru de Roda*, a exemplificação torna-se evidente, no olho do personagem Joaquim Percevejo situado na eminência de um descampado que vê a tropa de muare:

[...] a sua vista perdia-se ao longe, nas ondulações do terreno, abrangendo a récuva distante do dianteiro, contornando um serrote; mais aquém, no fundo da vargem, o segundo, que galgava a encosta; o terceiro e o quarto, ocultos no travessão do mato, lá embaixo, donde não tardaria em pouco aquele a desembocar; o quinto acobertando-se nas árvores e o cincerro da guieira do culatreiro a chocalhar-lhe os ouvidos, ali adiante, numa nuvem de poeira, de que recebia as últimas lufadas. (Grifos do autor) (p.175-6)

Na paisagem que se repete, o aparecer e desaparecer de gente ou de bichos é posto em evidência por todo o livro.

Um outro traço estilístico é o trabalho com a botânica e a fauna da região, com *a grei inumerável dos "pau-à-toa", cuja utilidade até agora não se deu a conhecer. Assim é que as cigarras cantam no "tronco rugoso duma lixeira dos cerrados"; "as batuíras e os xenxéns chalravam nas embaúbas dos grotões"; há mutucas "pardacentas e achatadas".* (p.177-8)

Mesmo o vocabulário regional e suas diferenças para com outras regiões do país, assim como as corruptelas típicas, são usados por Hugo de Carvalho Ramos com abundância e precisão, revelando o seu documentarismo para Cavalcanti Proença:

. *Em "Ninho de Periquitos", o caipira vai "picar uns galhos de coivara"; nos dicionários, o termo quer dizer amontoamento de madeira para queimar; aqui, entretanto, é a galhaça empilhada com que se cercam as roças.* (p.178)

. *[...] muitos termos que, aparentemente, são preciosismos de artista em busca de um vocabulário pouco espontâneo e incomum [...] são justamente de uso corrente na linguagem oral [...]. Estão nesse caso: "tunda de arnica e salmoura", significando que a surra muito violenta obrigará o apanhado a tomar banhos de salmoura e a usar arnica, em pensos [...]* (p.180)

. *Já nos referimos à forma "sobrechinha", "sobrexinxa" na grafia antiga, anotando a assimilação regressiva do "ch". Estão na mesma linha "lantejoula" e "lantejoulamento", em que o "e" etimológico de "lenteja" foi substituído por "a".* (p.182)

. *Hugo de Carvalho Ramos emprega a forma verbal popular com tanta naturalidade que, na frase longa, nem lhe percebemos o irregular: "Ecoava tão perto o aboiado, no ar translúcido da tarde, junto aos ladridos do cão pastor, mordendo a focinheira da rês espirrada, que um momento entreteram a ilusão de alcançá-los".* (p.182)

Segundo Cavalcanti Proença, Hugo de Carvalho Ramos guarda ainda fidelidade à tendência popular para a analogia e imita a criação popular, assim como se interpenetra

linguisticamente com outras regiões comunicantes com Goiás através da ação dos tropeiros, principalmente o Rio Grande do Sul, de onde provinha grande parte das tropas.

. *Há expressões gauchescas legítimas, como "abrir o pala", por fugir, ou "pingo" por cavalo; e ainda a descrição dos "arreios niquelados" faiscando e a referência às "bombachas folgadas à moda gaúcha" (p.183)*

. *[...] nos fala de cães que se "postavam rosário de horas, farejando e ganindo ao léu, ventas ao ar, trsandando rabugem", no "bichano mui gordo e ronronento", no "estoufraque" das cocás. (p.181)*

As imagens, o tom oratório, as frases longas, a amplitude do ritmo e a poesia da frase são reconhecidos a cada parágrafo pelo crítico:

. *A madrugada amiudava. As barras vinham quebrando [...] Pelos currais mugia o gado, ladravam os cães, o galo amiudava o canto [...] (p.179)*

. *[...] um bafo grosso apetecente daí se evolava, babando a gula de dois perdigueiros da comitiva. (p.179)*

. *Cabe referir aqui às "várzeas tenras, onde o jaraguá altaneiro campeava", o "palmilhando as alpercatas de couro cru pela extensão ardente e arenosa das estradas poentas" [...] "as aluviões de aventureiros à cata do rico filão" (p.179)*

Com essas resenhas, percebe-se que a estilística de Hugo de Carvalho Ramos oscila entre três grandes formas: a *literatizante*, que o integra aos modelos literários clássicos e à expressão linguística dos regionalistas finisseculares, e em que a palavra do narrador obscurece totalmente a dos personagens, comanda o livro e expõe bizantinismos, parnasianismos, correção de linguagem, preciosismos; a *dialógica* - que permite na fala do narrador a fala do sertanejo, impondo alguma novidade no seu texto e fazendo com que ele acabe por realizar nesse sentido o melhor de sua estilística e a mais original de suas faces; e a *integrada*, que

percebe a particularidade da região no seu vocabulário, nas criações verbais, nas imagens, nas analogias e, principalmente na visualização da topografia, dos horizontes, das chapadas.

Esta última percebe desde já em **Tropas e Boiadas** um traço fundamental, que é a visualização à distância do narrador que é Hugo de Carvalho Ramos. Não que ele não se aperceba dos detalhes minudentes, das diferenças e do paisagismo da sua região. Mas sua visão é, quase sempre, de fato, distanciada, enxergando fatos, paisagens e homens particularizados, coletivizados - numa herança do seu naturalismo.

A visão do narrador, a literatura dos viajantes e a perplexidade.

De novo, História, épica e modo trágico-irônico.

Sobre a visão à distância, em um de seus textos - *Dias de Chuva* - alocado em **Tropas e Boiadas** (1986) a partir da 5a. edição feita pela José Olympio, em 1965, por Víctor de Carvalho Ramos, há uma encenação que é preciso avaliar.

O texto foi publicado pela primeira vez no **Lavoura e Comércio** de 15 de novembro de 1913, datado de outubro do mesmo ano e faz referência aos passeios no Sítio da Chapada, em Goiás, a que alude em *Nostalgias*, texto de 1915. Segue a mesma perspectiva deste conto no tema da saudade regressiva de outros tempos, tempos de que não participa mais o narrador e que conserva na memória como saudade, nostalgia; mantém essa dimensão romântica; e exprime-se num tom preferencialmente parnasiano (euclideano), com algumas tiradas simbolistas.

O narrador, num quarto de cidade, vendo o borraçeiro descer, embebe-se numa *revêrie* e vê-se cavalgando pelas estradas ermas da sua remota terra sertaneja, em férias, rumo a um Sítio, num dia de chuva.

Ocorre que o cavaleiro viaja - e o texto, que não chega a ser um conto, só relata isso - e apenas vê e ouve a paisagem e os sons que há em seu redor, num exemplo de exterioridade.

. Dia e meio, casais de araras e bandos de papagaios despregavam dum jenipapeiro qualquer de tapera o seu vôo balofo, e passavam alto, em gritaria álaçre de contentados; cracarás corriam escrutadores e solertes pelos campos, em surtos rasteiros de carnívoros. O verde das campinas, das orlas do mato longe, quando ganhava a chapada, tinha deslumbramentos intensos de seiva robusta e viva. (p.171)

. Às vezes, cantavam galos perto, cacarejavam galinhas d'angola - cocás -, cães latiam dos currais e porteiras [...] (p.171)

. Olhava: era um sítio, um morador, por onde passava ao largo. (p.172)

. Dentro em pouco, ficava para trás, escondida nas sombras, no nevoeiro, na folhagem, a silhueta pardacenta dos telhados. A chuvarada continuava aberta, naquele seu choro de desconforto, ensopando os campos. Encachoeiravam-se longe, ao fundo, nos plainos baixos, em cujas bordas carreiras viçosas de buritis contornavam capões [...] (p.172)

. Em torno, silêncio absoluto; muricizeiros abriam-se em flor, nessas primeiras chuvas de outubro, e, com eles, paineiras esgalgadas e pequizeiros copudos dos cerrados. (p.172)

. Numa baixada, transposto o córrego, o caminho internava-se novamente na mata bruta. Aí, a rama superior, densamente fechada, afogava, nulificando-a, o ruído da chuva; apenas um ou outro pingo grosso, escapulindo-se por uma ligeira aberta rasgada no folheto, tombava - poc! poc! - na camada espessa de folhas podres que atapetavam, abafando os passos, o carreiro calmoso. (p.172)

E assim por diante.

Essas considerações de Hugo de Carvalho Ramos como viajante aproxima a sua visão narrativa à da literatura produzida pelos viajantes que visitaram Goiás, em meados do século XIX.

Flora Sussekind em **O Brasil não é Longe Daqui** (1992) arrola como uma das principais características dessa narração o pitoresco, a exterioridade e o descritivismo das observações objetivas que eles empreenderam, à maneira de notas e apontamentos sobre os locais por que passavam, em suas andanças. Através destas características, ela monta o processo narrativo que dominou José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo e Manoel Antônio de Almeida e que, afinal, foi o processo narrativo originário de nossa literatura..

Saint-Hilaire em *Viagem à Província de Goiás* (1975), o viajante que julgamos mais importante para o entendimento de Hugo de Carvalho Ramos, tem como características principais de sua visão do Estado, primeiro, a concepção escatológica da História, isto é, uma concepção que divide os períodos de formação do povo goiano em duas fases fundamentais: uma, a da mineração, de relativo progresso e de tonalidades épicas; outra, a contemporânea dele, de decadência e ruína, fundamentalmente grotesca.

Segundo, a sua perspectiva de observação metódica que incorpora um grau de impessoalidade tal que se faz mais como relatório do que como descrição realmente (o que não quer dizer que ele não avalie). Tem a narração objetiva e distanciada, estratificando os diferentes níveis daquilo que observa - geografia, botânica, história, costumes, etc. e raramente aparece em seus relatos a dramatização, o que indica a sua contravontade de ver o que tem ao seu redor imaginariamente, mesmo que esse imaginário se baseasse inteiramente na realidade que vira, como fizeram, por exemplo, Rugendas ou Debret, ou mesmo considerando que ele escreveu o seu livro em 1848, anos após as viagens que realizou.

Saint Hilaire se priva dessa imaginação na medida em que usa dados científicos de outros viajantes (e não de artistas, como Debret) e mantém sua pessoa bastante distanciada das cenas. Em alguns momentos guarda certa casualidade, como quando descreve costumes, danças, festas, etc., porque descreve-os inserindo-os em acontecimentos de encontros e conversas que teve com o pessoal da região.

Mas, da mesma sorte que Hugo de Carvalho Ramos, no modo como foi apontado por Cavalcanti Proença e na maneira como apontamos em *Dias de Chuva*, faz de suas descrições um relato em que o espaço é o fio condutor. Só que nada há para contar, só para mostrar. E como o que há para se mostrar não se pode mostrar sozinho, porque inanimado - paisagens, espaços, botânica, ruínas -, há a descrição disfarçada sob a forma de relato na 1ª. pessoa.

A descrição inclusa no relato de viagem (e não feita em pranchas soltas como em Rugendas) parece querer corroborar o fato de que se conhece para registrar, indicando já o espírito positivo que preside o seu texto.

Mas é a visão escatológica da História de Goiás tomada de viajantes como Saint-Hilaire, que mais interessa a Hugo de Carvalho Ramos, em relação à sua visão narrativa. Este tem um texto, *A Madre de Ouro*, que evidencia essa aproximação. Este texto não integra **Tropas e Boiadas**, de acordo com sua indexação. Escrito em 1918, aparece a partir da edição de 1943, Edição Barros, Toledo e Cia, Ltda, SP, acrescentado ao livro pelo irmão de Hugo, Vítor de Carvalho Ramos, que justificou: *Não é talvez um conto regionalista, mas o assunto e o estilo se enquadram bem dentro de Tropas e Boiadas. (v.II, p. 131)*

A anotação do texto lê a História na estória e vice-versa. Hugo de Carvalho Ramos quer demonstrar os pontos de contato que as lendas e superstições do sertão têm com a verdade histórica. No caso da lenda da madre de ouro, esse contato é a mineração de Goiás no século XVIII, uma época remota e épica, enterrada num passado que hoje subsiste na magia (não na realidade) de lendas e superstições de que a madre de ouro é um dos exemplos.

Diz Hugo, num discurso explicitamente histórico:

Bonfim é uma das mais antigas cidades de Goiás[...] Como Goiás-Triste, embala-a o sono de duzentos anos de Bela Adormecida, com as reminiscências da época da descoberta, as aluviões de aventureiros e desbravadores à cata do rico filão [...]

Hoje, minas, lavras, catas, tudo jaz ao abandono. Alveja em montes o pedrouço das formações à beira das estradas [...] (v.I, p.49)

E completa a perspectiva histórica da atualidade com o seu olhar de viajante:

Escavações profundas, minas ao desamparo, veeiros revolvidos, barrocas solapadas, esboroando-se na chuva, velam de melancolia o olhar do viandante que demanda aquele recanto do Planalto.[...]

Ficou-lhe o antiquado perfume de antanho, coisas mortas que a mente aviva e o coração redoura, vago encanto do passado, sabor que não têm ou já perderam os centros

mercantilistas, tomados de febre de riqueza e de inovações do litoral [...] Da primitiva exaltação, porém, do ouro, restam, como tradição, histórias e lendas. (Idem.Ibidem.)

Na sua literatura, essa visão se incorpora aos indícios de tempo por que ele passa a sua narrativa. N'A *Bruxa dos Marinheiros*, o condutor e o narrador-viajante passam por uma cruz e uma tapera abandonadas à beira da estrada, vimos. Esses dois signos são signos de duas épocas históricas diferenciadas, a do passado e a do presente, e motivam a própria narrativa.

A tapera indica o lugar onde, outrora, boiadeiros e tropeiros tinham parada, comida e amores, a Venda dos Marinheiros; a cruz indica a estória de dois sertanejos, irmãos, que se atracaram e se mataram pelos feitiços da moça dona da Venda.

A instalação do lugar e a instalação do olhar do viajante, assim como a figuração imaginativa do primeiro narrador de como eram as cenas de outrora na Venda - os namoros, a sesta - mais a situação atual de decadência do lugar e da profissão trocada do acompanhante do narrador - de arrieiro a condutor - têm mais espaço no relato do que o relato propriamente dito da luta e da violência cometida pelos dois irmãos, conforme já assinalamos. Mesmo o motivo dos feitiços da moça que dá título ao conto é desfeitoado pelo condutor que nem termina de fato de contar a narrativa sobre os dois irmãos, na medida em que não indica o destino da moça na estória.

Tal indica que o tempo histórico é sumamente importante nessa visão. Até um certo ponto, contrapõe um momento mais gozoso, mais épico, a um momento atual, mais irônico, instituindo deste uma visão meio escatológica também.

Luiz Palacín Gomes, em 1985, analisando a obra do primeiro historiador goiano Silva e Souza ¹, de 1812, em artigo intitulado *Silva e Souza (1985)*, distingue três principais

¹ O título da obra de Silva e Souza é **Memória sobre o Descobrimento, Governo, População e Coisas Notáveis da Capitania de Goiás.**

modos como a História do Estado era registrada pelos historiadores do tempo: o primeiro, que corresponde ao descobrimento e às décadas da instalação da sociedade mineradora, representa uma *mentalidade coletiva de características épicas, correspondentes à largueza do cenário geográfico, à magnitude da empresa desbravadora, à riqueza fácil e quase mítica, às lutas pela posse do território e ao clima de violência e liberdade*; o segundo, que vai do meio para o fim do período colonial, *modela um vácuo, pela ausência de um verdadeiro povo*; o terceiro, mais administrativo, corresponde à mudança política produzida pela independência e a instalação da *ideologia liberal que correspondia à ascensão de um novo estamento dirigente composto de proprietários-cidadãos*. (p. 47)

Desses três modos, o primeiro, o épico, aparece também na obra dos dois historiadores seguintes a Silva e Souza: Alencastre com **Annaes da Província de Goyas** e Cunha Matos com **Chorographia Histórica da Província de Goyaz**.

Quando Saint-Hilaire passa por Goiás e escreve, posteriormente, em 1848, a sua **Viagem à Província de Goiás**, ele já relata sincronicamente a História da Província, mas contrapõe ao passado épico do descobrimento da Capitania um presente ruinoso e decadente, com usos e costumes empobrecidos. Inclusive se utiliza da comparação com Minas Gerais que foi a mais desenvolvida província da época.

Quando relata sua passagem por Santa Luzia, cidade goiana, diz:

Não devemos julgar os povoados do Brasil pelos nossos, pois em geral não passam de um amontoado de casebres miseráveis e de ruas lamacentas. A maioria dos arraiais de Minas e Goiás, cuja origem se deve às minas de ouro, hão de ter tido o seu encanto em seus tempos de esplendor, e é evidente que Santa Luzia foi um dos mais aprazíveis. Suas ruas são largas e bastante regulares [...]

Alguns mineradores de Paracatu foram - ao que parece - os primeiros a se estabelecerem (1746) em Santa Luzia. Encontraram ali, em abundância, ouro de 23 quilates e até de melhor qualidade. O local se povou rapidamente e o Arraial de Santa Luzia tornou-se (1757) não somente a sede de uma paróquia mas também de um dos julgados da comarca

do Sul. Os primeiros colonos deixaram uma prova suficiente de seus trabalhos nas escavações que ainda se vêem nas margens dos dois córregos e nos arredores do arraial. Entretanto repetiu-se ali o mesmo que tinha ocorrido numa infinidade de outros lugares. Inicialmente tirou-se da terra todo o ouro que podia ser extraído facilmente; mas os mineradores dissiparam imprevidentemente o fruto de seu trabalho, e quando a extração se tornou mais complexa, exigindo o emprego de água e de máquinas, o capital e os escravos começaram a faltar ao mesmo tempo. Um grande número de moradores do lugar foi embora, e suas casas, hoje abandonadas, transformaram-se em ruínas. (p.26)

De certa forma, é essa a lógica que Hugo de Carvalho retoma para mostrar a situação atual de Goiás: o passado épico, ele o encalha na prateleira do tempo como fantasia, mantida no seu tempo contemporâneo como tradição e lenda; o presente se distancia desse passado e é destituído dessa épica heróica.

Em *Nostalgias*, as histórias que o caseiro Casimiro contava ao narrador do presente, eram sempre *histórias antigas das passadas eras do Império e presídio do Araguaia*. Na verdade, narrações à vida beira do grande rio, proezas de caça e pesca, combate e matança de índios canoieiros, caiapós e xavantes; ou narrações de como duma feita, ele (Casimiro) abatera tucanos para dizimar a fome devida a uma colerina que se alastrara no presídio cercado por legiões de índios; ou de como sangrara uma cabo intrometido que se fizera de engraçado com sua mulher; ou de como matara um índio carajá acoitado numa árvore, como vimos..

Ele, Casimiro, merece do autor da carta nostálgica a seguinte exclamação: - *(Ai, meu pobre herói obscuro, que dormes hoje, entre florinhas agrestes, o teu sono de paz numa cova rasa do cemitério da Barra, junto ao filho do Anhangüera, o desbravador de meus pagos !)* (v. I, p.18)

Uma exclamação dessa ordem transforma o contador de histórias na História viva da construção e do desbravamento do sertão, um acontecimento de proezas épicas e heróicas.

Hugo de Carvalho Ramos faz uma leitura da História na estória, é certo; mas também coloca os temas e assuntos tratados por Casimiro no seu devido lugar na História, isto é, num tempo mais remoto, *mais brabo e mais forte*, mas tempo passado e acabado.

Essas estórias de Casimiro, Hugo de Carvalho Ramos as tirou da História verídica, dando a elas o mesmo tratamento épico que Luiz Palacín acusou em relação ao historiador Silva e Souza.

Para se ter uma idéia, por exemplo, a construção do Presídio de Santa Maria, informa o historiador Sérgio Paulo Moreira (Motta, 1971), foi decretado por ato regencial de D. João VI em 1811, objetivando garantir a navegação e o comércio do Vale do Rio Araguaia. Em 1813, os índios xerentes, xavantes e caiapós cercaram o presídio. Houve lutas e fuga das pessoas vivas para outro presídio, o de São João de Duas Barras, 60 léguas adiante.

Os ataques indígenas, segundo os historiadores, provinham da revolta contra a escravidão e a captura a que eram submetidos por fazendeiros da região e militares ali instalados no tempo do Império, indicando que os combates com os índios eram frequentes no período.

Os relatos que fazem dele os *Annaes da Provincia de Goyas*, de Alencastre são fantasiosos como os relatos de Casimiro, chegando a dispor 12 praças do forte conseguindo resistir a um sem número, tribos inteiras, de índios, flechas e cerco. Ou 25 doentes feridos e esfarrapados, andando 60 léguas de um forte a outro em 02 dias.

O que importa observar é que esse tempo histórico mais remoto, o tempo de Casimiro, detém justamente os assuntos mais estereotipados do sertão - os casos de combates com índios; casos de violência trocada entre pares por uma mesma mulher; casos de briga, pachorrice, covardia e valentia; casos de assombramento - *toda aquela vida primitiva no seio bruto do deserto, a par de feras e perigos, sem contemplações e sem piedade para com os mais fracos, os vencidos* - de certa forma os temas que percorrem a obra de todo regionalista literária desse tempo.

Ao dar esse tempo como acabado no sertão, Hugo de Carvalho Ramos também quer dizer que esse tipo de sertão fantasioso e épico também passou. Todos os casos que Casimiro contava, já ao tempo em que ele fazia isso, ele próprio já os chamava *leréias*; e o autor da carta, que o ouvia num tempo mais próximo, já as chamava de *contos e lendas, frutos de leituras precoces duns e doutros que, mais felizes, haviam visto ou descrito o Araguaia, e bebido em suas paragens a selvática poesia dos sertões brasílios.* (v.I, p.17)

Assim, o sertão de Hugo de Carvalho Ramos é o sertão realista e decadente dos viajantes. As estórias que ele conta são as do vaqueiro desvalido que se suicida ao perder a filha roubada pelo moço arruaceiro numa festa, filha que lhe representava a única fonte de guarida na velhice; a da moça solitária, morfética, doente abandonada nos ermos e gerais do sertão; a estória de Benedito dos Dourados, castrado covardemente pelo patrão; ou a de Malaquias, negro caçado como escravo em época em que a escravatura não existia mais; e assim por diante. Estórias de perda, de abandono e desvalimento.

Os personagens que povoam o livro de Hugo de Carvalho Ramos não são heróis, mas homens marcados por relações escravocratas de trabalho, que mantêm uma relação cruel com a natureza e com a História. Na relação com a historiografia goiana de seu tempo, o mundo épico virou lenda, tradição, superstição.

É ainda dessa maneira que ele trata as estórias de assombramento que povoam seu livro. Àquelas que surgem como supersticiosas, frutos do olhar do *matuto parvo*, que é como ele chama o homem resultante da época da mineração e que enxerga a pedra que recebe os raios solares no fundo do poço como se fosse uma pedra de ouro; ou que enxerga o meteoro no céu como anúncio de riqueza, como está disposto em *A Madre de Ouro* - estórias que *tem sua origem nos bólidos, fenômeno que o olhar aparvalhado do matuto observa, muitas vezes, pelas noites claras daquela terra de várzeas e chapadões, e de que gera a imaginativa a sua lenda, filha do cósmico deslumbramento e da superstição primitiva* (v.I, p.50) - essas ele as racionaliza, como fez em *O Caminho das Tropas*, de 1914, e *À Beira do Pouso*, de 1912, como chapados equívocos.

Nesses contos, por exemplo, um tatu e uma vaca são responsáveis por duas assombrações que podiam meter medo em outros tempos, não mais no tempo presente. Os contadores dessas histórias hoje se riem do equívoco que uma bicada de pinga ou uma ilusão de ótica são capazes de fazer imaginar. Ambos os contos ironizam, ao final, esses equívocos.

N'O *Caminho das Tropas*, o narrador diz ao final, quando percebe que a sua assombração era um tatu peba:

- Era ... mas devia ter logo visto, um tatú (sic) peba que se fartar no corpo do infeliz ali enterrado, e que se retirava, empanturrado, para o seu coito. A imundície, na gana do festim, enrodilhara-se na mortalha do desgraçado, varando-a com a cabeça, e de lá se retirava ele, certamente bem atrapalhado, arrastando após si o trambolho...

- Devia ter logo visto; na pressa do enterramento, a cova tinha ficado um tanto razea (sic), a terra fofa, sem cerca sem revestimento para impedir aquela profanação... Enfim, creiam mecês, é ter sempre desapego ao perigo... (v.I, p.4)

A repetição da modalidade - *Devia ter logo visto* - indicia uma racionalidade a que Hugo de Carvalho Ramos se propõe ao contar a história, racionalidade que está espalhada todo o tempo no relato, através de modalidades desse tipo, expressadas nos verbos - *parecer, atentar, espreitar, etc..*

Anteriormente ao final desmascarador do fantástico do texto, ele (o narrador) já dissera:

- A gente, quanto mais vive, mais aprende, já dizia minha avó. Assombramento, tenho ouvido casos, verdade seja, mas as mais das vezes falta de coragem, turvação do medo e da bebida ... (v.I, p.4)

E já tinha tomado para a história e para os companheiros que a ouviam uma atitude zombeteira, porque o narrador nos diz dele a certa altura:

Parou, gozando a expectativa angustiada que errava derredor, entre os parceiros. (v.I, p.4)

Em *À Beira do Pouso*, ao perceber Aleixo, o narrador, que a sua assombração era também um equívoco do seu ponto de vista, ele retarda a narrativa propondo uma adivinhação para a sua platéia:

Adivinham, se podem, o que vi então, todo apalermado, assombrado mesmo.

- O "Cuca"! - aventurou, tímido, um.

- Qual! uma vaca. (v.I, p.30)

Ao que o narrador-autor, completa, descrevendo que a fala de Aleixo havia sido permeada de zombaria:

E perante o assombro descomedido daquelas feições rústicas e encardidas de sol, o Aleixo arrematou com pachorra:

- Pois isso mesmo, os dois pretos arcados, eram seus quartos escuros, e a rede de defunto, a barraiga malhada. (Idem.Ibidem.)

Tudo isso são indícios literários de tratamento do tempo histórico em um antes e um depois, que configura um heroísmo e uma decadência cujo efeito é o aparvalhamento social.

Ainda quando sugere a forma como Goiás deve participar das comemorações do centenário da Independência do Brasil no Rio de Janeiro, Hugo de Carvalho apresenta todo um conjunto de danças e representações folclóricas de base histórica como os elementos capazes, segundo ele, de *impressionar os próprios assistentes da "estranja" que nos visitassem* (v.II, p.123), como a reiterar a possibilidade de novos viajantes no sertão. Diz:

Que magnífico espetáculo não há de ser, à luz ardente das gambiarras, sob o fosco palor das lâmpadas elétricas profusamente disseminadas no vetusto recinto da Quinta [...] uma evocação poderosa dos "lanceiros", a "dança dos velhos", o "vilão", em traje de corte, ressuscitando o período áureo da nossa velha capitania, quando o ouro borbilhava dos flancos do Rio Vermelho, ou a iluminar os derradeiros esplendores da vida provinciana, nos primeiros tempos da emancipação. (v.II, p.122)

A representatividade histórica desse tempo, nesse artigo, inclusive, virou folclore e a seguirmos a idéia de que o folclore é forma sem função, que se folcloriza justamente por ter perdido a sua função utilitária na sociedade, também reitera-se o fato de que o sertão contemporâneo de Hugo de Carvalho está mudado em sua História.

Há dois sertões, então: um, que sobrevive no conjunto de superstições, lendas, mitos, que povoam **Tropas e Boiadas** e têm sua origem em tempos melhores; e outro, real, que é preciso denunciar e que, de fato é denunciado através do naturalismo. Aquele é mágico, perdido, remoto; este é chão e cruel.

Essa lógica preside, de modo geral, a obra de Hugo de Carvalho Ramos. É através dela que ele procura fazer conviver a denúncia social que ele pratica e o conjunto de lendas, tradições, folclore do Estado, de que ele estabelece, no fundo, uma visão etnográfica. E nem ele soube distinguir muito bem esses momentos. Uma novela como *Gente da Gleba* reúne em seu bojo todas essas perspectivas, fazendo conviver o que, a princípio, seria incompatível.

E, a essa altura, várias obras numa só : a que entende o sertão de forma mais real, que mantém objetivos claros de denúncia, que narra mais do que descreve; e uma outra, etnográfica, que se mantém no nível da descrição dos costumes, das tradições, das lendas da região, que se formula mais como crônica (para o que é exemplar o recurso simbolista também) que como narrativa, integrando **Tropas e Boiadas** no conjunto do regionalismo finissecular, e, às vezes, impedindo a sua novidade de aflorar.

A impressão de leitura que se tem do trabalho de Hugo de Carvalh Ramos com essa visão é de fato a que estudou David Gonçalves(1983), isto é, Hugo de Carvalho Ramos denota a consciência de estar atualizando as formas simples de um universo etnográfico pelo qual ele tem simpatia e respeito, mas que é distante dele no tempo e no espaço.

O resultado dessa etnografia atual trágica e ruínosa é que, por ela, ele vai trocando os modos de sua ficção. Se há épica - porque no fundo todo regionalismo e principalmente

o regionalismo naturalista é épico, além de trágico -, essa é de uma outra ordem, uma ordem que parte da realidade efetiva e não mais da valentia e da coragem de outros tempos.

É assim, por exemplo, com *Ninho de Periquitos*, em que a transformação do roceiro Domingos em um deus selvagem e trinfante, como diz o conto, é feita a partir da prontidão do herói em responder ao acontecimento de forma decisiva, e que é equivalente a um enfrentamento de uma realidade irônica, que produz perdas irreversíveis e não conquistadas, como nos tempos do desbravamento do Estado. Uma espécie de épica que nasce da tragédia da perda irreparável.

Nessa épica mais realista, Hugo de Carvalho Ramos busca aquela imagem euclídea do sertanejo como um forte e retém dele uma imagem positiva, é certo, mas o recoloca dentro do irônico e do trágico, porque não enfatiza a ação melodramática, mas uma tragédia que desperta, de um lado, mais a perplexidade e a consciência do que a piedade e, de outro, o grotesco, o macabro, o repugnante.

Quando, em *Alma das Aves*, de 1916, o narrador se depara com a luta entre a cascavel e a ave, ele exclama, numa reação de perplexidade:

Minúscula tragédia, espetáculo extraordinário e grandioso aquele, em sua estranha singeleza! (v.I, p.27)

Os adjetivos são paradoxais - *minúsculo e extraordinário, grandioso* - e os substantivos também - *espetáculo, tragédia e singeleza* - , a denotarem, pela exclamação, o pasmo do narrador, e, pelo próprio paradoxo, a hesitação entre a épica e tragédia do sertão.

Essa perplexidade ainda se encontra presente nos temas de *Mágoa de Vaqueiro*, *Pelo Caiapó Velho*, *Caçando Perdizes*, construída pelo recurso das reticências, em alguns casos, ou pelo término da narrativa no seu clímax, em outros, indiciando que não há o que comentar. A ausência de comentário ou avaliação final do narrador indica que o silêncio é uma forma de reação que tende para a reflexão introjetada, introspectiva, como a se perceber

que, perante fatos que fogem à normalidade, que são bizarros, é difícil formar uma opinião clara e firme.

Mágoa de Vaqueiro termina nessa circunstância. As únicas palavras do narrador para a morte do vaqueiro são:

Morrera, ouvindo os ecos que lá iam do aboiado, a rolar magoadamente, de quebrada em quebrada... (v.I, p.8)

Em outros contos, essa reação do narrador, que acaba por transpor de fato a reação do leitor, se alia ao grotesco.

A reação final do leitor e do narrador-autor sobre a lazarenta de *Pelo Caiapó Velho* é também a da repugnância, tal qual a sente o protagonista sertanejo que conta a estória de um pouso que recebeu duma moça, numa noite de chuva, de cuja comida provou e com cuja sensualidade se satisfez, sem saber que ela era lazarenta. Esse sentimento grotesco chega a pegar o narrador e (ironicamente) até o pangaré velho em que Martinho, o protagonista, vinha montado. Ou o café que a moça servia. O conto finaliza da seguinte maneira:

Entreí, mas voltei atrás sarapantado. Pela porta aberta as primeiras estriadas do sol davam-lhe de testa nas bochechas rosadas da véspera e nas mãos que seguravam a tijelinha de barro amarelo, onde fumegava uma infusão escura e gosmenta:

- O café!

Outra longa e irritada estremeção correu pelo corpo do caburé, sacudindo-o dos pés encravados nas chilenas ressoantes à grenha hirsuta, assanhada, como as cerdas de porco-espim (sic) acuado, e salpicada aqui e acolá de fios brancos - violentamente.

O cabra, batendo o isqueiro e chupando grosso, emudecera.

- Mas, Martinho...

- Patrãozinho - e o sertanejo cuspiu forte para ambas as bandas da estrada - das bochechas e beiços arregaçados num vermelhão de apodrecido da rapariga, corria visguen-

ta e fétida por entre uns tocos de dentes amarelos - patrãozinho - uma baba de empestado ... Os dedos da mão não os havia...

E como inquirisse admirado, regougou noutro acesso de asco:

- Macutena, patrãozinho, macutena ...

O pangaré piolhento corria agora mais apressado emparelhando-se ao meu fouveiro, num pacatá, furta-passo, pela estrada esmaecida e pulverulenta em fora, numa cadência monótona, ritmática de viajero, como se quisesse arrancar do amo o peso esmagador daquela recordação do passado - que fazia o caburé contorcer-se em convulsões furiosas de vômitos na cutuca - quando, por uma noite tenebrosa d'invernada, viajava escoteiro pelas estradas ermas e alagadiças do Caiapó-Velho...(v.I,p.54)

Ainda aqui, o conto termina no seu clímax. As palavras finais simplesmente repassam, através do animal, a reação de repugnância e perplexidade, sem maiores comentários, do narrador da estória, do narrador-autor e do leitor, por tabela.

Esse conto merece uma comparação com um conto de Bernardo Élis de Veranico de Janeiro, intitulado *As Morféticas*, em que este recupera o mesmo tema de Hugo de Carvalho, ainda na mesma perspectiva do grotesco, mas do grotesco significativo ou cômico, conforme o chamou Baudelaire em seus *Escritos sobre Arte* (1992). Essa comparação há de realçar o trágico grotesco, macabro, de Hugo de Carvalho Ramos, que comparece como tema dessa visão de decadência.

O conto de Bernardo Élis relata a história de um caroneiro de caminhão que, tendo ficado à mão, ao entardecer, na beira da estrada, procura ajuda numa casa próxima e encontra a mesa posta, come alguma coisa, deita numa rede e acorda com três mulheres morféticas agarrando-o. Foge delas, que se põem atrás dele com tocos de pernas, a correr. De volta ao caminhão, narra ao caminhoneiro o que tinha acontecido.

Nesse conto de Bernardo Élis, a ambientação simbolista que Hugo de Carvalho Ramos dá ao seu conto reaparece. Mas já não tem o intuito da verossimilhança do universo

e da mentalidade sertaneja sobre a superstição e o estranho. Ela é retomada só a partir do suspense que existe em ambos, constituindo-se então em recurso retórico explícito. E nem trata o tema da lepra a partir do insólito, mas a partir do realismo cru.

Na linha histórica, o conto de Hugo de Carvalho Ramos denuncia o desvalimento da doença no campo, que produz o isolamento e marca um tipo social do sertão, o caipira isolado, que vive à beira de estradas da esmola e da ajuda dos que por ali passam. No conto de Bernardo Élis, o que se denuncia é a raiva e a revolta, na medida em que são as três morféticas que atacam o homem que viveu a estória. Hugo de Carvalho Ramos não aprofunda a descrição da lazarenta, ao contrário, por suspense e por hábito, não usa o recurso da imersão do leitor no universo descrito para identificação; Bernardo Élis descreve detalhadamente as morféticas, com claras intenções grotescas. E, finalmente, em Hugo de Carvalho Ramos, o condutor é que narra ao viajante uma estória que aconteceu com ele anos atrás: em Bernardo Élis, inversamente, é o narrador que vive a estória e a conta ao condutor do caminhão.

Bernardo Élis comete certos exageros na descrição das morféticas como forma retórica de encaminhar a estória rumo ao grotesco cômico, mesmo insinuando algo do satanismo e do erotismo decadentista como em Hugo de Carvalho Ramos. Mas Bernardo Élis cresce na intenção ficcional, enquanto Hugo de Carvalho Ramos, privilegiando o acontecimento, o fato, encaminha o seu conto para o intertexto com o *causo* do universo sertanejo, o acontecimento extravagante, digno de registro, que mantém o suspense e a melodia narrante sedutora do interesse do ouvinte - um caso digno de nota, ou seja, de conto.

O grotesco em Hugo de Carvalho, também o insólito e o estranho, sempre sucumbem frente à razão - sempre ele distribui indícios racionalizantes (no outro trabalho nosso chamamos esses indícios de *pistas*), que acabam por abolir o afeto emotivo - o fato quase sempre termina por explicado, ou provoca perplexidade, evitando de todo modo a credulidade do leitor.

Na cena final de castração de *Gente da Gleba*, o grotesco acaba por ser uma mistura do trágico com o perplexo, tornando a cena também violenta e cruel.

A perplexidade pode substituir a vacilação do leitor, conforme o gênero das narrativas fantásticas, de acordo com o que ensina Tzvetan Todorov. Mas tem a característica fundamental de executar uma reação do narrador, no caso de Hugo de Carvalho Ramos, e, justamente por ser perplexidade e não vacilação, poder ser racionalizada, como ele sempre faz.

Já a construção do seu macabro, se feita a partir das formas românticas de Hoffmann, tem, contudo, a vantagem de se fazer de dentro do mundo sertanejo, e não de fora dele, caso em que se conformaria ao maravilhoso hoffmanniano. Aliás, é bem essa construção de maravilhoso que ele tenta ultrapassar. Por isso, em Hugo de Carvalho Ramos, o macabro, se serve ao trágico, serve também ao etnográfico, na medida em que registra uma visão de mundo que pode ser racionalizada e, portanto, perder justamente o seu maravilhoso.

O trabalho com essas formas de gênero, como as chamou Northrop Frye, é importante para a visão histórica que Hugo de Carvalho Ramos tem do sertões goianos. Na realidade, são categorias da História elaboradas a partir das categorias da narrativa literária e vice-versa.

A narrativa histórica, para Hayden White (1992), é um ícone de compreensão cultural montada num certo tipo de enredo que qualquer narrativa constrói dos fatos que narra. Esses enredos, familiares à cultura de que procedem, familiarizam os dados do que relata para o receptor. No caso de nossa cultura ocidental, valem os enredos épicos, trágicos, cômicos e irônicos, como discutidos no trabalho de Northrop Frye (1974), crítico literário que o historiador segue de perto e que, como ele, trabalha os modos de ficção de forma pré-genérica, isto é, arquetípicas da cultura em geral e não só da literatura em particular.

Esse caminho antropológico dos textos, ou da narrativa, que é tomado com esses dois autores, são muito procedentes no caso do regionalismo que tem a intenção e a realização literária bem próximas desse caminho, principalmente perto da Etnologia.

No caso de Hugo de Carvalho Ramos, a reavaliação daqueles temas de Casimiro em *Nostalgias*, que falavam de um sertão épico montado na valentia e no heroísmo de ordem pessoal, é uma forma de rejeição à estória romanesca, como a enxergou Northrop Frye, e que

foi tema comum aos regionalistas, notadamente Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, e Paulo Setúbal. Inclusive, todos eles fortemente inclinados à reconciliação final, à acomodação social, ou ao cômico, como chamou N. Frye a isso.²

Hugo de Carvalho Ramos, na medida da sua denúncia da situação atual do sertanejo goiano, propõe, nos seus contos, a mediação social e não a acomodação social. Reavaliando a forma heróica, indica-a como uma falsa ideologia, como uma maneira de escamotear a realidade do sertão, dura, trágica. Reconhece o que Hayden White determina como prova de cristalização de uma consciência irônica: *o reconhecimento da natureza fraturada do ser social, da duplicidade e interessismo político, da prática pura e simples do poder (op.cit. p.242) [...] e começa do outro lado da tragédia, com aquele segundo olhar que o escritor lança depois que as verdades da tragédia foram registradas. (p.234)*

Um tema central da literatura irônica, observa N. Frye (1974) é o desaparecimento do heróico. *A ironia é o resíduo não heróico da tragédia, centrado num tema da derrota perplexa (p.220)*. Os estilos irônicos predominam em geral durante os períodos de guerra contra a superstição, o poder, os privilégios ou a auto-satisfação da burguesia. *Representa(m) a transição da era dos heróis e da capacidade de crer em heroísmo. Esse anti-heroísmo é que faz dela (da ironia) a antítese do romantismo. Quando se inicia do outro lado de uma apreensão trágica do mundo, com uma vista geral do que restou depois do ágon do herói com os deuses, o destino ou seus semelhantes, tende a realçar o sombrio lado inferior da vida, o que se vê de baixo. Sob essa perspectiva, observa Frye, a ironia sublinha o aspecto*

²Diga-se de passagem que o romanesco/cômico em Valdomiro Silveira e Paulo Setúbal se realizaram amiúde na forma da estória sentimental. Hugo de Carvalho também reavalia essa forma, para além da forma heróica contra que insiste. Geralmente a estória sentimental não prospera em sua obra. Em *Gente da Gleba*, os amores de Nhá-Lica por Benedito dos Dourados e, n'*O Poldro Picaço*, o do vaqueiro pela neta do fazendeiro são realisticamente obstaculizados pela diferença de estamento, pela divisão social. Nhá-Lica morre sem sequer manifestar o seu amor, e o vaqueiro deixa a sua profissão e a fazenda também sem fazer isso. O que há de sentimental termina melancólico, como expõem as quadrinhas do final do conto do poldro. Ou o inexplicável da morte de Nhá-Lica coincidindo com a morte de Benedito em *Gente da Gleba*, numa intertextualização desse episódio com outros *causos* da novela e com, de novo, a atitude decadentista de Hugo de Carvalho (uma negação da possibilidade do amor no sertão, que é um tema dos nossos regionalistas do Centro, inclusive Guimarães Rosa). □

humano, demasiado humano do que era visto anteriormente como heróico e o aspecto destrutivo de todos os recontros aparentemente épicos. Esta é a ironia em sua fase realista. (White, 1992,p.243)

Claro, essa perspectiva irônica não é a única nos contos de Hugo de Carvalho Ramos. Ela aparece sobretudo em *Gente da Gleba, O Poldro Picaço, Mágoa de Vaqueiro, Pelo Caiapó Velho, A Bruxa dos Marinheiros, Peru de Roda*; nos dois contos de assombramento de *O Caminho das Tropas e À Beira do Pouso*; e, essencialmente, no macabro que percorre todo o seu texto.

E aproxima a sua visão de narrador da visão de decadência dos viajantes.

Se o heróico aparece claramente em *Ninho de Periquitos e Alma das Aves*, esse heróico, no entanto, como vimos, revela simplesmente um momento da luta que acaba trágica no motivo da perda em que se resolve o relato.

E também não quer dizer que a totalidade do livro, na sua pretensão de mostrar os usos e costumes dos tropeiros e boiadeiros, não seja épica, como é épica, nesse sentido toda a pretensão regionalista, já dissemos. Mas isso é conotado no discurso etnográfico do livro, e não no histórico, propriamente.

Para Scholles e Kellog (1977), a narrativa é amálgama de mito (*mythos* no sentido aristotélico do termo, isto é, tradicional entre o povo), História e ficção. Para distinguir diferentes narrativas nessa interrelação, ele propõe a distinção *narrativa empírica & narrativa ficcional*.

A *narrativa empírica* tende a substituir a fidelidade ao *mythos* pela fidelidade à realidade, resolvendo-se a partir de dois componentes principais - o histórico, que busca sua fidelidade especificamente à verdade do fato e ao verdadeiro passado (não à sua versão tradicional), requerendo para isso meios de medição no tempo e no espaço, documentos existentes, e conceitos de causalidade referíveis a agentes humanos e naturais; e o - mimético, que deve sua fidelidade não à verdade dos fatos, mas à verdade da sensação do meio ambiente, do contexto, e depende mais do tempo presente que do passado. Seu exercício supõe

conceitos de comportamento frente ao objeto relatado e processos mentais sociológicos e psicológicos. Fixa caracteres e tende para a ausência de enredo integrado, pretendendo concorrer com a narrativa mítica, tradicional, nesse sentido.

A *narrativa ficcional* substitui tanto a fidelidade ao *mythos* quanto à empiria, e tende ao ideal, isto é, ao imaginário, que pode enfatizar mais o estético, como no caso romântico, ou o didático, menos retórico, como no caso realista..

Hugo de Carvalho Ramos, nessa sua visão, se ocupa fundamentalmente do modo empírico mimético e do ficcional didático, realista. Mesmo o discurso etnográfico é mimético nele, às vezes mal resolvido, inclusive, como é o conjunto das descrições do folclore goiano em *Gente da Gleba*.

E em *Alma das Aves* e *Ninho de Periquitos*, por exemplo, a divisão da narrativa em duas partes distintas contrapostas, no primeiro, e a estruturação do conto como exemplo, no segundo, revelam já a intenção didática. O resultado final de ambos é sobretudo moral (não necessariamente moralizante), indicando que sua retórica serve a outros fins que não o estético. Essa retórica serve ainda ao coletivo, evidentemente, indiciando uma épica subliminar que só se apreende de fato no conjunto da obra, através de ambos os discursos - o mimético e o didático.

Mas, de fora da visão narrativa de Hugo de Carvalho Ramos, a sistematização e estratificação que anotamos para o discurso de Saint Hilaire também são muito importantes. Hugo de Carvalho, como ele, separa as descrições de paisagem do acontecimento, e distingue da narrativa, como fez em *Gente da Gleba*, as descrições de festas, folclore e os *causos* de forma clara.

Essa sistematização do conhecimento faz parte do realismo que ele aprovava, de cunho observativo, metodológico.³

³Essa sistematização faz parte dos avanços que a Antropologia e, especialmente, a Etnologia, fizeram acontecer em seus estudos, libertando-se da História Natural e dos relatos dos missionários

Em seu artigo *O Interior Goiano*, defende não só o conhecimento *in loco* do sertão para quem de fato quer fugir das *ilusões literárias*, como também a identificação com o povo do sertão e o seu estudo detalhado. Diz:

Ignoram comumente habitantes de cidades do litoral e chamados eruditos de gabinete, o que seja, na realidade, o nosso tipo de sertanejo. [...] Erram os que pretendem, de princípio, surpreender as complexas modalidades do habitat sertanejo numa viagem apresada, feita toda ao longo das estradas comerciais, tocados de perto pela madraçaria gananciosa de moradores onde a necessidade os obriga a parar e a valer-se de seus préstimos, sob a fadiga de longas marchas a cavalo, soalheiras e chuvaradas, que desde o segundo dia prostram o ânimo dos que não se acham habituados a esse modo de viagem, e que lhe furtam todo o estímulo para um estudo mais completo e detalhado do que seja e realmente é o nosso interior.

De resto, faz-se também necessária uma grande dosagem de sentimento local, identidade mesmo quase absoluta com o meio, para que se possa apreender e sentir em toda a sua nativa e bárbara poesia, seja a opulência, seja a miséria desses nossos tão caluniados latifúndios. (v.II, p.136-7)

O estudo detalhado ele o entende como o esforço mais ou menos especializado dos *habitadores (sic) do interior brasileiro, que podem ser, com relativa facilidade, científica-*

e viajantes curiosos, para irem a campo, como dizem, colher as suas etnografias. Isto existe de forma evidente em Euclides da Cunha, à parte de sua escritura apaixonada. Inclusive a sua mudança de opinião a respeito do episódio de Canudos e de Antonio Conselheiro deu-se a partir de sua ida ao local do campo de guerra, conforme acusa a sua **Caderneta de Campo. Os Sertões** estratificam os conhecimentos que apresenta de forma clara - a terra, o homem, a luta - e várias de suas páginas são antes ensaios sociológicos que literatura propriamente dita, embora a terceira parte se baseie muito em reconstruções imaginárias.

Antes dele Afonso Taunay e Bernardo Guimarães, dois dos iniciadores do sertanismo, opunham já a sua literatura de observação, feita através do cruzamento do sertão no primeiro e da vivência da cidade interiorana no segundo, à literatura de gabinete de José de Alencar.

mente delimitados pelos que se interessam sinceramente pelos nossos problemas essenciais, e cuja vida não foi ainda vigorosamente posta em foco pela nossa literatura. (v.II, p.136-7)

Essas idéias podem significar para a literatura pelo menos duas coisas: a busca da fidedignidade do discurso através do conhecimento empírico, que leva à função documental própria do regionalismo, mesmo que através daquele realismo de ordem mimética, visto a partir de Scholles e Kellog; e a referencialidade invadindo o texto na fronteira da própria narrativa literária. Ambos, processos que já tinham invadido o texto de Euclides da Cunha e que têm muito a ver com a literatura dos viajantes e sua função incipiente de historiadores e etnólogos ao mesmo tempo, precursores que são dos modernos etnólogos.

Essa referencialidade se efetiva nos contos de Hugo de Carvalho Ramos fundamentalmente através do discurso etnográfico. O documental encontra sua principal corroboração no narrador carvaliano. E ambos têm muito a ver ainda com aquela visão escatológica da História que possui esse narrador.

A figuração desse narrador é, em **Tropas e Boiadas**, vimos insistindo, a do viajante do sertão: um homem de fora, estrangeiro à terra, que cruza o sertão às vezes a negócio, outras a passeio, outras em visita, encontra um condutor e ouve dele estórias que mais tarde serão reproduzidas, recontadas, por esse viajante em contos. Poucos são, no livro, os contos em que essa figura não aparece. Na realidade, só em cinco, no livro todo: *Ninho de Periquitos*, *Mágoa de Vaqueiro*, *O Caminho das Tropas*, *À Beira do Pouso* - esses dois últimos, diga-se de passagem, formulados dentro das convenções da narrativa oral.

Na segunda edição de **Tropas e Boiadas**, aparece o quinto conto que não mantém esse figura do viajante: *Peru de Roda*. Mas ela ainda aparece em dois outros incluídos nessa edição: *Alma das Aves* e *Caçando Perdizes*.

A indicação desse viajante é muito singela dentro do livro, quase sempre servindo de base a um pretexto narrativo. Aparece ao meio, início ou fim da narrativa, fazendo sobressair o narrador-autor (ou autor implícito) do livro. Contada alguma coisa da estória, a certa

altura o narrador-autor diz, indiciando a sua condição de visitante daqueles lugares, acompanhado por um sertanejo-guia:

. Ali passei eu duma feita pelo arroxear suave de melancólica tarde de fins de verão [...] Ele - viagem andante - viera narrando a íntima satisfação e gozo violento de que se sentia noutras eras invadido em se aproximando dessas bandas[...] (Bruxa dos Marinheiros, v.I, p.13)

. Já que vais brevemente à Chapada, vê se ainda se encontra legivelmente o meu nome num tronco novo de genipapeiro (sic) que fica junto à casa do teu agregado (se é que ainda o manténs), próximo a umas goiabeiras e aí talhado por mim a última vez que lá estive. [...]

Era pelas férias, em tardes luminosas de que já não não tenho notícias [...] Revê-la-ei (à terra)? Não sei. Talvez nunca. [...] (Nostalgias, v.I, p.14 e22)

. O Vicente Peludo morava, e ainda mora, ali, naquela encruzilhada de Santa Leopoldina - Vargem Alegre. [...]

O compadre Guilherme viera da cidade caçar naquelas bandas. [...]

E a pele dessa sucuri, ainda há três meses viva lá no meu sertão adusto, tenho-a presente agora sobre os olhos, dando volta aos quatro ângulos do meu quarto de estudante. (Caçando Perdizes, v.I, p.21 e 24)

. Entretanto, fêz-se logo ouvir, insistente, o cacarejo no vassouredo. Para lá fomos todos curiosos. [...]

Ficamos ali parados, a olhar perplexos. [...]

E o nosso pasmo era tal, que ainda assim permaneceríamos, a ver em que dava a singular briga, se o caseiro, pondo termo à luta desigual, não arrancasse uma estaca, abatendo a cascavel em duas certeiras pauladas. (Alma das Aves, v.I, p.27)

. *Eu era nesse tempo o peão mais afiançado da fazenda. Nas redondezas desses "Guaiais"- e o meu companheiro fez um gesto largo, abarcando céu e terras com a mão [...]*

Tirou fora o chapelão de feltro, d'abas largas, acampado à banda pela presilha dum botão, desengonçou-se no arção do selim e, afastando o cabelo corredio, apontou. [...]

Acendeu o cigarro, desengonçou-se de novo no selim, e até o pouso próximo não lhe arranquei mais uma única palavra. (O Poldro Picaço, v.I, p. 32,33 e 34)

. - *Noite escura e má, patrãozinho. [...]*

O sertanejo velho levou a mão ao chapéu couro de catingueiro curtido, descobriu a grenha hirsuta, desengonçando-se no pangaré piohento, sorumbático e caduco. [...] (Pelo Caiapó Velho, v.I, p.51 e 54)

Essa figura de viajante ou visitante é recorrente no regionalismo finissecular e, inclusive, reaparece em Guimarães Rosa depois do seu desaparecimento significativo no regionalismo de 30. Guimarães Rosa retoma a perspectiva do Blau Nunes (apresentado por um visitante) do Simões Lopes Neto dos **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**, de 1912, em Riobaldo, talvez até porque retome a perspectiva das formas simples do universo sertanejo e a sua avaliação a partir, justamente, do regionalismo finissecular e do início do século XX e não do regionalismo de 30.

Mas no regionalismo finissecular de modo geral, e no de Hugo de Carvalho Ramos, a importância da representação desses viajantes, ou visitantes, como podem ser vistos, se amplia para além da mera posição de narrador testemunha ou narrador-autor.

Eles são, de fato, a representação da ótica através da qual se viu o sertão. A sua representação na moldura do livro é metalinguística do ponto de vista da obra, isto é, eles são a figuração daquela visão de revelação do desconhecido, do exótico, do pitoresco (como bem viu Flora Sussekind, op.cit.) que informou toda a literatura dos viajantes de modo geral, desde os viajantes medievais.

Nessa visão, por mais que queiram esses narradores apresentar uma visão de dentro do sertão, acabam sempre tendo dele uma visão de fora, porque são *estrangeiros* de certa forma. Isso é corroborado não só na preferência pela construção da narrativa na 3ª. pessoa, e na forma do relato recontado, isto é, reproduzido com as palavras do narrador-autor o que este ouviu do sertanejo, mas também no momento mesmo em que se quer dar à matéria de que tratam a idéia de que ela constitui um universo total e particular, detalhado, próximo da matéria pronta com que se formula o épico, e tão diferente e exótico que precisa ser anotado, registrado.

O exótico fundamenta a posição do estrangeiro que pasma perante o que vê; o universo totalizado, a possibilidade de vê-lo integralmente e à distância, de forma épica; e as anotações significam uma memória do desconhecido.

O desconhecido, o ignoto, faz parte das idéias do tempo - de Sílvio Romero, Manoel Bonfim, Capistrano de Abreu, José Veríssimo, entre outros, (e fizera parte da literatura dos viajantes também) - de que era preciso conhecer e interpretar o Brasil, esse imenso território desconhecido. E o seu registro nasce até um certo ponto dessa intenção, como bem anotam os programas regionalistas de modo geral, e as intenções nacionalistas de Hugo de Carvalho que vimos linhas atrás, programas esses para os quais a formulação épica contribui sobremaneira.

E vale para tudo isso, também, a intenção documental, que constitui a base da literatura regionalista.

O conto de Hugo de Carvalho Ramos, *Caçando Perdizes*, configura bem esse quadro de que vimos tratando. O conto relata a estória de um cão, o Belém, que foi comido por uma cobra sucuri, durante uma caçada que fez o Guilherme, homem da cidade, compadre do Vicente, dono do cão, e que, é importante assinalar, como homem do sertão é o que desconfia de que a cobra engoliu o animal. Tanto é que, após matá-la, *tornou ao lugar. Mediu-a de ponta a ponta, contando quarenta e oito palmos, nem mais nem menos. Meteu-lhe o facão,*

abriu de extremo a extremo a barriga; dentro, todo inteiro, enrodilhado e gosmento, jazia o cão. (v.I, p.24)

O conto sabota o seu próprio tema, porque, no fundo, enfatiza a sucuri e não o cachorro, como a princípio possa parecer. O seu final é precioso. Diz o narrador:

E a pele dessa sucuri, ainda há três meses viva lá no meu sertão adusto, tenho-a presente agora sobre os olhos, dando volta aos quatro ângulos do meu quarto de estudante. (Idem.Ibidem)

A frase é indicadora da postura distanciada desse narrador do conto por várias razões: primeira, porque situa-o na cidade, no seu quarto de estudante (é, pois, um estrangeiro) e não no sertão, isto é, situado de fora do *locus* de ocorrência do relato, muito embora o sertão fosse dele conhecido (e amado) - *o meu sertão adusto*; segunda, porque distancia-o também do tempo de ocorrência do relato, feito três meses depois do acontecimento; terceira, distancia-o dos protagonistas efetivos do conto, na medida em que se põe como *estudante*, isto é, letrado, frente ao mundo iletrado do sertão, e, porque letrado, capaz de relatar o acontecimento; quarta, evidencia que os elementos exóticos do sertão - no caso a sucuri em exposição no quarto - são de fato os seus componentes mais interessantes, dignos de registro e exposição; quinta, evidencia que o narrador está recontando um fato de que não participou ou de que não foi também testemunha, porque não é ele o Guilherme, compadre do dono do sítio; sexta, evidencia que contar observando o couro da cobra exposto, é contar a verdade sobre o sertão com a prova perante os olhos, porque o caso é tão extravagante que sem a prova ninguém acreditaria, e por isso que é preciso ter dele uma memória.

O efeito dessa postura no conto é o do distanciamento do narrador-autor frente aos acontecimentos que ele relata, acontecimentos que ele sabe que se opõem aos acontecimentos da cidade, que sabe serem verídicos no sertão, porque ele conhece este e tem a prova do que nele ocorre, mas é preciso assinalar a sua diferença.

No caso, o couro da cobra e o conhecimento que o narrador tem desse sertão valem pelas anotações que ele toma quando percorre as suas distâncias; o relato, isto é, o fato de a narrativa ser recontada após o acontecimento, e não dramatizada no presente, indica a forma do relatório como a fundamental para esse tipo de estória a ser contada; a não participação na ordem dos acontecimentos, impessoaliza o texto frente ao escritor que se recorta então como relator do caso e não protagonista dele, no máximo uma testemunha. Tudo isso assinala uma distância entre o narrador-autor e o universo que ele relata.

Ao assinalar essa distância (que pode ser de várias ordens - cultural, espacial, intelectual, etc..), o que o narrador de fato faz é se desincumbir dos valores sobre a matéria que narra - *acredite se quiser* - mesmo que tenha as provas do acontecimento; reforçar os seus próprios valores de homem da cidade como diferentes, e os acontecimentos da cidade como pouco insólitos; e criar outros valores que ele faz colar ao universo que mostra, tanto o exótico, o extravagante, o pitoresco, quanto o processo humanizador (ou desumanizador) desse mesmo universo.

No primeiro caso, o narrador corrobora a visão do seu tempo, visão de que o sertão era inóspito e extravagante, pitoresco afinal; no segundo, assinala uma diferença de modo até respeitosa dos acontecimentos, não só porque prova a sua veracidade, como também porque se exime de avaliar o que aconteceu (muito embora o saldo do pitoresco): ele só expõe o couro da cobra e ao seu relato -, construindo uma literatura de revelação à distância.

O ponto exato desse tipo de literatura é, portanto, a alteridade, a postura do escritor perante um outro universo diferente do seu, e se reporta ao empirismo, como a literatura de muitos viajantes do século XIX, entre eles Saint-Hilaire. E o próprio fato de o escritor fazer anotações a respeito desse universo corrobora-o como diferente.

Anotar significa trabalhar com o inseguro, com o desconhecido, na pretensão de estudá-lo posteriormente para que seja entendido, além de funcionarem as anotações como auxiliares da memória na hora de sua revelação. Significa também a intenção expressamente

documental de registrar a verdade, mesmo que sob estórias inventadas - a presença clara da verossimilhança realista.

Nesse sentido, se percebe, a seleção do gênero conto dentro do regionalismo. É relevante lembrar que o nosso regionalismo coincidiu no tempo com o modismo do gênero e a sua renovação a partir de Edgar A. Pöe, lá fora. Por sua vez, o conto coincide com a forma do *causo* dentro do universo sertanejo. Mas é importante perceber que os contos regionalistas mantiveram a peculiaridade de tentar uma unidade narrativa no livro através da matéria que apresentavam, matéria que não mudava no livro, muito embora mudassem as ações narradas. É a formulação épica do texto de apresentar (ou revelar) o universo sertanejo como universo fechado e total, mesmo que fragmentado em diferentes narrativas, constituindo-se como corpo único.

Essa peculiaridade pode forjar uma codificação para o livro regionalista diferenciada dos outros livros de contos não regionalistas - como um grande período de que os contos seriam orações coordenadas, isto é, um universo paratático e paradigmático que não se exaure em cada um dos contos (como é normal com o gênero), mas só no livro por inteiro, com a sua matéria uniformizada até menos pelo tema (como pensam alguns críticos) e mais pelo fato de constituir-se como universo particular fechado, total, que pode, inclusive, ser verificado empiricamente pela etnografia que apresenta.

Tanto é que as repetições de ações, caracteres, ambientes, etc. são comuns não só de livro a livro, mas de toda a corrente regionalista, transformando esta numa das correntes mais fechadas, isto é, topológicas, na literatura, ao ponto de uma crítica como Anne Marie Thiesse (1988) tecer para ela um conjunto fechado de características narrativas, ou um crítico como Albérès insinuar o seu gosto pelas intrigas-pretexto, como já vimos.

E pretexto, julgamos, de uma etnografia feita ao modo da dos viajantes, à base de estudos "científicos" que tentam perceber aquele universo como totalidade, e que pode ser assim visto justamente porque visto à distância.

Os contos entram numa relação paratática porque qualquer mundo representado mantém o mesmo peso e valor entre si e para a totalidade do universo descrito que acaba sendo o livro por inteiro. Por isso, porque valem esses contos igualmente, os livros regionalistas acabam por serem também miscelâneas, isto é, tem-se lenda reproduzida, junto com estória ficcional bem realizada, formas simples com formas artísticas; pequenos ensaios; curiosidades, como é o próprio livro de Hugo de Carvalho Ramos. São formas que, sem pejo, figuram lado a lado, indiciando que o seu tratamento está sendo feito a partir do universo que se quer descrever, e não a partir do universo ficcional propriamente dito.

Isso remete sempre às anotações, listas, conjuntos de uma mesma matéria anotada aos poucos, moldada numa forma estratificada, mas capaz de submeter-se à História como documento válido para a construção de uma ordem que vai sendo montada muito pela repetição e estereotipia e remontada pelo leitor no mesmo caminho.

Tudo isso indica que esses contos não pretendem ser manejáveis o suficiente para serem só ficcionais. A narrativa de Euclides da Cunha n'*Os Sertões* é de novo o maior exemplo disso. Pelo menos não são manejáveis no tempo, no espaço, nos personagens e na maioria das ações, porque pretendem ser empíricos o suficiente para serem documentais. É a plena aceitação, nesses casos, do realismo mimético.

Essa disposição paratática resultante do ponto de vista distanciado dos narradores regionalistas é responsável pelo tom coletivo das suas obras. Narrar ou descrever, conforme indagou Luckács, no seu ensaio do mesmo nome (op.cit.), acaba sendo a fronteira interna que o regionalismo vai encontrar dentro de si. Por mais que se narre, o objetivo é descrever, anotar, e revelar, dar a conhecer.

De certa forma, isso vai apondo uma função referencial explícita para o regionalismo, traduzida na sua vontade documental, e vai fazendo dessa uma de suas características mais importantes, conforme vem assinalando a crítica ..

E a interessar para o regionalismo, talvez seja mais procedente até comparar Zola e Balzac, nas suas respectivas obras *A Terra* e *Os Camponeses*, para perceber o quanto

Balzac lança a sua estória na narração, apanhando a ligação dos caracteres entre si num grande sintagma, fazendo uma composição; e o quanto Zola, ao contrário, faz uma decomposição dos segmentos sociais do campo, exercitando o tipo de realismo que seria corrente no regionalismo.

As idéias que são discutidas em ambos os livros são basicamente as mesmas: capitalismo, classe, dinheiro, terra, divisão do trabalho. Mas Zola apanha o princípio da equivalência entre os caracteres, enquanto Balzac entabula as relações que eles estabelecem uns com os outros - um conjunto de ligações e de efeitos.

O nosso regionalismo, ou o regionalismo que se segue a essas duas obras, mantém a perspectiva de Zola que, no fundo é a perspectiva da fragmentação do real em quadros, em unidades (em contos, diríamos), e que tem a sua modernidade na narrativa do século XIX, diga-se de passagem.

E tem também as suas diferenças que são transformadoras. Balzac e Zola sofreram as mesmas acusações de não terem localizado o seu texto (ambas as estórias podem se passar em qualquer lugar da França, desde que no campo). Os nossos regionalistas, ao contrário, foram acusados de localizarem demais os seus (o particularismo provinciano). A diferença deve estar nos *processos de formalização da História que é sempre possível ler no texto literário*⁴, e que, no caso de Hugo de Carvalho Ramos, remete-nos ao momento histórico brasileiro de constituição dos Estados e da Federação, conforme veremos adiante.

Em Balzac e Zola, havia uma totalidade maior - a comédia humana e os Rougon - em que cada um de seus livros operava; no nosso regionalismo, há uma consciência maior da especialização, e a integração não existe mais no seio de uma sociedade unitária, como pretendeu ser a sociedade imperial, mas de uma nação que começava a se recortar em Estados de uma Federação. A intenção do nosso regionalismo nesse sentido foi, de fato, atualizar,

⁴ Cf. João Alexandre Barbosa na sua Introdução à obra de José Veríssimo. In: **José Veríssimo**. SP, Edusp, 1977.□

na prática, o que o discurso do pensamento social brasileiro falava à época sobre nacionalidade, etnografia e identidades.

José de Alencar representou para nós essa inclusão na sociedade maior, tanto é que a sua obra pensava a totalidade da nação brasileira, conforme ele a projetou no prefácio *Benção Paterna a Sonhos d'Ouro*. Com Franklin Távora e o seu prefácio a *O Cabeleira*, a sociedade maior se cinde em Norte e Sul; com o regionalismo ela se cinde em regiões variadas.

Esse ponto de vista distanciado no regionalismo, então, vai encontrando seus paradigmas - o olhar do viajante e a sua vontade de etnólogo, de estudioso, que esse mesmo viajante inclui, que enxerga peculiaridades, particularidades, sempre, no entanto, referidas como totalidades: pequenos universos, enfim.

Arno Wehling (1992), em comunicação intitulada *A Invenção do Povo Brasileiro*, determina o final do século XIX como o marco construtor do povo étnico-histórico brasileiro através das obras fundamentais de Sílvio Romero e Capistrano de Abreu.

Segundo ele, para reagir à construção dos românticos, ecléticos e moderados na construção do estado imperial unitário - a construção que José de Alencar ajudou a fazer - Capistrano de Abreu e Sílvio Romero inventaram (e invenção tem o sentido jurídico de achamento de um conceito pré-existente na realidade positiva) os caminhos que levavam ao interior do país, e os conceitos de raça e mestiçagem, forjando o que ele chamou povo étnico, contraposto ao estado imperial.

De fato, a representação do sertão, a partir desses dois, configurou-se ainda uma realidade englobante - afinal, há sertão em toda a parte, para tomarmos Guimarães Rosa ao pé da letra -, mas entendeu também que há sertões menores, bem próximos, bem ali no interior e que podem ser vistos mais de perto.

Se a primeira representação foi uma representação mais genérica, e que pode ser vista principalmente na literatura dos historiadores coloniais, a segunda é rendilhada e está na raiz das representações do regionalismo literário, vê-se.

O texto histórico de Capistrano de Abreu **Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil** (1992), por exemplo, ordena a História do Brasil através da mobilidade, do caminho percorrido, minucioso, atento aos detalhes, e vai recortando diferentes circunscrições na medida em que vai demonstrando as interligações e o povoamento de cada região. Capistrano tece uma rede de filigranas dentro do sertão brasileiro, mostrando caminhos - assim como as veredas de Guimarães Rosa no grande sertão mineiro e goiano. É uma visão do sertão por dentro dele, e é a divisão do grande sertão do interior nacional em sertões menores, circunscrito pela cultura e pela história de seu povoamento, de suas atividades econômicas, seus usos e costumes - um rendilhado.

O texto de Saint-Hilaire tece essa interioridade, também através do caminho percorrido, se bem que não sob a forma de rendilhado. Antes, é um longo percurso, linear, guiado pelas pequenas estradas, mas de toda forma de dentro do sertão, anotando e registrando suas peculiaridades.

Silvio Romero já trabalha numa outra ordem. Seus livros etnográficos ordenam e classificam o que se encontra dentro desse sertão, não necessariamente o percorrem, mas recolhem os cantos populares, as trovas, a poesia; mapeiam e verticalizam essa visão interna do sertão.

Ora, na literatura, o regionalismo finissecular foi a expressão síntese desse tipo de construção empreendida por Romero e Capistrano. Ao mesmo tempo em que se situam dentro da região, os regionalistas ainda têm dela uma visão construtiva de mapeadores, uma visão de fora, portanto, por mais paradoxal que isso possa parecer. Uma obra como a de Afonso Arinos, por exemplo, para ficarmos no regionalismo da região central do País que é a de Hugo de Carvalho Ramos, percorre os caminhos da história da mineração em Minas Gerais, mas traça a feição étnica do vaqueiro, apresenta seus usos e costumes; e configura a região mineira no conjunto da nação.

Mas é Euclides da Cunha quem será a expressão maior desses conceitos, até porque o seu modelo não só foi o mais exaustivo e o mais claro, histórica e cientificamente falando,

como também foi o modelo que avançou rumo ao conflito que, para além do povo, do espaço e da geografia também pertencia aos sertões brasileiros e que o regionalismo não havia mostrado a não ser justamente na região nordestina através da literatura das secas, e com Hugo de Carvalho Ramos, depois, nos sertões goianos.

Dessa maneira, várias páginas dos nossos regionalistas são etnográficas porque fazem parte do conjunto de idéias do tempo, cumprem o programa dessas idéias, de criar o povo étnico brasileiro.

No caso de Hugo de Carvalho Ramos, é perfeitamente possível assinalar tanto o percurso do viajante - o conjunto das suas descrições fazem isso, e dentro duma estilística topográfica, como mostrou Cavalcanti Proença, e como mostramos, na figuração desse visitante - quanto nos trechos etnográficos de sua obra.

Em *Peru de Roda*, por exemplo, um dos últimos textos que ele escreveu, após descrever minuciosamente todo o trabalho do tropeiro e do arrieiro com a tropa, depois de mapear todas as ações, arrolar o vocabulário típico, os regionalismos todos, e de usar, todo o tempo, o imperfeito narrativo, como a configurar ações gerais que se repetem sempre, ele termina a primeira parte do conto, dizendo:

E o ofício era aquele, assim, duro, na regra de pobre, como dizia o arrieiro. (v. I, p. 43),

reiterando que o que estava a descrever eram, de fato, os usos e costumes do ofício do tropeiro em geral, e não de um singular, como se dá na segunda parte do conto, em que ele relata a estória do arrieiro Joaquim Percevejo com o Cel. Pedrinho. E essa parte vem nitidamente separada da parte narrativa seguinte. Nesses momentos, Hugo de Carvalho Ramos é um viajante científico que vê um universo diferente do seu.

A parte inicial d'*O Caminho das Tropas* - 11 parágrafos descritivos separados da segunda parte do texto, narrativa - segue a mesma intenção e estrutura. Só para se ter um exemplo, o conto começa assim:

O lote derradeiro desembocou num chouto sopitado do fundo da vargem e veio a trouxe-mouxe enfileirar-se, sob o estalo do relho, na outra aba do rancho, poucas braças adiante da barraca do patrão.

O Joaquim Culatreiro, atravessando sem parar o pirai na faixa encarnada da cinta, entre a espera da garrucha e a niquelaria da franqueira, desatou com presteza as bridas das cabresteiros, foi prendendo às estacas a mulada, e afrouxou os cambitos, deitando abaixo arrochos e ligais, enquanto um camarada serviçal dava a mão de ajuda na descarga dos surrões.

O tropeiro empilhou a carregação fronteira aos fardos do dianteiro, e recolheu depois uma a uma as cangalhas suadas ao alpendre. Abriu após um couro largo no terreiro, despejou por cima meia quarta de milho, ao tempo que o resto da tropa ruminava em embornais a ração daquela tarde. O cabra, atentando na lombeira da burrada, tirou dum surrãozinho de ferramentas, metido nas bruacas da cozinha, o chifre de tutano de boi, e armado duma dedada percorreu todo o lote, curando aqui uma pisadura antiga, ali raspando, com a aspereza dum sabugo, o dolorido dum inchaço em princípio, aparando além com o gume do freme os rebordos das feridas de mau caráter. (v. I, p.1)

Mas não é só a científica a postura que mantém esse narrador viajante. Claro, é essa a que mais o aproxima da literatura das viajantes do século XIX. Mas não é a única. Vejamos.

Uma outra narração.

Hugo de Carvalho Ramos e a singularidade do homem sertanejo.

A própria figura do narrador perplexo indicia que, por trás do homem positivo, que tudo vê e mapeia, existe um homem desentendido também de algumas coisas que vê, que percebe relações ocultas que ele não sabe clarear e que, de uma forma ou de outra, indicia comportamentos ambíguos daquilo (ou daquele) que ele vê frente à experiência que ele está acostumado a relatar.

Em seu texto sobre o haxixe, *Haxixe em Marselha* (1987), Walter Benjamin relata uma experiência com a droga que o torna um outro tipo de viajante - um *flanêur* - que vagueia pela cidade de Marselha. Sob o efeito da droga, ele vive uma outra experiência com a cidade que ele conhecia quotidianamente. Narcotizado por essa experiência vivida, ele passa a articular vários espaços e vários tempos de forma diferenciada, introduzindo-se num tempo em que a qualidade do que ele via, sentia ou produzia, valia mais do que o tempo de uma experiência anterior. A certa altura do texto, encontrando um jornal numa praça em que estava escrito: "*Com a colher se deve haurir da realidade o igual*"(p.252), ele diz:

Esta frase me agradara muito. Agora me possibilita confrontar o sentido político-racional que tinha para mim, com o sentido individual-mágico de minha experiência de ontem. Enquanto [...] a frase para mim se resolvia em que as coisas estão, como sabemos, completamente tecnificadas e racionalizadas e que o especial se encontra hoje apenas nos matizes, a nova compreensão era totalmente diversa. Via, de fato, apenas matizes que, todavia eram iguais. Concentrei-me no calçamento à minha frente que, devido a uma espécie de unguento com o qual, por assim dizer, me havia pincelado, podia tanto ser este mesmo como o de Paris. Muitas vezes se diz: pedra por pão. Aqui, estas pedras eram o pão de

minha fantasia que, de repente, se tornara ávida de provar o que é igual em todos os lugares. (p.254)

O entendimento que se tem pela frente, aqui, pode ser colocado ao lado da perplexidade que encontram os narradores de Hugo de Carvalho Ramos perante o que vêem e o desentendimento que têm em relação às histórias que ouvem de seus companheiros de viagem. De repente, quando por instantes ultrapassam a sua condição de viajantes científicos, são capazes de se deparar com o diferente, no meio daquilo que anotavam como igual, como coletivo, e perceber que, por outros ângulos, e por várias formas, as experiências são diferentes mesmo que tendo iguais matizes (ou são iguais, mesmo tendo matizes diferentes, como viu, mais tarde, Guimarães Rosa no **Grande Sertão: Veredas**, com a conclusão de que o que existe é *homem humano numa travessia*).

A questão maior é a articulação de vários tempos históricos, por debaixo dos vários olhares que se pode ter de um objeto. Há uma exterioridade clara, que se evidencia aos olhos; mas há também certas interioridades que os olhos não vêem, mas que a sensibilidade percebe.

Quando escreve o prefácio sobre Walter Benjamin - *Walter Benjamin e a História Aberta* -, reproduzido na tradução brasileira das **Obras Escolhidas - Walter Benjamin** (1985), Jeanne Marie Gagnebin chama a atenção do leitor para o tratamento do historiador com o relato narrativo da experiência.

Nos textos fundamentais dos anos 30, especialmente n'*O Narrador*, ela assinala, Benjamin retoma a questão da experiência dentro de uma nova problemática: *de um lado, demonstra o enfraquecimento da "Erfahrung", experiência comunitária, no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a "Erlebnis", experiência vivida, característica do indivíduo solitário (p.9)*, ao mesmo tempo em que esboça a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória comum, malgrado a desagregação do social.

A *Erfahrung* em Benjamin é a narratividade espontânea, oriunda da organização social comunitária centrada no artesanato, enquanto a *Erlebnis* se contenta com a privacidade da experiência individual. Aos que entendem a impossibilidade daquela forma na atual

sociedade, e não se contentam com a experiência privada solitária, resta construir uma terceira forma, sincrética, como a chama a autora, de experiência e narratividade, como fez Leskov, o autor que Benjamin avalia em seu ensaio. (p.10)

Exemplo claro dessa reconstrução sincrética na nossa literatura é Guimarães Rosa (antecedido por Simões Lopes Neto), que reaproveita as formas tradicionais da narrativa comunitária, embora detendo-se no relato duma experiência singular e solitária também, como a de Riobaldo no **Grande Sertão: Veredas**.

A impossibilidade da *Erfahrung* plena na sociedade capitalista moderna se dá justamente pela incapacidade desta de preencher as condições básicas de sua realização, quais sejam: a experiência deve ser comum ao narrador e ao ouvinte e deve possuir uma dimensão prática para o universo ou comunidade em que se situa - o que conta transmite um saber que os seus ouvintes podem receber com proveito de toda a comunidade. E essas condições existem em organizações pré-capitalistas do trabalho, sobretudo na atividade artesanal, não em sociedades que abolem essas categorias.

As idéias principais que presidem esse ensaio de Walter Benjamin são, portanto, a da temporalidade, que se funda no presente contraposto a um passado; a da experiência centrada na evolução das forças produtivas, isto é, no trabalho; e a da comunicação, de que faz parte a narrativa, seja como arte de contar, seja como memória.

No presente, o trabalho e as novas formas sociais repõem sempre o mesmo e o imediato, encurtando o espaço e o tempo, no ritmo da circulação e da reposição da mercadoria, e da imprensa, diferentemente de outros tempos, em que ele agregava, através do sistema corporativo, a experiência do senso prático numa dimensão utilitária, e a comunicação era feita em relações interpessoais, levava à reflexão e se guardava na memória.

Traçando a história dessa evolução na perspectiva da comunicação, W. Benjamin expõe a primeira grande característica que distingue o narrador propriamente dito, do atual narrador - a centralização na troca de experiências, no primeiro caso; e a narrativa sobre si mesmo, no segundo. Diz ele:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. [...] Ele se distingue, especialmente da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada por outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (p.201)

E completa:

O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis ao seu florescimento. [...] Por outro lado verificamos que com a consolidação da burguesia - da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes - destacou-se uma forma de comunicação [...] a informação [...] (que) aspira a uma verificação imediata. [...] A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações [...] e a informação só tem valor no momento em que é nova. (p.202 a 204)

[...] "o sentido da vida" é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a perplexidade do leitor quando mergulha na descrição da vida. Num caso, "o sentido da vida", e no outro, "a moral da história", estas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa (p.212)

Quando relaciona a questão da narrativa às forças produtivas, percebe que o trabalho manual passava para as narrativas o seu artesanato. Essa narrativa *não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. [...] Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobio-*

gráfica. [...] uma viagem de trem na qual ouviu de um companheiro de viagem os episódios que vai narrar; [...] ou evoca uma reunião num círculo de leitura [...](p.206)

Essa narrativa é estranha à técnica industrial, para Benjamin, porque gasta tempo e paciência e *já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.* (p.206)

De outro lado, a memória é o ponto-chave da historiografia, escrita ou oral, porque funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração a geração. *Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si.* (p.211)

Afinal, o que Benjamin de fato nos deixa é o estatuto histórico dessas duas formas de narrar - a do passado e a do presente - e a mudança histórica como o ponto crucial do desvelamento dessas formas: mudanças na ordem do sistema produtivo geram formas diferenciadas de narrar, e interesses variados sobre o que narrar.

Ora, essas questões todas estão postas no texto de Hugo de Carvalho Ramos: ele se serve de um narrador viajante racionalizado; de um narrador perplexo que começa a perceber diferenças no que parecia igual; de estórias comunitárias, como as contadas pelos tropeiros em roda de pouso; de estórias singulares, como as contadas por Antônio n'*O Poldro Picaço* e do arrieiro n'*A Bruxa dos Marinheiros*; e ainda figura-se sempre como um narrador que reconta, isto é, que repassa estórias que ouviu de um companheiro de viagem.

Mas o modo como ele faz isso não é assim, asséptico e claro. Vejamos.

N' *O Caminho das Tropas e À Beira do Pouso* -, por exemplo, o que ele põe em cena é a *Erfahrung* benjaminiana.

Em ambos os contos, desaparece a figura do viajante e aparece a do tropeiro que relata a seus pares acontecimentos que, se aconteceram a ele, narrador da estória, não significam que não poderiam ter acontecido a qualquer um dos ouvintes, porque são contos, ou *causos* usuais do sertão.

A en-cena-ação é perfeita. O narrador, ao pé-do-fogo, figura com a sua platéia típica, capaz de entender as narrativas que conta por pertencerem todos ao mesmo universo - são tropeiros. Ao mesmo tempo, conta as estórias nos seus momentos de lazer, como acontece com as narrativas tradicionais que exigem um tempo comum compartilhado. Ao final, se diz que outras estórias serão contadas a partir daquela, o que remete a um fluxo narrativo comum e vivo, *já que a história continua, está aberta a novas propostas e ao fazer juntos*, como recupera Jeanne Marie Gagnebin, e que esse fluxo não se esgota porque a memória e a tradição comum ainda existem.

No entanto, a esses dois contos, Hugo de Carvalho Ramos contrapõe vários outros do livro, como, por exemplo, *O Poldro Picaço*, aquele conto em que a figura do viajante aparece como narrador segundo de uma estória que ele ouviu de primeira mão de seu condutor - Antônio - ex-vaqueiro domador de fazendas de criação da região, hoje condutor ou guia de visitantes do sertão e que só nesse sentido recupera parte da *Erfahrung* benjaminiana.

Relembrando o que já dissemos atrás, Antônio conta duas estórias para o viajante: a estória do poldro que ele não conseguiu domar e que morreu no cativo ressentido de liberdade; e a sua estória pessoal, de como deixou a profissão de vaqueiro para ser condutor, quando não conseguiu domar o seu amor pela neta do fazendeiro seu patrão que seria socialmente inalcançável para ele. E até certo ponto como forma de conseguir uma profissão mais autônoma para si.

Essa estória pessoal de Antônio é subliminar e está figurada mais pelos recursos etnográficos tanto do *bentinho* que carregava ao pescoço, onde guardava o lenço que ele ganhara da moça quando tentara domar o poldro, quanto pelas quadras de amor, tristeza e melancolia com que Hugo de Carvalho Ramos fecha a narrativa e que copia do cancionário popular de Goiás.

Mas, conforme já vimos também, é essa segunda estória que parece ser mais importante para ele, na medida em que ele deixa pela metade a estória do poldro, não se importando de narrar o seu final. Ao que o viajante retruca, indagando-lhe sobre que fim levou o

poldro, numa situação de perplexidade com o modo como o sertanejo conta a sua estória, encenando, claramente, através de suas perguntas, a interação discursiva existente entre ele, narrador segundo, e o narrador primeiro, aquele tentando perceber contingentemente o modo de conduta deste.

Da mesma maneira, perplexo parece ficar o narrador Antônio com a pergunta recebida. Parece apontar para o fato de que o seu ouvinte não entendeu aquilo que de fato narrou e que era mais a sua estória pessoal de vida que a estória do poldro. Em ambos, as imagens sobre as situações são diferenciadas e divergentes - a interrogação é a comprovação da dissimetria produtor, leitor, texto, conforme as teorias da recepção.

Num conto como esse, ao invés da *Erfahrung* benjaminiana, o que de fato parecemos ter é a *Erlebnis*, um momento em que o narrado é a experiência vivida que não é mais comum, mas isolada, pessoal e, de certa forma, desorientada.

Um dos papéis do viajante, nesse caso, é cumprir com o fato de que a platéia que partilhava um entendimento comum com o narrador, como a dos outros dois contos, desapareceu como condição do relato, e o que se tem em mãos é não só um ouvinte distanciado, mas desentendido, que não sabe qual reação deve ter perante o que ouve, e um narrador relativamente desorientado para narrar estórias que não são mais usuais, mas singulares. (Riobaldo ainda será esse narrador desorientado, contando a um visitante experiências próprias vividas).

Quando Antônio, o narrador, se cala sobre o fim da estória do poldro, ele está de fato tecendo implicações sobre o dito. É a partir daí que o dito ganha os seus contornos, conforme ensina Iser (op.cit. p. 90), e acena para o fato de que esse viajante pode vir a se tornar um *flâneur*, como quis Benjamin no seu texto sobre o haxixe. Não ainda um *flâneur* integral, que assume sua experiência como experiência vivida. Mas um esboço do que poderia se tornar esse viajante, um vir-a-ser, ou um viandante, para recuperar aqui a pegada de Nietzsche n' **O Viandante e sua Sombra** (s/d), em que o viajante pára para conversar consigo mesmo, ou com sua sombra, com o seu outro lado, no caso, moral.

Para Hugo de Carvalho Ramos, seria o esboço de um narrador necessário para ouvir aquele novo tipo de estória - estórias de experiência pessoal - que ele, o narrador viajante, ouve ainda (ou se pasma porque não entendeu o que ouve) como estória coletiva, pertencente a um grupo que ele quer racionalmente delimitar. Por isso, ele é um narrador (ou um ouvinte) desentendido.

Daqui para frente, o narrador necessário para esse tipo de estória, não é o que aprende, anota ou registra, mas o que tem a sensibilidade para entender o que o outro narra e que deixa que ele narre, porque a diferença não está mais no matiz, como conclui Benjamin.

É o que fará, nesse sentido, o narrador-autor de **Grande Sertão: Veredas**.

Com isso, Hugo de Carvalho Ramos inicia a recortar tanto a perda de um processo - *a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura* (Benjamin, 1985,p.69) -, quanto a sua substituição por outro, insinuando o próprio futuro da narrativa regional nesse sentido e, importante, registrando também um sertanejo diferenciado, positivo, nesse universo arcaizado.

Esse recorte é parcialmente dado nessa perplexidade de ambos os narradores e que, como processo literário, é construído pela interrogação ou pela exclamação, ou ainda pelo silêncio que esses narradores enunciam nos contos de **Tropas e Boiadas**.

Em *Mágoa do Vaqueiro*, após a morte deste, o narrador diz: *Morrera, ouvindo os ecos que lá iam do aboiado, a rolar magoadamente, de quebrada em quebrada ...*, impondo as reticências finais; em *A Bruxa dos Marinhos*, o narrador repete a mesma situação d'*O Poldro Picaço*, fazendo sua interrogação final sobre o destino da bruxa, assinalando a mesma dissimetria e o mesmo desentendimento.

Esse viajante perplexo, num outro conto - *Alma das Aves* -, sequer consegue decidir sobre qual reação ele deve ter frente a esse universo, conforme vimos. Vendo a luta insana da galinha da terra com a cascavel para proteger seu ninho, ele exclama: *Que minúscula tragédia, que espetáculo grandioso era aquele!* - numa expressão trágica e épica ao mesmo tempo, sobretudo perplexa.

Aliás, essa perplexidade vem, nesse conto, expressa. Diz ele: *Ficamos ali parados, a olhar perplexos. [...] E o nosso pasmo era tal, que ainda assim permaneceríamos, a ver em que dava a singular briga, se o caseiro [...]* (v.I, p.27)

De fato, há desorientação e o narrador parece interrogar um universo que ele julgava de forma diferente.

Mesmo em *Caçando Perdizes*, o narrador, ex-visitante do sertão, quando escreve o seu conto tendo pela frente o couro da sucuri em exposição, o que ele sinaliza com isso, como já vimos, é que o acontecimento é extravagante e nos deixa perplexos.

Nesses casos, é também do exótico e do pitoresco que se está falando, é claro. Mas, mesmo assim, é uma outra maneira de ver o sertão, porque a perplexidade denota uma ruptura da normalidade, sentida seja pelo extravagante da situação, seja pela violência de um final inesperado, como em *Mágoa do Vaqueiro*, quando termina repentinamente, sem mais enunciação do narrador após o clímax, a não ser a da melancolia do aboiado ouvido ao longe, num silêncio respeitoso, como se se estivesse perante o indescritível.

Nesses casos, o extravagante não é mais prazeroso, como acontece ser o pitoresco expresso em *Nostalgias*, por exemplo. Ele rompe com algo de dentro de quem o vê e insinua uma interpretação posterior que não é própria dele.

Mas a produtividade dessas duas experiências não pára aí, havendo outros detalhes que é preciso assinalar.

As duas histórias que conta Antônio, n'*O Poldro Picaço*, - a do poldro e a de seus amores - se têm em comum o fato de que ele tentara domar o poldro e o seu amor, ou sua liberdade, não são, entretanto, histórias de uma mesma natureza.

A história do poldro, uma história que tende ao macabro, ao insólito e à fatalidade. como vimos, e que recupera para o conto vários processos supersticiosos do universo do sertão - benzeções, vacilações próprias da religiosidade rústica -, faz parte daquele arsenal de histórias comuns ao universo do sertão, das histórias de assombramento. Ao contrário, a história de amor de Antônio é uma história singular, isolada.

Ora, as estórias comuns, que fazem parte do usual dos *causos* do sertão são aquelas estórias do tempo passado, de um mundo que acabou (ou que está acabando) como vimos ser a leitura de Hugo de Carvalho Ramos em relação à História propriamente dita. O que ele procura, realmente, é ler a História do tempo presente do sertão. Esse tempo presente encontra homogeneidade na condição social do sertanejo, um espoliado, mas não nesse universo comunitário. Se ele ainda existe, proximamente será extinto, na mesma lógica benjaminiana do capitalismo que deve chegar ao sertão.

É por isso que não importa muito a Antônio contar o final da estória do poldro. Há, nele, um outro sertanejo, capaz de mudar de vida ou profissão e de contar um outro tipo de estória que não só as dos *causos* do sertão, da mesma sorte que fará Riobaldo anos depois. E, como esse, aquele coloca sua estória singular em meio a estórias que poderiam ser de toda a comunidade, porque faz o mesmo tipo de indagação e tem o mesmo tipo de reação da parte de quem a vive. Como Riobaldo pactário do demônio, que faz uma indagação universal, Antônio vive a vacilação do estranho por alguns segundos, nas leseiras que começou a sentir depois de tentar domar o poldro e que responde a uma visão particular de todo homem do sertão. Mas, como aquele, também vive a sua estória singular de vida, indiciando a sua mudança e a mudança da perspectiva literária nesse sentido.

À mesma ordem de raciocínio parece pertencer a narrativa que reproduz a *Erfahrung* tradicional do sertão. Também indica uma mudança o fato de que as duas estórias de assombramento do livro sejam desmascaradas enquanto tal pelo narrador que as conta (até porque essas já estão próximas das estórias cômicas de Romualdo e Alexandre dos **Casos de Romualdo**, de Simões Lopes Neto e **Histórias de Alexandre**, de Graciliano Ramos).

Toda a modalização - *assemelhou-se-me, calculei, vi, achei esquisito, etc..*- que Hugo de Carvalho usa nos dois contos, indicativa de uma vacilação frente a um acontecimento à primeira vista assombroso, produz um discurso racionalizante ao final da narrativa, conforme já asinalamos, na medida em que o acontecimento estranho não passa de um equívoco, de uma ilusão de ótica, que é pouco para provocá-lo. E se transforma em pistas

para os companheiros também racionalizarem o acontecimento, mais do que construírem o fantástico dentro do texto.

A situação de ironia e chacota com que os narradores tradicionais desmascaram o assombramento indicia uma nova forma de tratar o tema, e um novo homem a viver a experiência. De fato, Hugo de Carvalho Ramos parece querer mostrar, nesses narradores, mais uma capacidade desmitificadora do que a valentia e a coragem de enfrentamento da situação. A paródia cômica do jogo de imitação que acontece em *À Beira do Pouso* é evidente desse sentido:

Decididamente exquisito (sic), mesmo muito exquisito.

Parei o pingo. Os pretos imitando pararam. Fiquei ali imóvel longo tempo, os olhos neles grudados, sem tino, enquanto o minguante principiava a tingir de açafrão a copa folhuda das árvores e, lentamente, ia abaixando a sua luz amarelada sobre o carreiro.

Acorçoado, reencetei a marcha; eles fizeram o mesmo, e assim continuamos por mais de hora, eu calado, apertando nos dedos o cabo encerado do jacaré, eles arcados, pusados, o fardo ao ombro, em cadência de soldado.

De supetão - desfiava eu o creio-em-Deus-Padre de trás para diante mais uma vez - o carreiro desembocou num campo largo, coalhado de luar.

A lua deu de chapa nos dois carregadores.

Adivinham, se podem, o que vi então, todo apalermado, assombrado mesmo.

- O Cuca, aventurou tímido, um.

- Qual! Uma vaca.

E perante o assombro descomedido daquelas feições rústicas e encardidas de sol, o Aleixo arrematou com pachorra:

- Pois isso mesmo, os dois pretos arcados eram seus quartos escuros, e a rede de defunto, a barriga malhada. Como o carreiro era fundo e apertado, ela não tivera por onde torcer; o escuro, a solidão daqueles lugares e - p'ra tudo dizer - o medo, fizeram o resto.

A companhia respirava aliviada. (v.I, p.30)

O enfrentamento sério do medo, por exemplo, é o motivo central do conto *Assombramento* de Afonso Arinos em *Pelo Sertão*. O desmascaramento do conto de Hugo pode ser uma forma de degradação desse tipo de histórias no universo do sertão. A sua perspectiva cômica substitui o sério do conto de Afonso Arinos o qual, ao final, parece querer mostrar o grau de desentendimento que o homem do sertão tem para com a sua própria História real (no caso, a mineração em Minas Gerais), na medida em que é o ouro enterrado que ultima os acontecimentos..

Isso não acontece com Hugo de Carvalho Ramos que se preocupa em evidenciar esse tipo de experiência de assombramento como fruto da bebida, em *O Caminho das Tropas*, e da imaginação criadora, em *À Beira do Pouso*, racionalizado pelo próprio tropeiro que conta a história. O mesmo se passa com Benedito dos Dourados no caso do Cristino e o filho, em *Gente da Gleba* - homens que não levam mais a sério esse tipo de *causo*? Da mesma sorte de Casimiro que contava *leréias* em *Nostalgias*? Ou Romualdo? Ou Alexandre? Ou Monteiro Lobato?

Em *A Bruxa dos Marinheiros*, o conto que repete a cena de desentendimento final entre os narradores d'*O Poldro Picaço*, na figuração daquele arrieiro que se faz condutor e guia do viajante do sertão contando-lhe histórias, essa mesma ironia é indiciada na resposta final do narrador arrieiro quando perguntado pelo viandante : - *Ah, sim, a bruxa ... Essa, de certo (sic) levou-a o Cuca num pé de vento, à hora da meia noite, pela sexta feira do quarto minguante...*, responde, sarcasticamente o narrador, enfiando várias superstições numa golfada só - numa clara contaminação de processos.

Assim, nessa heterogeneidade de representações e de figurações (e Hugo de Carvalho Ramos não se decide efetivamente por nenhuma delas), que vão do narrador distanciado, ao narrador tradicional, e ao narrador de histórias já singulares, não coletivas, vai-se delineando que o sertão está mudando. E Hugo de Carvalho Ramos exercita um paradigma híbrido, inclusive nas formulações do gênero.

Contos como *O Caminho das Tropas*, *À Beira do Pouso* e *O Saci* seguem de perto a estruturação do gênero oral de narrar. Já um conto como *A Bruxa dos Marinheiros*, que marca muito esse hibridismo, não solicita essa perspectiva. A desorientação do narrador do conto é clara, e as suas partes se desintegram, se fragmentam em descrições por um lado, impressões por outro, narrativas só insinuadas, como se a pena do escritor que reconta estória, moldando-se sobre a estória que ouviu, reconhecesse, como W. Benjamin, que não há como salvar idéias estéticas que não têm mais raízes no histórico, na comunidade. Se o homem passa a narrar estórias singulares, experiências vividas isoladamente, ao lado de narrativas comunitárias, é preciso que a própria narrativa assinale esse hibridismo.

Dessa forma, o conto marca as impressões do arrieiro de forma dúbia - entre a marca dos usos e costumes etnográficos dos tropeiros quando passavam ali por aquelas bandas da Venda dos Marinheiros, e a sua estória pessoal de vida com a moça dona da Venda, a bruxa dos Marinheiros, uma narrativa, que, já vimos, não se desenvolve, constitui-se de recordações gozosas simplesmente. Com isso, marca a transição, a dubiedade dos processos - formas de um mundo particular e formas de um mundo singular - que Hugo de Carvalho Ramos faz conviverem na mesma narrativa.

Esteticamente, porque recebeu fratura no seu personagem e no seu mundo narrado, essa narrativa fragmenta-se. Hugo de Carvalho Ramos já estratifica a sua obra em partes narrativas e partes descritivas, em que a descrição já não integra a narração, ou em que certas partes são gratuitas para o texto, desfuncionalizando-se.

Em Hugo de Carvalho Ramos, essa desfuncionalização tem pelo menos duas características. De um lado, é realmente sentida como gratuita, algumas vezes - é o caso de *Gente da Gleba*; mas também parece fazer parte de um outro processo, menos literário, oriundo dos métodos das ciências do tempo - mais seguramente da Sociologia e Etnologia nascentes, conforme vimos na sua visão narrativa e que chamamos de parataxe - que separa, estratifica os diferentes tipos de discursos que o texto se permite ter, como se estivesse reproduzindo

da ciência a estratificação dos diferentes níveis de análise: o biológico, o psíquico, o social, etc..

Ao mesmo tempo, introduz modernidade no seu texto, porque trabalha mais com efeitos e impressões de leitura do que com armações narrativas, através do exercício da narrativa simbolista.

O processo paratático tem a ver tanto com a concepção do realismo de Hugo de Carvalho Ramos, conforme a vimos anteriormente, isto é, com aquele realismo que prevê a autonomia do objeto de que trata, mas que exige anotações e observações fiéis da realidade, quanto com a fronteira da narrativa ficcional, entre o *Mythos* e a História real, quanto com novas formas de modernidade literária.

Quanto a esta última, a impressão de leitura que se tem de parte da sua obra é que ela sequer pretende encaminhar ações para o leitor. É a invasão da crônica na corrente regionalista que, em Hugo de Carvalho Ramos, é notável. E crônica nos seus dois sentidos: o histórico, como justaposição de eventos; e literário, como foco de momento, situações, etc. Em ambos, não se entabulam narrativas. Contos como *A Bruxa dos Marinheiros*, *Nostalgias* não narram, só insinuam narrativas. Afonso Arinos tem já essa mesma intenção em *Buriti Perdido* ou em *A Cadeirinha*, mas sua realização é clara - não pretende ser narrativa, mas poética. Em Hugo de Carvalho Ramos não se percebe uma intenção clara e única. Há a intenção descritiva, a narrativa, a poética e a da discussão histórica, esta que, se existe também nos dois contos de Afonso Arinos, se situam mais na linha nostálgica. Em Hugo de Carvalho Ramos essa dimensão regressiva da nostalgia existe também, seja em *Nostalgias*, seja em *Gente da Gleba*, mas convivendo com a sua renúncia crítica à épica do sertão, como já vimos, crítica essa que não existe em Arinos. Há em Hugo de Carvalho Ramos, de alguma forma, a falta de disposição de narrar. Isso tem um outro lado que é o lado da fragmentação narrativa, da soltura do texto de uma unidade - e é uma precursão modernista que surge desde o naturalismo.

Na mesma linha se encontra o seu procedimento de terminar a narrativa no clímax, como em *Mágoa de Vaqueiro* ou *Ninho de Periquitos*. É uma forma de endossar a crônica, o foco na situação principal; também um endosso da teoria do efeito de Edgard A. Poe; também um endosso do *causo sertanejo*. Mas, de certa forma, narrar já não lhe parece mais tão importante, até porque um conto, no regionalismo, sempre vale por outro conto qualquer do livro.

Essa disposição paratática e paradigmática é a grande responsável pelo tom coletivo das obras regionalistas, porque é também por ela que se encaminha a discussão sobre a estereotipia dos personagens e das situações, as convenções narrativas - inclusive da narrativa tradicional, como a moldura, convenção colada ao universo sertanejo desde sempre, forjando a apresentação épica.

Muito dessa ótica se relaciona com as idéias sociológicas do tempo e não só com as da filosofia social. Principalmente as regras do pensamento sociológico, cujas coordenadas de análise já eram a natureza das unidades, sua delimitação, sua função e correlação dentro de uma sistema fechado, visando a traçar uma morfologia das formas sociais. Já é assim, por exemplo, com E. Durkheim, mesmo com Max Weber, em cujos ensaios já se encontram embutidas as idéias de sistema, diacronia, sintagma, paradigma, que F. Saussure mais tarde sistematizaria, limpando-as do evolucionismo.

Também a contraposição comunidade/sociedade ou *Gemeinschaft/Gesellschaft* de Ferdinand Tönnies, que fundamenta a sua sociologia, está bem expressa na noção de vontade orgânica e espontânea que encaminha os gestos de Domingos em *Ninho de Periquitos*, da ave em *Alma das Aves*, assim como a intimidade das rodas de conversa nos pousos d'*O Caminho das Tropas e À Beira do Pouso*.

E Durkheim (1978) a partir de Tönnies, também expressou o universo fechado constituindo a comunidade unida pelos laços da solidariedade mecânica, provinda da consciência comum, dos usos e costumes ainda comuns, e a solidariedade orgânica, provinda das relações de trabalho.

Toda essa sociologia trabalha com a morfologia das formas sociais, com unidades claras e caracterizadas formando sistemas gerais, englobantes que podem ser vistas como pequenas totalidades, pequenos particulares.

E o típico é decisivo na construção de imagens capazes de responder com precisão, como emblemas, pela identidade daquilo em que colam. Daí a necessidade de ser morfológico, etnográfico, como foram os regionalistas, caso contrário, não construiriam a identidade de sua região.

A perspectiva de F. Tönnies que, de certa forma, ressoa em Benjamin ao assinalar a diferença *Erfahrung/Erlebnis* é, inclusive, bastante produtiva nesse sentido.

Estaria Hugo de Carvalho Ramos assinalando o percurso do universo que trazia a representação do íntimo, do duradouro, do vivo, para a representação do artificial, do mecânico e do anônimo nos sertões brasileiros? Estaria, nesse ponto, o sertão se folclorizando de fato, e não só pela pena do escritor?¹ É esse o fruto a ser colhido da sociedade mercantil que se iniciou no Estado (veremos isso adiante, na segunda parte do trabalho) cuja transição a extinção das tropas e boiadas assinalam?

A considerarmos que daí a uma década e meia, aproximadamente, Goiás se posicionará como fronteira econômico-política para o país (que também mudou sua ordem jurídica com Getúlio Vargas, mas que buscava isso desde o Tenentismo), isso pode ser algo a pensar.²

¹ É o que Guimarães Rosa assinala na mudança da ordem jurídica do sertão marcada pelo julgamento e posterior candidatura a deputado de Zé Bebelo em **Grande Sertão: Veredas**. E o tempo da estória de Guimarães é o tempo do sertão de Hugo de Carvalho Ramos.

² E se visualizarmos hoje os detalhes da mudança de nome que tomou o homem do campo, de fazendeiro ou criador para pecuarista ou empresário rural e, no caso do lavrador, para pequeno produtor; da sideração do processo citadino no campo para onde se deslocou todo o conforto urbano; da confirmação de que o fazendeiro fixa residência na cidade e vai ao campo só tomar pé dos negócios; do jogo ambíguo entre a música do campo e a música da periferia das cidades tomadas pelo êxodo rural, que conservam o instrumento, o violão, as duas vozes e as duplas na música chamada sertaneja; do rodeio de peão que hoje se realiza nas cidades, etc.; e, principalmente se atentarmos para o fato de que todos esses detalhes são produtos *kitsch* (assim como é, em certo sentido, a literatura regionalista), o processo parece mais claro ainda.

Claro, Hugo de Carvalho Ramos ainda não manifesta explicitamente uma estratificação tão organizada que monte um sistema a partir de elementos sociais recolhidos em seus livros, e nada indica que ele tenha conhecido, por exemplo, E. Durkheim ou F. Tönnies (em nenhum lugar de sua correspondência ou ensaio esses nomes aparecem). O que ele desenvolve em seu livro é uma sistematização pensada ainda muito dentro da ordem psíquica ou social, seguindo de perto o positivismo.

Em Comte, os três estágios da civilização - o religioso, o metafísico e o positivo - estão aliados à natureza psíquica do homem, de que a própria evolução social depende. As relações entre as leis da natureza e o progresso é a de correspondência, onde formas mais complexas e fases históricas mais desenvolvidas de civilização correspondem a uma vida psíquica mais desenvolvida também., sabe-se isso.

Em *A Madre de Ouro*, Hugo de Carvalho Ramos explicita que é o olhar do *matuto aparvalhado*, ou seja, do homem intelectualmente pouco desenvolvido, que não percebe racionalmente, mas imaginativamente, que vê o bólido no céu, ou a pedra brilhando no fundo do poço como madre de ouro, tirando daí uma lenda, não uma verdade.

A vida psíquica mais ou menos desenvolvida foi ponto nevrálgico para o regionalista, que viu o sertão e o sertanejo nessa perspectiva positivista - mundo psiquicamente primitivo, pouco desenvolvido, frente ao seu mundo psiquicamente desenvolvido e civilizado. Tais adjetivos, se não constituem morfologia de tipos, pelo menos assinalam uma diferença de alteridade que estratifica, segrega.

E, realmente, mais do que uma morfologia, há um julgamento. No quadro geral do evolucionismo, na comparação dos diferentes graus do conhecimento (e das fases históricas, se seguirmos A. Comte e Hegel), o homem sertanejo foi julgado primitivo; na comparação entre as sociedades simples e as complexas, que a Antropologia e a Sociologia do tempo separaram, foi julgado atrasado.

Parte das acusações de distanciamento do escritor em relação à sua matéria narrada, e do esboço de superioridade que o escritor regionalista teve para com o sertanejo podem encontrar alguma explicação nessas idéias hierarquizantes desse positivismo estreito.

Essa acusação independe do propósito do próprio regionalismo que se quis, ao contrário, humanizador, que fez programas políticos nesse sentido, que tinha em mira conhecer e integrar o homem do campo aos centros culturais e políticos mais desenvolvidos, como se buscasse uma função social para sua literatura, especialmente a de construir uma nação de iguais.

Se o propósito do regionalismo, mesmo o daquele tempo, não era desumanizador, as causas de tais acusações devem ser buscadas na ideologia do tempo, e a divisão evolucionista dos estágios da humanidade certamente contribuiu para o julgamento histórico que se fez dos sertões brasileiros no início do século.

E de outro lado, em F. Tönnies, por exemplo, é a comunidade como forma elementar e primitiva da sociedade que representa um traço bastante positivo (até idealista) e que serve como uma utopia de retorno para a própria sociedade quando decadente, retomando uma dimensão amena que um certo tipo de regionalismo - lembramos aqui de alguns contos de Valdomiro Silveira e Paulo Setúbal, Godofredo Rangel, vários escritores regionalistas atuais - soube ter, se bem que acabe por ser conservador e ingênuo. Mesmo o tom nostálgico de W. Benjamin em relação à narrativa tradicional e o seu sabor cabem aqui.

Essa ligação de processos da literatura de Hugo de Carvalho Ramos com a Antropologia, Etnologia ou Sociologia de um tempo parece procedente na mesma medida em que o regionalismo é uma corrente literária sentida sempre perto da Etnografia, Geografia, etc. Aliás, sempre o seu grande perigo foi resvalar para esse contexto empírico, relegando o literário ou trabalhando demais nessa fronteira.

Mas a humanização que grande parte do regionalismo propõe também não é de se descartar.

Hugo de Carvalho Ramos já busca substituir o pitoresco pelo humano, como viu Lúcia Miguel Pereira e, de certa forma, elabora isso através do seu narrador perplexo.

A perplexidade, se marca o que é excêntrico, se é índice do exótico e do pitoresco, também é uma reação intelectualizada, o que permite deduzir que é uma forma de alguém demonstrar que não entende o que tem pela frente mas quer decifrá-lo. Quando não é moralizante, é uma situação de respeito para com o outro.

As intenções de Hugo de Carvalho Ramos não são moralizantes, muito embora o seu didatismo provindo do regionalismo em geral. Quando ele se irrita com as acusações que lhe foram feitas sobre seu conto *Nostalgias*, ele responde peremptoriamente: *Em arte [...] é preciso ter sempre presente e em vista o princípio nietzscheano de ficar "um pouco mais além do bem e do mal"... (v.II, p.44)*

Em *Alma das Aves*, o conto em que esse pasmo é representado, a notação exclamativa de Hugo de Carvalho Ramos e a sua hesitação entre considerar o episódio épico ou trágico, optando por considerar os dois ao mesmo tempo, é sinal dessa decifração que um pode ter pelo outro numa relação de alteridade.³ Mesmo em *Caçando Perdizes*, em que o pitoresco é encenado no couro da cobra que fica em exposição no quarto do narrador, a humanização é procedente, porque guardar o couro é também sinal de respeito (fetiche) a algo que conseguiu romper com estruturas normais e, portanto, tem valor.

O mesmo se pode reiterar com o silêncio do narrador que se nega a comentar o episódio e que acompanha várias narrativas de *Tropas e Boiadas*, como *Mágoa de Vaqueiro*, *Pelo Caiapó Velho*, *O Poldro Picaço*, *A Bruxa dos Marinheiros*. Há mais do que denúncia e registro aqui. Há uma ruptura da normalidade a que não se pode fugir sem refletir. A reflexão, no caso, é evidenciada pelo silêncio que convida a ela. E refletir nessa circunstância equivale

³ Evidente que não se deixa de perceber que o conto relata sobre animais, o que o aproximaria mais do pitoresco; entretanto, numa alegorese, é possível perceber nele uma forma de buscar entender o que se passa com o outro. Além disso, o conto fala em alma das aves, isto é, espírito, essência sertaneja.

a refletir sobre o homem sertanejo como sujeito das ações contadas e do universo representado, na medida em que a sua condição, a sua estória estão em jogo.

É com essa perspectiva de humanização que Hugo de Carvalho Ramos organiza parte de sua estilística. Retomando, é preciso acrescentar que ele oscila entre uma estilística que se distancia da do homem do sertão, é certo, mas também permite a oralidade e a voz desse homem na sua voz de escritor erudito da cidade.

Se é possível retomar aqui o que já dissemos, há certas reproduções de verbos, locuções e entonações em sua própria fala que corroboram isso, num torneio que lembra muito o indireto livre de Graciliano Ramos de *Vidas Secas*, como vimos. Por exemplo, este trecho de *Gente da Gleba*:

Verdade seja, não mandara nunca uma criatura desta para melhor, não, graças ao Santíssimo; mas não era que carecesse de ocasião. Santa Maria! brigas tivera-as muitas, raras por provocação, seja dito de passagem, que era lá de seu foro muito ordeiro e avesso àquelas exhibições, antes natural lhano e metido em seu canto; mas as mais das vezes, birras do patrão com as gentes das redondezas, no que o servia em reconhecimento de ter ido recolhê-lo aos Dourados, quando lá ficara órfão e só; e depois pela Chica, mulata que por ser mulher, tinha de seu quê de faceira, gostando de estadear o talento do amante quando se lhe faziam de engraçado. (v.I, p.121)

Em que pese o erudito dos pronomes e do mais-que-perfeito, o estilo é escoreito e preciso, sem adjetivos, e repete a entonação oral, as exclamações emotivas da fala. Usa os verbos regionais - *carecer, estadear*; as locuções - *mandar alguém desta para melhor, gentes da redondeza, quê de faceira, fazer de engraçado*; as legendas - *graças ao Santíssimo, Santa Maria*; e expletivos sintáticos, próprios da prolixidade oral - *era lá de seu, seja dito de passagem, etc..* Além disso, parecia sua mente de narrador à do personagem no uso do indireto livre.

Esses são procedimentos de quem vê o outro como sujeito e não como objeto.

E como se não bastasse, há a denúncia da condição social em que Hugo de Carvalho mostra viver o homem do sertão, a indicação mais clara de sua humanidade. De um sertão que, parodiando o poeta também goiano Afonso Félix de Souza, é:

*tão ser,
tão sem ser,
ser tão!*

Em resumo, esse passeio de Hugo de Carvalho Ramos pelo realismo-naturalismo, pela denúncia social, pelo romantismo e pelo simbolismo, pelo trágico e irônico meio fatalistas e pela épica etnográfica; pelas anotações, registros, ficções; pelo macabro e pelo insólito; como narrador distanciado e, às vezes, desentendido; pela narrativa comunitária e a singular da experiência vivida a só; pelo narrador perplexo; todas essas formas e gêneros que podem ser vistos em sua obra, e pelas quais ele, de fato, não se resolve, são as suas oscilações de projeto estético de que falávamos e que constituem o tema de nosso trabalho.

Elas densificam o seu texto à exaustão, porque são muito difusas, amalgamadas. No entanto, enriquecem-no também, na medida em que o situam, na história da literatura, como um escritor que recorreu a muitas formas anteriores às suas, mas que conseguiu admitir e renovar, até um certo ponto, as formas de seu próprio tempo.

Tais oscilações podem ser, e são, na verdade, fruto de uma imaturidade - sua obra foi escrita aos 21 anos -, mas devem ser também averiguadas dentro do contexto histórico e social em que se realizaram - contexto da História do Brasil e de Goiás - e dentro da sua própria identidade de escritor imerso em um tempo.

É o que veremos a seguir, no seu projeto ideológico.

Parte II
(Identidade)

O regionalismo como movimento endógeno.

O povo étnico brasileiro.

Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde, 1981) quando define o regionalismo, define-o pelo provincialismo oposto ao brasileiro. Situa-o como ponto de chegada de um percurso localista iniciado com o que ele chama de *americanismo*, transformado, posterior e sucessivamente, em *brasileirismo* e depois *regionalismo*, em contato com a literatura transplantada da Europa para o país. Diz ele, em sua monografia Afonso Arinos, de 1923:

No correr de toda a nossa história literária foi o contato da literatura importada com esse elemento local - cujo primeiro fruto surge com [...] canções e contos do povo - que provocou a diferenciação nacional de nossa literatura.

Daí nasceram o americanismo, mais tarde o brasileiro, e, afinal, o regionalismo, formas cada vez mais acentuadas de espírito local. (p.89)

Para ele, o localismo nasce do universal transplantado para o local, nas etapas de assimilação, elaboração e expansão, que geram o amadurecimento da literatura e fazem com que ela retome, então, o veio universal que a gerou:

Estamos longe de julgar que uma literatura só valha pela originalidade local. Toda literatura nacional é tanto maior quanto mais universal. Ao que se pode acrescentar que será tanto menor quanto mais prematuramente ou levianamente universal. A verdade está no momento e na necessidade de expansão. (p.93)

Claro que o veio inicial da literatura transplantada, não espontânea (para ele, a espontânea é a que nasce da necessidade orgânica de expressão de um povo) pesa na história literária. Em analogia com a literatura romana (que ele usa) e com a hispano-americana (que ele paraleliza), nossa literatura oscilaria até o ponto em que as duas tendências contraditórias

- a local e a universal - se fundissem para produzir os nossos grandes escritores. Falando da literatura romana, ele diz:

Passava a literatura do geral para o particular. A assimilação do helenismo universal ia provocar o surto fecundo e definitivo do localismo romano [...] A assimilação, a elaboração, a frutificação e a expansão foram os quatro momentos capitais dessa nova literatura [...] e entre o espírito latino e o espírito helênico oscila essa literatura que atingiu o seu auge no período clássico por excelência, quando as duas tendências contraditórias se fundiram para produzir Virgílio, Horácio, Tito Lívio. (p.88)¹

Mas o traçado do percurso que, para Alceu Amoroso Lima, produz o regionalismo é o do movimento endógeno, de afunilamento de perspectivas. De um sentimento geral, americano; a um particular, o provincialismo, através de 5 grandes fases: americanismo, indianismo, brasileiroismo, sertanismo e regionalismo.

O americanismo não é atribuído necessariamente ao Brasil, que ainda não se fizera nação, mas à América, à diferença que apresenta a produção colonizada mediante uma ação própria da natureza, da mentalidade ambiente, frente à produção européia.

O indianismo já é, para ele, uma face mais pormenorizada desse sentimento, isto é, a selva é continental, embora não brasileira e levasse mais à América que ao Brasil, propriamente falando. ²

¹ Um argumento ponderado dessa maneira de fato encontra seus pares na história literária. Para ficarmos com três exemplos, Oswald de Andrade não propôs outra atitude que essa fusão literatura local e transplantada em seus manifestos antropofágicos; Guimarães Rosa representa essa fusão de literatura erudita fruto do alto modernismo europeu com o paradigma oral, local, brasileiro e sertanejo; e um crítico como Antônio Cândido defende nesse mesmo sentido a formação da literatura brasileira -literatura transplantada como matriz universal imprescindível para o sistema particular nosso.

² Se atentarmos para o fato de que o indianismo não é uma corrente literária americana, mas transplantada da Europa, como insinua Nelson Werneck Sodré (**História da Literatura Brasileira**,), percebe-se o quanto Alceu Amoroso tem razão. O indianismo é resquício do olhar do europeu sobre o continente, o Novo Mundo, desde o Renascimento. Tanto é que, de uma forma ou de outra ainda mantém o colonizador europeu sempre como temática de contraposição: é assim com o **Caramuru**, **O Uruguai**, **Iracema** ou **Atala**, **René** de Chateaubriand, ou **O Último dos Moicanos** de Cooper.

Com o brasileirismo, a nação se recorta na literatura e busca se unificar. Nascido com o Romantismo, recorta-se em cinco grandes formas, segundo os meios físicos diferentes, abrangendo as diferentes faces da realidade nacional como tema: as cidades, as praias, os campos, a selva e a roça (p.98) mais a literatura do fato social - a literatura da escravidão, uma espécie particular de brasileirismo.³

Mas, para ele, é o sertanismo o grande elemento de fato diferenciador do brasileirismo, por três razões principais: primeiro, porque, de todos, é o que mais particulariza o que retrata, naquele movimento endógeno; segundo, porque opõe o litoral ao sertão, isto é, indica o caminho através do qual o desenvolvimento da terra foi mais eficaz ao país; [O sertão foi formado pelo movimento das bandeiras, que fundaram arraiais onde as maiores riquezas foram encontradas; foi o sertão que iniciou, de fato a exploração da terra; e foi ele que deslocou para dentro de si, durante muito tempo, todo o eixo do mundo colonial (p.101)]; terceiro, porque cuidou não do homem singular, mas do homem médio, isto é, representativo de um ambiente particular.

Esses três fatores demonstravam que o sertanismo havia sido capaz de extrair da terra e da gente um valor de representação épica, artificial ainda, porque mais teórico que espontâneo, mas capaz de esboçar uma identidade nacional, mesmo que relativa ou dispersa em várias realidades brasileiras, e de criar uma literatura distanciada dos moldes clássicos (p.104)

Com o aparecimento de Inglês de Souza e **O Cacauleta** de 1876, a corrente sertanista entra numa segunda fase. Impregnado do meio amazônico, descrevendo cenas e tipos peculiares do extremo Norte, Inglês de Souza é quem marca o início da orientação regionalis-

³ As cidades suscitariam, segundo Alceu Amoroso, o brasileirismo urbano, sendo o primeiro em data desse gênero **Memórias de Um Sargento de Milícias**, de Manoel Antônio de Almeida, que frutificou em José de Alencar, Joaquim de Macedo, Aluísio de Azevedo, Machado de Assis, Lima Barreto, entre outros, *de cunho acentuadamente brasileiro, sendo os costumes que retratam todos em geral urbanos e caracteristicamente locais (p.99)*; as praias destacariam Xavier Marques, Batista Coelho; as selvas levaram ao indianismo; e dos campos proviria o sertanismo; das roças, o roceirismo, e iniciaram-no as **Comédias** de Martins Pena, por volta de 1838.

ta no sertanismo. Acentua-se, com ele, o provincialismo - ainda o movimento endógeno - antes mais exterior ou apenas sentimental.

N'O Missionário, de 1888, já é debatido o *peso que o meio ambiente tem no espírito do homem, anunciando o naturalismo localista. O sertanismo aproxima-se mais da realidade cuidando de maior verossimilhança na ação e nos tipos, mais objetividade nas narrativas, mais naturalidade na língua (embora a simples reprodução do falar sertanejo) e uma subjetividade mais rica e mais profunda na criação. (p.108)*

Então passa o sertanismo a ser mais espontâneo de forma (apesar dos percalços), até porque sua expressão se tornava cada vez mais necessária à expressão provinciana na alvorada da República.

O que Alceu Amoroso Lima afinal parece querer dizer é que o regionalismo é o ponto de chegada do brasileirismo, e o ponto redutor de uma dialética ambiental expansiva daquele, alastrada pelos diversos ambientes da realidade brasileira - as cidades, as praias, os campos, as roças -, a uma dialética ambiental mais reduzida neste: cidade e sertão - talvez o momento frutificador daqueles quatro - assimilação, elaboração, frutificação e expansão - que ele dispõe para o processo de formação da literatura nacional.

O que significa dizer, para ele, que o regionalismo foi eficaz na construção da originalidade, representação e expressão que demandou o nosso Modernismo. E que a formulação dada pelo provincialismo regionalista - cidade/sertão - redesenhou o panorama da literatura brasileira à época (e ainda hoje desenha, de certa forma) que, a partir daí, encaminhou, cada qual à sua maneira, a literatura brasileira rumo à sua maturidade, ou expansão: a cidade primeiro; o sertão, depois. A cidade, desde Machado de Assis; o sertão, desde Euclides da Cunha, com Graciliano Ramos pelo meio e com Guimarães Rosa ao fim.

Essa resenha de Alceu Amoroso Lima parece entender o regionalismo como corrente fundamental ao processamento da literatura brasileira de modo geral, encontrando para ele um devido lugar e uma devida função na totalidade do sistema.

Ao estabelecer o jogo entre a literatura transplantada e a local, e desenhar o sertanismo como uma entre as diferentes faces que tomou o brasileiro de então, inclusive a literatura urbana, Alceu de Amoroso Lima consegue parrear aquela a esta, ambas como elemento de igual valor e função para uma totalidade maior, a despeito da maior ou menor adequação formal ou temática que pudessem apresentar.⁴

De certa forma, a crítica a respeito do regionalismo tem sido muito contraditória. Ao mesmo tempo que marginalizado como literatura menor, que corre por fora de uma literatura urbana mais expressiva, mais bem realizada e adequada, tido como mal-entendido ou equívoco provinciano pós-romântico, o regionalismo tem sido, por outro lado, rotulado de pré-modernista (se bem que esse sentido venha sendo mais uma afirmação que uma constatação), como corrente orgânica fundamental ao amadurecimento das letras nacionais.

Talvez nesse segundo sentido Alceu de Amoroso Lima se perfilasse. Não que ele tenha defendido esse argumento em seu ensaio, que não haveria tempo dado que ele é de 1923. Mas porque se hoje podemos situar o regionalismo, a partir de suas idéias, como ponto de transição que se inicia com o americanismo da Colônia para o amadurecimento real de nossa literatura no momento moderno, ele, de fato, apanha a face da corrente no sistema: uma entre as diferentes formas de localismo (não a forma localista por excelência) e uma espécie de ponto final de uma busca secular em que se assimilaram e elaboraram processos, temas e formas locais transplantadas, na tentativa de chegar a uma literatura de fato peculiar⁵, de

⁴ Não se desdenha o fato de que, por exemplo, Machado de Assis na literatura urbana (ou esta, de maneira geral) chegou primeiro ao localismo universalizado, se é que se pode dizer assim. Isso se entende e se releva. Mas o que se busca conhecer também é a possível convivência da literatura de Machado de Assis, com a de Afonso Arinos; ou a de Lima de Barreto, traçando uma etnografia da cidade ao lado da de Hugo de Carvalho Ramos traçando uma etnografia do sertão.

⁵ Tanto é que, depois desse surto, o que a literatura brasileira enxerga é a antropofagia oswaldiana, de que o **Macunaíma** de Mário de Andrade, ou **Cobra Norato** de Raul Bopp, nesse sentido ataidiano, viriam a ser a grande transição.

Macunaíma é, de um lado, a nova visão (agora crítica) do localismo, da gente e da paisagem que o herói percorre de Norte a Sul, do sertão à cidade. Ao mesmo tempo é a síntese (também crítica) de todas as idéias que, desde meados do século XIX, a intelectualidade vinha elaborando em termos de raça, de história e de psicologia social, e que resultaria no brasileiro médio criticado de *herói sem nenhum caráter*, inclusive já permeado das idéias contemporâneas suas, de Paulo Padro, por exemplo.

Ademais, a elaboração mítica e o primitivismo dessas duas obras as colocam na trajetória que **Grande**

que o regionalismo, enquanto tal, faria parte como corrente integrada ao universal, ou nacional, como se queira.

Dessa forma o localismo não se marginaliza, ao contrário, expande-se no sistema. E passa a exprimir um conceito específico o suficiente para marcar diferenças sutis, como as existentes entre sertanismo e regionalismo, por exemplo, mas também genérico o suficiente para aceitar semelhanças, como as existentes entre a literatura do sertão e a da cidade, mesmo que essas semelhanças se traduzam mais como equivalências.

Além disso, o seu entendimento do processo de formação da literatura brasileira é atualizado na medida em que apresenta muitos pontos de contato com o entendimento que da literatura hispanoamericana tem, por exemplo, Ángel Rama.⁶

O conceito de transculturação narrativa de A. Rama (1982) retém muitos dos conceitos de Alceu de Amoroso Lima - o localismo, a literatura transplantada e a fusão, que este chama de *plasticidad cultural* para o conflito vanguardismo/regionalismo na América Espanhola.

Este conceito de A. Rama foi refeito a partir do conceito antropológico de Fernando Ortiz que, em 1940, questionava o termo aculturação, substituindo-o pelo de transculturação, que expressava melhor, segundo ele, *as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, e que não consiste somente em adquirir uma cultura, que é o que a rigor indica a voz angloamericana aculturação, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou desenraizamento de uma cultura precedente, quer dizer, uma parcial desaculturação. Ademais, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que se podem denominar neoculturados.* (.Rama, 1982, p.53)

sertão:veredas de Guimarães Rosa percorreria, elegendo-se como a representante máxima da cultura brasileira, embora não mais regionalista, como quer a crítica, ou supra-regional, como assinala Antônio Cândido, mas localista no mais puro sentido da palavra.

⁶A primeira a trazer para o estudo do regionalismo os conceitos de A. Rama foi a profa. Lígia Chiappini.

Essa concepção das transformações culturais traduz visivelmente, diz A. Rama, um perspectivismo latino-americano. Revela resistência em considerar a cultura própria, que recebe o impacto externo, como uma entidade passiva, sem nenhuma classe de resposta criadora.

E quando ele aplica a descrição da transculturação às transformações narrativas, corrige a visão de Ortiz, incorporando àqueles três momentos culturais de parcial desaculturação, incorporação e recomposição, os critérios de seletividade e invenção, que certificam *a energia e criatividade de uma comunidade cultural. Se esta é viva, cumprirá esta seletividade sobre si mesma e sobre o aporte exterior, e, obrigatoriamente, efetuará invenções com a "ars combinatoria" adequada à autonomia do próprio sistema cultural.* (p.38)

Há, dessa forma, quatro operações básicas em todo o processo: perdas seleções, descobertas e incorporações que existem concomitantemente e se resolvem todas dentro da reestruturação geral do sistema cultural, que é a função criadora mais alta que se cumpre dentro de um processo transculturante. (p.39)

As forças reitoras que movem as culturas nesse âmbito são, tanto em A. Rama, quanto em Alceu Amoroso Lima, a imposição colonizadora na América rumo à criatividade conseguida à custa da representatividade localista, ou do que se percebia como notoriamente distinto das sociedades colonizadoras: só que, no caso de Alceu Amoroso Lima, a contraposição é feita pela temática do meio físico, a composição étnica heterogênea, a sociedade, o grau de desenvolvimento, etc.; no caso de A. Rama, pela *plasticidade cultural* em busca de soluções artísticas⁷.

⁷ Esse eixo histórico é o eixo através do qual tem caminhado grande parte das concepções inventivas e críticas de nossa cultura literária - a preferência pela perspectiva sócio-política de elaboração e análise, na maior parte desprovida da consciência de que a representatividade através da forma é mais correta e alcança mais originalidade que a representatividade através dos temas e das diferenças exteriores, quase sempre mais primárias e vulgares.

Se esse pode ser um equívoco parcial de Alceu Amoroso, com certeza não é de A. Rama. No entanto, foi uma perspectiva consentida entre os literatos latinoamericanos de modo geral que lavoraram na missão de construir a literatura nacional. Tal foi programa (é) de vários de nossos escritores desde a Colônia, e foi, essencialmente, uma perspectiva assumida pelo regionalismo, em especial por Hugo de Carvalho Ramos que chegou a propor uma *associação de literatos*, talvez por uma analogia com os movimentos cearenses de grupos, para construir pela literatura a independência nacional.

Até hoje, e muito por causa de atitudes redutoras como as que a crítica literária impõe ao regionalismo, é comum tratá-lo como corrente nacionalista e localista, frente à universalista, de linha mais urbana, o que pode ser desfeito se pensarmos como A. Rama e Alceu Amoroso que o localismo é um conceito contraposto ao de literatura transplantada, portanto mais ampliado, e não um conceito que se confronta com qualquer outro tipo de literatura ou que se reduz à oposição com a literatura de linha urbana.

Dessa forma, a história do regionalismo é uma história que afunila recortes e dualidades. E quando a República do Brasil se instala, essas diferenças se politizam, completando o quadro que julgamos básico para entender essa etapa da corrente regionalista que nos interessa.

Nesse sentido, quando aparece a literatura regionalista, a região, a província ou o Estado, afunilados de um sertão maior e mais unitário, de uma divisão harmônica entre Norte e Sul (como em José de Alencar), e depois conflituosa (como em Franklin Távora), mais tarde rendilhada nos Estados (regionalismo), já são campos políticos históricos e literários assinalados e definitivamente incorporados à interpretação social do Brasil. Caso contrário, não haveria espaço para sua existência.

Esse afunilamento de perspectiva redundava em diferentes modificações na visão. O detalhe, a minúcia, a descrição particular que é feita pelo regionalismo, equivalente àquele rendilhado histórico de Capistrano de Abreu, acentua, ou enfatiza, as diferenças, porque só elas são capazes, no caso, de gerar as identidades provinciais, por assim dizer.

E a observação de um sertão por dentro retira o escritor de seu gabinete citadino, para jogá-lo no meio dessas diferenças, que ele percebe *in loco*, ou através dos levantamentos e estudos feitos pelos intelectuais da época, notadamente, Celso Magalhães, Couto Magalhães ou Silvio Romero, sobre esses sertões ou interiores do Brasil.⁸

⁸Câmara Cascudo, quando historia a literatura oral brasileira, ao prefaciar a obra de Silvio Romero **Cantos Populares do Brasil**, designa a data aproximada de 1873 como a iniciante dos estudos folclóricos brasileiros, com os artigos de Celso de Magalhães n' **O Trabalho** de Recife sobre a **Poesia Popular Brasileira**, confrontando os romances encontrados no Norte do Brasil com os modelos do romancero de Teófilo Braga.

Os primeiros estudos de Silvio Romero sobre assuntos étnicos datam de 1870 - os artigos *O Caráter Nacional*

Os estudos etnológicos, ao tratarem do coletivo, trabalham em três atitudes que permitem isso: a primeira, porque fixa estruturas que se irão revelar como tópica consagradora das identidades necessárias; a segunda, porque não trabalha o indivíduo como subjetividade, mas como objetividade, o que significa que o eu que aparece nos textos é um eu lexicalizado, vicário, que designa o eu exterior, não a intimidade; a terceira porque impõe o reconto como característica principal de um tipo de narração, isto é, cria o lugar do estudioso ou historiador dos costumes e presume desigualdades entre a subjetividade que escreve e a que contou, insinuando o lugar do escritor como o do declarador da verdade dos fatos.

No caso de Hugo de Carvalho Ramos, o conto *Caçando Perdizes* é a encenação desse lugar. E é nesse sentido também que ocorre o desnível de entendimento narrativo, conforme vimos nos contos *A Bruxa dos Marinheiros* e *O Poldro Picaço* - que afinal apontam uma modificação dessa perspectiva etnográfica: a passagem do eu objetivado ao eu subjetivado.⁹

A descoberta do povo étnico sertanejo feita por esses estudos históricos e etnológicos tende para a alteridade na medida em que se fundamenta nas diferenças, porque é justamente dessas que tratam Capistrano de Abreu e Silvio Romero, quando buscam discriminar as diversas origens seja dos caminhos e dos objetos, animais e homens do sertão, seja de seus cantos e poesia. Donde se infere, inclusive, a necessidade que essa descoberta tem de se traduzir em conhecimento próximo à verdade, base documental da literatura regionalista.

Mas, completando o quadro, é preciso também pensar que o povo étnico brasileiro é localizado, isto é, como viu Alceu de Amoroso Lima, localizado dentro do mapa político-

e Origens do Povo Brasileiro - feitos na observação do povo e recuperação da individualidade coletiva, e foram base para toda a sua crítica aplicada à literatura, à história em geral e ao perfil da vida brasileira que ele traçou.

É bem por essa proximidade entre os estudos étnicos e folclóricos e constituição do povo étnico brasileiro, conforme já disse Arno Whelming, que se pode perceber a temática do regionalismo dessa etapa, permeada pelos usos e costumes e pelo folclore e modo de ser e de viver do sertanejo; e é também por ela que se pode argumentar sobre uma espécie de alteridade que caracteriza o regionalismo dessa fase, principalmente pelo fato de que o uso desse tipo de temática acaba por encerrá-lo em estruturas fechadas.

⁹Essa questão do eu objetivo e subjetivado é discutida por Luiz Costa Lima em *O Controle do Imaginário*. SP, Brasiliense, 1984.

administrativo do país à época, mais notadamente, nas províncias, ou Estados, cujo desenho histórico e posicional ainda é preciso recuperar. O que implica alargar as alteridades principais que o regionalismo sempre tomou a si, como a do campo-cidade e litoral-sertão, para interior-capital, ou Estado - Estado, fazendo com que estas todas se sobreponham umas às outras.

Se é bem verdade que o regionalismo manteve, e até definiu de modo mais claro, com a obra de Euclides da Cunha, de 1902, a oposição litoral-sertão (a mais antiga das dualidades da corrente), também é verdade que esta, ao seu tempo, já continha a de interior-capital, incluindo a questão política, regionalizada étnica e historicamente de província a província, e, no nível do poder, correspondendo a centros hegemônicos e periféricos, conforme veremos adiante.

O que equivale a dizer que, nesse período finissecular e do início do século, aquelas alteridades que sempre fizeram parte do localismo de forma mais dissimulada se radicalizaram, fazendo com que, inclusive, a crítica literária assentasse só esse período da corrente como, de fato, regionalista, destituindo o que vem depois dela desse sentido

De outro lado, essa alteridade instalada em tantas dicotomias pouco mais é que a teatralização de situações de identidade, isto é, a interface de pares opostos que se recortam pelas diferenças, mas que constroem a sua própria identidade tendo cada um como espelho - reconhece-se quem se é na contraposição do que não é igual a si.

A identidade sempre revela as questões do mesmo e do outro, do uno e do múltiplo, do particular e do universal, do igual e do diferente, além de só realizar-se numa representação. E trabalha numa espécie de funil, mantendo graus de reconhecimento: o que se reconhece no outro, reconhece a igualdade enquanto universalidade e a diferença enquanto particularidade, em patamares, portanto, diferenciados.

Isto significa que o processo de identidade incorpora a idéia de ser diferente e continuar igual, em correlações diferenciadas. O processo da instalação da República e a formação política dos Estados brasileiros acirra mais ainda essas questões de identidade por

parte das províncias, na medida em que abre a discussão da formação definitiva da nação brasileira. Ser Brasil e Estado ao mesmo tempo é o dilema que passa pelas mãos da intelectualidade hegemônica e provincial.

No caso do regionalismo, essas coordenadas são fundamentais, porque permitem recuperá-lo não só na sua existência, mas também nas suas razões que não são as mesmas em todas as suas obras.

O que se pode chamar de um regionalismo goiano não é tão tautológico como a princípio pode parecer. De fato, o regionalismo goiano tem diferenças com o regionalismo mineiro ou gaúcho, ou nordestino, porque está atento a certas formas de identidade que são diferentes de província para província, e que tem muito a ver com a própria história dessas e com a sua aspiração de futuro no concerto da nação brasileira. Há uma diferença política fundamental entre Minas Gerais, por exemplo, e sua posição de aliada a São Paulo no andamento da República Velha, que é completamente diferente do Estado de Goiás, ao tempo Estado periférico e de economia hesitante na sua opção.

Se há o pé de semelhança da corrente, na elaboração do discurso étnico, até das formas literárias retiradas de um modelo literário maior, transplantado, diga-se de passagem, há também questões estaduanas íntimas a resolver que influenciam na produtividade e na apresentação geral do texto do escritor. Essas questões são, principalmente, de ordem histórico-política, restando ao escritor, até um certo ponto, a função de baluarte e de resistência que ele acaba por transformar, quase sempre, em bandeira de luta.

Por isso, mais uma das características do regionalismo é ser uma corrente pragmática e, enquanto tal, em se tratando do provincialismo, principalmente performativa, ou seja, o que ele diz é que promove a identidade do que é relatado - ou o relatado passa a existir a partir do momento em que é dito.

Daí a construção de representações capazes de integrar o universal da nação, mas particularizar um Estado frente aos outros e frente à nação. Em ambos os casos, a base última é a formação de identidades que só se superam quando são reconhecidas, mas que

envolvem um processo anterior de criação de representações capazes de reconhecê-las posteriormente.

É nisso que, julgamos, se pensa quando se diz que o regionalismo foi uma escola programática, uma corrente que defendeu posições de cunho ideológico mesmo que conservadoras. Daí sua quase sempre aparência de movimento político, quando não isso mesmo, como foi o regionalismo de Gilberto Freyre, de 1926.

Duas palavras-chave para o conceito de regionalismo são, portanto, alteridade e identidade.

Alteridade e Identidade.

Para pensar a forma da alteridade na literatura, Cornejo Pollar, o crítico peruano, no ensaio *El Indigenismo e las Literaturas Heterogéneas* (1977), ao estudar a literatura indigenista latino-americana a partir dos signos socioculturais que a compõem, percebe-a numa situação de alteridade formulada a partir dos seguintes agentes: a sua produção efetivada por um escritor que, embora nativo, se utiliza de processos de uma literatura transplantada pela colonização; o seu referente empírico diferenciado em culturas contrapostas, fundamentalmente a cultura nativa e a transplantada; e o seu consumo normalmente destinado a um público que desconhece o referente sobre o qual lê.

Essa pluralidade de signos funda uma produção textual no mínimo contraditória porque sempre tem um elemento que *não coincide com a filiação dos outros e que cria na obra, necessariamente, uma zona de ambiguidade e conflito.* (p.12). A essas literaturas ele as chama literaturas heterogêneas.

São heterogêneas, por exemplo, as obras cujos referentes empíricos não conseguem estruturar uma forma estética que lhes é pertinente, por apontar níveis sociais desiguais aos de sua produção; ou por se destinarem a um consumo de classe diferente; ou o são porque o escritor parte de uma consciência de pólo hegemônico, incapaz de penetrar numa matéria-prima que lhe é estranha; ou porque há fratura entre o mundo representado e o modo de apresentá-lo; ou há formas estéticas avançadas ou anacrônicas, incoerentes com o sistema reproduzido; enfim, obras que apresentam pelo menos duas estruturas díspares em convivência.

Esse desencontro caracteriza a literatura heterogênea como um certo tipo de literatura de revelação, vigente na América Latina desde as crônicas do Novo Mundo, e cuja motivação principal é apresentar veridicamente *a natureza de uma realidade insólita, nova, desco-*

nhecida; a de revelá-la por certo perante um leitor que a ignora total ou parcialmente. (p. 13, trad. nossa)

Guardadas as proporções, porque a literatura indigenista latino-americana mostra ainda outros problemas culturais e complexidades de outra ordem, como a do bilinguismo e a do biculturalismo, esses conceitos, tomados nesse ponto de alteridade, podem ser utilizados para trabalhar a literatura regionalista de modo geral, e a de Hugo de Carvalho Ramos em especial. *Os poetas do sertão vivem nas cidades*, já dizia Afrânio Peixoto em *Sinhazinha*, indiciando uma consciência de escritor no sentido desse desencontro.

Efetivamente, pode-se dizer que a literatura regionalista mantém um referente empírico que contrapõe, mesmo que de forma mais amenizada, culturas diferenciadas, no caso a do sertão, objeto do relato, e a da cidade, cultura hegemônica do escritor. Isto porque, de fato, ela não se tem caracterizado como uma literatura do sertanejo, mas sobre o sertanejo.

As definições e as críticas que a história da literatura brasileira faz ao regionalismo - no apego às descrições de usos e costumes rurais, ou no distanciamento do narrador e artificialidade do relato, entre outras - são normalmente definições e críticas dessa contraposição de culturas diferenciadas que permitem falar da alteridade e do descompasso, do desencontro que revela essa literatura heterogênea de Cornejo Pollar.

Frequentemente, a crítica tem aliado, nesse sentido, a literatura regionalista ao registro e ao documento, fazendo a relação referente de obra/ referente empírico mais próximo neste tipo de literatura que nos outros. Relação que, ampliada, adjetiva o universo do relato como particular, frente a outros considerados de temática universal, justamente porque distanciados de um referente empírico tão comprovadamente próximo da verdade como é o do regionalismo.

Mas a questão principal que incorpora essa questão da literatura regionalista parece ser a de que o escritor parte de uma consciência de pólo hegemônico, como disse C. Pollar.

Antonio Cândido faz uma crítica disso em seu ensaio *A Literatura e a Formação do Homem* (1972), quando diz: *Nos livros regionalistas, o homem de posição mais elevada*

nunca tem sotaque, não apresenta peculiaridades de pronúncia, não deforma as palavras [...] Quando, ao contrário, marca o desvio da norma do homem rural pobre, o escritor dá ao nível fônico um aspecto quase teratológico, que contamina todo o discurso e situa o emissor como um ser à parte, um espetáculo pitresco, como as árvores e os bichos, feito para a contemplação do homem culto que se sente confirmado em sua superioridade. Em tais casos, o regionalismo é uma falsa admissão do homem rural ao universo dos valores éticos e estéticos. (p.808)

E Alfredo Bosi, no prefácio ao livro de Carlos Guilherme Mota **Ideologia da Cultura Brasileira** (1985), discutindo a diferenciação linguística entre a cultura dita popular e a erudita, as relações que os chamados códigos altos mantêm com a vida e a mente do povo, indica a postura do escritor perante a literatura como o fundamento que gera os descompassos observados por Antônio Cândido. Diz ele: *Cultura popular e código culto, escrito, são conjuntos altamente diferenciados cuja área de intersecção é reduzida. [...] lidando com um repertório feito de objetos que, por sua própria natureza, já ultrapassam o limiar que separa o pobre iletrado do homem de letras, sua perspectiva não vai além da literatura. Esta vive a sua própria temporalidade na qual assumem caráter muito específico os contatos com as formas supranacionais (p.XVI).*

Segundo J. A. Pasta Jr., no ensaio *Cordel, Intelectuais e o Divino Espírito Santo* (Bosi, 1985), essa afirmação de A. Bosi tem a reflexão tão fundamental quanto rara sobre a limitação do intelectual fechado numa *visão representativa da atividade artística, determinado pela fetichização dos emblemas mais adequados do discurso representativo - o mundo das obras de arte*(p.64). O afastamento dessa linguagem surge não das origens do intelectual na matriz escrita, mas de uma determinada concepção de literatura. Por exemplo, o esquema da representação clássica que fetichiza o lugar do nascimento da noção de obra e recusa a obra de arte popular a partir disso.

O que significa que a questão não é tanto de linguagens diferenciadas, mas de modelos literários eruditos, pré-estabelecidos, a que o escritor se prende. Esse o impasse. *E só quando o escritor deixa a sua linguagem literária se ferir internamente por uma alteridade radical e irreconciliável é que ele pode, através desse próprio dilaceramento, entrever a imagem do outro que o condena à parcialidade e à arbitrariedade. A consciência de sua arbitrariedade, o auto questionamento é que levam o escritor a fazer com que sua literatura saia de si, se retire as bases de uma universalidade que se supunha constituída dentro dos tradicionais cânones reguladores da mimese - a homogeneidade, a distância estética, a comunicabilidade e a verossimilhança - que é destruída e esfacelada. (p. 65)*

Essa é, sem dúvida, a pedra de toque da literatura de Guimarães Rosa, em que o escritor letrado forja sua literatura erudita a partir do paradigma linguístico e de formas literárias que o outro - o sertanejo iletrado - lhe concede. Não o reproduz, mas faz-se dentro dele.

E ainda é esse o sentido com que Lígia Chiappini (1988) estuda a obra de Simões Lopes Neto. Ela fala num *terceiro registro* criado por Simões Lopes Neto, *a partir do seu trabalho com a linguagem culta e rústica [...] e que ao mesmo tempo supera e funde (as duas) numa linguagem poética, numa fala fluente e verossímil que se expressa pela escrita (p.342)* Com esse hibridismo - linguagem culta e rústica ao mesmo tempo, como em Guimarães Rosa -, diz ela, Simões Lopes Neto inaugura um novo gênero: *o conto-caso, entre o erudito e o popular. (p.328)*

Esse hibridismo reaparecerá em Guimarães Rosa, de forma mais completa. **Grande Sertão: Veredas**, por exemplo, não só se constrói eruditamente a partir do paradigma sertanejo, como acopla a forma burguesa e cidadina do romance às formas de dentro dos modelos da tradição da estória popular, com a narração efetuada ao modo tradicional ou artesanal de narrar.

David Arigucci¹ aponta as principais modalidades dessas formas dentro do romance, a saber: a) histórias exemplares, que fazem pequenos contos e *causos* proliferarem dentro do romance em situações ouvidas ou vividas por Riobaldo e recuperadas, quase todas, como espelho da história central; b) a balada, que resgata a tópica do encontro e da moça guerreira, à maneira dos romances narrativos e baladas da Idade Média, remetendo ao lirismo dos idílios e das xácaras tradicionais; c) a história romanesca, que admite no livro o mundo da violência e da aventura, onde o protagonista aprende a ser herói vivendo a vida de jagunço, buscando a vingança e sendo ludibriado pelo amor de uma mulher.

Todas essas formas convivem *pari passu* com o personagem do romance moderno que é Riobaldo - o herói problemático de que fala G. Luckács - que persegue a totalidade de um mundo passado que não existe mais em seu presente, que é uma subjetividade procurando o sentido da própria existência que não se tem mais ou que não se soube ter. Assim, Riobaldo narra para captar o sentido ou totalidade do que foi sua aventura no mundo do amor e das armas e, por isso, ele é o protagonista do moderno romance de formação, porque sua história é também a história de sua aprendizagem e iniciação, a travessia para um cotidiano normal e atual a que chega, ao final de sua vida, como fazendeiro plantador de algodão.

Esse hibridismo de formas, extremamente bem realizado e produtivo na obra de Guimarães Rosa, tem como característica principal a relação entre as formas singulares e coletivas de narrar, as formas modernas e tradicionais, da maneira como foi elaborada teoricamente a passagem das relações sociais do estado de comunidade para o de sociedade, na visão de F. Tönnies, que ressoa nas análises de Walter Benjamin das relações entre narração e temporalidade histórica, que já vimos.

Hibridismo que já existia nas obras dos regionalistas finiseculares, com a ressalva de que, no caso destas, se traduzia como dualidade - culto/sertanejo - quase sempre mal resolvida dentro do texto (exceção feita a Simões Lopes Neto) pelas razões que caracteriza-

¹Notas de sala de aula do curso: *Aspectos da Teoria do Romance - A Questão dos Gêneros em Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa*. Universidade de São Paulo, 1o. sem. 1991.

vam a corrente ao tempo e que foi justamente a do pragmatismo que já assinalamos e a de um certo momento de constituição de identidades provinciais e identidade nacional. Um pragmatismo que deixa de existir com Guimarães Rosa, porque não pertence mais ao seu tempo de metade do século XX de identidades já constituídas.

Por isso Guimarães Rosa já não é mais documental, descritivo ou particular. Pode ser mais universal, menos regionalista, embora ainda trate da mesma matéria de que seus antecessores trataram - o povo étnico do sertão, porque ainda são acentuadamente típicas quer a fala, quer as atitudes de Riobaldo.

No caso de Hugo de Carvalho Ramos, esse hibridismo já é previsto em alguns momentos de sua estilística, conforme já constatamos. Mas o que realça nele e na sua oscilação formal entre diferentes modos e estilos de narrativa que usa - entre o realismo, o naturalismo, o simbolismo e o romantismo, inclusive as formas mais modernas e heterodoxas que ele mantém, e entre os diferentes modos de ficção que apresenta - é justamente a hesitação entre os modelos ainda literários, ainda presos à literatura culta, de que não se desvencilha.

No âmbito da narração, nos casos que são recontados por Hugo de Carvalho Ramos, o hibridismo parece estar mais presente, na medida em que se há casos que são contados a partir da inteira subjetividade do autor, que os narra da maneira como quer, há também as histórias que são contadas ou recontadas com certa hesitação, isto é, recontando o que foi ouvido com tal fidelidade que acaba por deixar transparecer algo da subjetividade do primeiro narrador. *Caçando Perdizes* ou *Alma das Aves* são exemplos da primeira; *A Bruxa dos Marinheiros* e *O Poldro Picaço*, da segunda, conforme já vimos.

Ainda Cornejo Pollar (1977) atina com essas duas formas de realização possíveis nessas situações de alteridade, quando afirma também a desigual relação das forças culturais no nível formal do texto. Essa relação, segundo ele, se dá em dois movimentos fundamentais: o referente, por incapaz de impor seus modos de expressão acaba suportando uma formalização que não lhe é própria (p. 14), mas também pode exercer uma dinâmica inversa, impondo

certas condições que geram modificações nas estruturas formais que usa (p.15), este último um jogo que nivela as relações iniciais de alteridade que lhe deram início.²

Mais uma vez, é Guimarães Rosa quem conseguirá maior nivelamento nesse sentido, entre o homem da cidade que ouve e o narrador Riobaldo sertanejo que fala, através do seu narrador-autor, que admite ambos os mundos, o culto e o iletrado, no universo da narrativa apresentada, limpando a alteridade que pudesse existir.

Em Hugo de Carvalho Ramos, essa alteridade se manifesta do lugar de onde fala o narrador que reconta as estórias - da cidade, e do quarto de estudante, como assinala *Caçando Perdizes*; mas começa a se perder na figuração do narrador perplexo que busca decifrar o que vê, ou quando aquele se auto-representa como um ouvinte desentendido, que não consegue captar bem os sentidos das estórias que ouve, como em *O Poldro Picaço*, processo em que Hugo de Carvalho Ramos termina representando o modo como o sertanejo narra: dissimulada e humildemente, difusionando as partes e os sentidos do que quer contar, desorientado, como insiste todo o tempo o próprio Riobaldo em se adjetivar.

Mas o que interessa aos objetivos do nosso trabalho é perceber que esse conceito de heterogeneidade de C. Pollar e as discussões de A. Bosi, Lígia Chiappini e A. Cândido, se aplicadas nas devidas adaptações ao regionalismo, ao mesmo tempo em que discutem conteúdos associando certos referentes de obra a situações de alteridade, também discutem formas específicas interseccionadas a esses conteúdos, numa relação capaz de entender formas únicas e típicas da literatura que trabalha dentro dessa situação.

E com isso, principalmente, advertem que, nessas obras, desequilíbrios nem sempre são estruturas negativas e neutras, ao contrário podem significar impulsos novos e são sempre fatores comprometidos (não só comprometedores). Também confirmam meios para avaliação

²Criticamente, é esse último sentido que se encontra naqueles conceitos de *superregionalismo*, *terceiro registro* e *dilaceramento* com que Antônio Cândido, Lígia Chiappini e Alfredo Bosi, respectivamente, adjetivam a obra de Guimarães Rosa e Simões Lopes; e, nos regionalistas finisseculares, por inferência, o que existe é aquele primeiro, o de certa formalização imprópria, o que não deixa de ser verdadeiro, considerando a dualidade estética em que mergulha, por exemplo, o próprio Hugo de Carvalho Ramos.

de modificações formais, além de permitir a historicidade dos conteúdos e das formas no percurso da história da literatura, permitindo-nos situar Hugo de Carvalho Ramos perante Guimarães Rosa, por exemplo.

De outro lado, é com Pierre Bourdieu que podemos discutir a questão da identidade no regionalismo. Segundo Bourdieu, no seu artigo *A Identidade e a Representação - Elementos para uma Reflexão Crítica sobre a Idéia de Região* (1986), o regionalismo e os regionalistas são a expressão de uma luta simbólica pelo poder de *di-visão* em momentos de política governamental em matéria de ordenamento do território e de classificação de estigmas, emblemas e propriedades.

Para ele, a região é um sentido administrativo, porque arbitrário - *um ato mágico, quer dizer, propriamente social de diacrisis que introduz por decreto uma descontinuidade decisória da continuidade natural* (p.114 - Grifos do autor) - razão porque dificilmente uma região mantém características naturais de divisão. As fronteiras culturais praticamente são criadas historicamente na região a partir dela, quase nunca relativamente ao espaço natural que lhe era anterior.

Na etimologia da palavra, discutida por Émile Benveniste, que Bourdieu retoma, *regere fines é o ato que consiste em traçar as fronteiras em linhas retas, em separar o interior do exterior, o reino sagrado do reino do profano [...] é um ato religioso realizado pela personagem investida da mais alta autoridade, o rex, encarregado da regere sacra, de fixar as regras que trazem à existência aquilo por elas prescrito, de falar com autoridade, de pré-dizer no sentido de chamar ao ser* (p.114 - Grifos do autor)

Ao lado dessa arbitrariedade da divisão inicial, originária da autoridade, existe no conceito de região uma segunda arbitrariedade, a da identidade, que, no fundo, é mais representação que realidade propriamente. *As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar da origem e dos sinais duradouros que lhe são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas de classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer,*

de dar a conhecer e fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social, e, por este meio, de fazer e desfazer grupos. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de di-visão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo (p.113)

A particularidade da luta regionalista, então, está no investimento dos agentes interessados no conhecimento e no reconhecimento das representações mentais (língua, dialeto ou sotaque) e representações objetais (coisas, emblemas, bandeiras, insígnias, paisagens) ou atos, como *estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e seus portadores (p.112)*

Aliás, é de Bourdieu a afirmação do regionalismo como um discurso performativo: é a delimitação da fronteira regional, que pouco ou quase nada tem de natural, mas que tem muito de delimitação jurídica e econômica, que reproduz a diferença cultural ao mesmo tempo em que é produto desta (o que tem muito mais a ver com o tempo histórico, portanto, do que com o espaço regional).

Assim, as lutas que se fazem pelo reconhecimento cultural das fronteiras regionais não podem se esquecer que se limitam, segundo ele, a registrar um estado da luta das classificações.

Essas lutas de classificações partem, dentro das análises de Pierre Bourdieu, do sentido relacional que preside toda a sua teoria. São, de fato, classificações na hierarquia relacional das forças e dos poderes sociais, entre eles o poder simbólico. *Este é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica [...] quer dizer uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância*, diz ele em um outro seu artigo *O Poder Simbólico* (1986, p.8)

A função social do simbolismo é uma autêntica função política que não se reduz à função de comunicação, portanto. Os símbolos são, para ele, os *instrumentos por excelência da integração social: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o consenso acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração lógica é a condição da integração moral.* (p.10)

Ora, o fator integração social significa, para Bourdieu, uma luta propriamente simbólica para impor, cada um dos agentes que participam dessa luta, a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses - *está em jogo o monopólio da violência simbólica legítima (como diz Weber), quer dizer, do poder de impor [...] instrumentos de conhecimento (taxinomias) arbitrários - embora ignorados como tais - da realidade social* (p.12).

Nessa luta, parte das classificações políticas, sob a aparência de taxinomias filosóficas, religiosas, jurídicas, culturais, etc., está imposta pela ideologia dominante, que formula essa ordem como natural. A luta se manifesta na expressão de reações em relação a essa ordem estabelecida, de maneira a tomar para si o poder simbólico de constituir-se - caso em que as lutas regionais se inscrevem.

O poder simbólico, portanto, que só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário, se define numa relação determinada entre *os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos*, o que significa dizer, no caso das lutas regionais, entre as regiões do centro e as da periferia, esta última, abertamente, o caso da região goiana no decurso do tempo que vimos tomando para estudo.

O regionalismo, na perspectiva de Bourdieu, é uma luta pelo reconhecimento no sentido de fazer ver e fazer crer - impor percepções e categorias de percepção, fazer uma nomeação pública, para ser percebido como distinto e existir socialmente. Em outras palavras, é a imposição de uma ilusão bem fundamentada, para repetir, como ele, Durkheim.

Essa perspectiva de Bourdieu é tão mais interessante quanto mais ela faz aparecer a vontade de integração social (e moral) que os Estados ou regiões têm na manutenção de uma totalidade maior, a que se chama nação, ou União, ou Federação, que é o prisma através do qual Alceu Amoroso Lima recorta o provincialismo que originou o regionalismo

Essa é a formação de identidade nacional como conjunto de individualidades que já pode iniciar a ser descortinada desde José de Alencar e seu conjunto de obra.

Em se tratando da literatura, tudo isso é fundamental, principalmente o jogo das percepções representado no texto e que é a sua representação narrativa. As percepções estão todas elas presentes através do olho do narrador, na forma como ele manip[ula os dados e os relatos que tem pela frente e como e o que ele tece como propriedades e emblemas da região determinados para serem reconhecidos como tais e que ele dá a conhecer.

E isso tem a ver com a alteridade também, a qual se manifesta aí como forma particular de reconhecimento do próprio escritor diante do universo que narra, complicando um pouco mais o sentido de alteridade e identidade da corrente regionalista - identidade da região, identidade da nação e identidade do escritor.

As discussões que a Antropologia promove hoje a respeito da alteridade na sua relação com a identidade insinuam esse sentido.

Mark Bassin em *Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century* (1991), estudando os significados das imagens geográficas que os russos europeus tiveram da Sibéria ao longo de três séculos, concluiu que *elas representaram uma construção inconscientemente motivada por um propósito específico em relação a um mundo externo, ou um Outro geográfico de tipo particular. A identidade concedida às exterioridades geográficas correspondiam às categorias ideológicas de seus progenitores, isto é, à constelação de crenças e sentimentos, predileções, preconceitos e necessidades da sociedade europeia ela mesma. Quem criou essas imagens, entrou na sua constelação e assumiu dentro dela as funções especiais que elas tinham como uma categoria.* (p.764, trad. nossa)

O que Mark Bassin diz é que a assimilação conceitual do Outro introduz uma tensão dialética mas também oportunista na visão de mundo de quem o percebe e, importante, se transforma em elemento indispensável para a sua própria identidade. O que a Rússia enxergou na Sibéria foi sempre um elemento capaz de construir sua própria identidade: primeiro, a de equiparação do país ao conjunto dos outros países europeus que mantinham colônias e, portanto propriedades, ocasião em que a Sibéria foi vista pelos russos como terra paradisíaca, Novo Mundo; após, com a derrocada das colônias e a formação dos estados contemporâneos na Europa, a Sibéria passou a lugar de despojo, de detratados, numa visão oposta à primeira.

Edward Said também, no seu estudo sobre o Oriente árabe (1990), indaga sobre essas mesmas imagens e chega a conclusões parecidas sobre essa visão do Outro. Para ele, o Oriente árabe é o antípoda da Europa e um ponto de referência através do qual essa pode construir sua própria identidade e justificar seu senso cultural arrogante e etnocêntrico de superioridade.

A oscilação da obra de Hugo de Carvalho Ramos, então, está referida em todas essas considerações, porque se situa numa corrente, a regionalista, cuja base histórica é a dualidade, seja a do litoral-sertão, cidade-campo, ou capital-interior; porque realiza uma literatura em que a alteridade está presente, na medida em que trabalha com um referente empírico (o sertão) distanciado do seu cotidiano (a cidade) e com modelos literários eruditos e não populares (como requereria a coerência com o seu referente); e que presume construir identidades - identidade do escritor, da região e da nação; porque é pragmática, atinente a um contexto muito particular - no caso, a região goiana e a construção da literatura nacional; performativa, portanto; e, enfim, porque, enquanto obra regionalista, integra a luta pelo poder e pela sua classificação no conjunto geral do país, e aí, de antemão, já se classifica como região periférica de uma central dominante.

Assim, qualquer pergunta sobre o que fundamenta a sua literatura e o que se desvenda nela, afinal, só pode ser respondida a partir de alguns parâmetros, que extrapolam a própria literatura.

De um lado, há o Estado de Goiás, de economia agrária, estado periférico tateando um lugar participativo na Federação e iniciando a conseguir isso através da exportação do gado, especialmente no período da Grande Guerra. Há a Federação por sua vez ansiando por medidas de modernidade que equacionassem o agrarismo da economia brasileira.

De outro, há a opinião da inteligência brasileira do tempo a respeito do homem sertanejo, que constitui a identidade básica do Estado de Goiás, muito particularmente sobre o caipira que, desde Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, ou até antes, desde o final do século XIX, oscilava entre uma opinião positiva e negativa.

De outro lado ainda, há a situação das letras na Primeira República e da situação da narrativa neste período, pendurada entre a formação de um estilo nacional e a imitação de um estilo europeu.

E, finalmente, a posição do escritor Hugo de Carvalho Ramos nesse universo letrado, como um escritor da província em busca de um reconhecimento de fora da província.

Portanto, o que se pode desvendar na literatura de Hugo de Carvalho Ramos é que sua literatura, na superfície, anota o povo étnico regional, seguindo uma motivação estereotípica já clara no regionalismo desde o seu surgimento; em profundidade, constrói uma imagem positiva desse povo e dessa região, capaz de fazer com que Goiás, um estado sobretudo agrário, compareça no concerto maior da Federação como um agrário positivo, isto é, viável, produtivo economicamente falando, capaz de compor um futuro para a nação, junto a outros Estados..

Nesse sentido, Hugo de Carvalho Ramos consegue apanhar o que ele, a História e a vida de seu sertão adusto compõem como a característica fundamental do Estado - o gado, a pecuária produtiva, em detrimento de um outro agrarismo improdutivo - e busca fixar,

conseguindo, essa identidade para o Estado e a região. O título de sua obra compõe isso com clareza - **Tropas e Boiadas**.

A representação do tropeiro e do boiadeiro é a representação de profissões produtivas, expansivas, embora fadadas a desaparecer, mas que imprimem ao homem que as exerce um sentido altaneiro, em oposição, por exemplo, à politicalha exercida ao tempo pelos coronéis das regiões sertanejas. O seu conto *Peru de Roda*, um dos últimos que ele escreveu, anota isso, através das figuras do Cel. Pedrinho e do Cel. Ivo.

De certa forma, o que Hugo de Carvalho Ramos está querendo dizer com isso é que Goiás não poderia aparecer no concerto da nação com qualquer que fosse a sua participação na política, porque não tinha meios para isso. A sua face real era a econômica, para o que poderia contribuir sobretudo o sertanejo goiano, homem produtivo e altaneiro.

E finalmente, tecendo essa identidade para o Estado, Hugo de Carvalho Ramos também constrói, para si, enquanto escritor, uma identidade intelectual de homem preocupado com a participação na vida nacional, realçando-se como escritor regionalista em detrimento de sua obra simbolista. Ao mesmo tempo, diferencia-se da imagem agrária do sertanejo que ele tanto defendeu, buscando integrar o pólo hegemônico do centro, com seus modelos literários e sua vida citadina de homem diferenciado.

Evidente, a construção de todas essas perspectivas - construção de identidades de modo geral - é quase que inevitavelmente, pelo menos em literatura, e em termos de construção, idealizante, coletivizadora, que não se constitui a não ser através da visão épica e performativa. Essa visão perpassa a obra de Hugo de Carvalho Ramos em todos os seus discursos etnográficos, sem sombra de dúvida.

Mas ele também se insere nos debates do tempo sobre o sertão e o homem sertanejo de uma maneira menos épica, mais realista, enxergando um sertão conflituoso para além desse sertão étnográfico de usos e costumes, festas e folclore, como já se sabia compreender o sertão na época, avançando, inclusive, para as questões das relações de trabalho no campo, ultrapassando seja Monteiro Lobato, seja Euclides da Cunha, dois escritores que também

perceberam o sertão de modo bem realista: o primeiro, ele ultrapassa pela consciência de classe e estamento, que já aparece em sua obra; o segundo porque Hugo de Carvalho Ramos percebeu o conflito dos sertões mais em termos de meios, modos e relações de trabalho, do que de raça e natureza.

Esse segundo sentido, mais realista, é elaborado pela preferência do trágico e do irônico, como já vimos, acolhendo a denúncia social como a característica inovadora que foi vista pela crítica em relação à sua obra (e que nem era tão inovadora assim porque já fora esteio em Euclides da Cunha e na literatura das secas do Nordeste). A novidade está justamente na inclusão da questão do trabalho nessa denúncia..

E mesmo admitindo nessa denúncia o lado negativo do sertão, essa ainda faz parte da construção da identidade do Estado porque, como assegura Bourdieu, as propriedades simbólicas, objetivamente simbólicas, mesmo as mais negativas, podem ser usadas estrategicamente em função dos interesses materiais e também simbólicos do seu portador. (op. cit. p.112) No caso de Hugo de Carvalho Ramos, a proposta de chamar a atenção da própria Federação para as condições de seu sertão, de maneira a modificá-lo nas suas necessidades, conforme veremos adiante.

Em todos esses sentidos, a filiação mais próxima de Hugo de Carvalho Ramos é, como vimos dizendo, com Euclides da Cunha que, n'*Os Sertões*, construiu também uma identidade e uma denúncia através da épica e da tragédia. Claro, as diferenças textuais e literárias, inclusive as intencionais, são muitas. Mas no desejo, na expectativa, nos contextos de realizações, há alguma proximidade.

Hugo de Carvalho, em carta à irmã, em 1912, disse: *eu pretendo escrever alguma coisa dessa vida do interior [...] Será - só a ti confio esse meu segredo - uma apoteose da vida do sertão, não como Euclides da Cunha a escreveu, mas mais suave [...] (v.II, p.211)* A comparação com Euclides é só denegada. Se a forma e o estilo são diferentes, os de Hugo de Carvalho não são tão portentosos, a matéria é a mesma, assim como a sua realização intencionalmente apoteótica.

A maneira como ele realizou esse seu projeto foi configurando o sertão a partir do tempo presente e lançando mão de duas funções para o seu texto - uma compensatória, outra conativa - capazes de permitir uma série de processos literários singulares dentro do seu livro.

E sua oscilação e os seus processos literários, que já apontam para diferentes renovações que aconteceriam na corrente, vão desenhando sua obra regionalista como uma obra de transição, que se situa no regionalismo finissecular pela sua temática etnográfica, mas já é mais realista e mais chã do que foram as de seus pares nesse; que, acolhendo a denúncia social em cima das relações de trabalho e do trabalho em si do sertão, já aponta para o eixo central do que seria o regionalismo nordestino de 30, que só apareceu 10 anos mais tarde; e que, assinalando mudanças no sertão, e oscilando entre formas que indiciam a coletividade sertaneja e formas que exprimem mais a sua subjetividade singular, aponta para a renovação da corrente que seria feita pela narrativa de experiência singular criada por Guimarães Rosa e que só apareceria 40 anos mais tarde.

O que está em questão, então, são os projetos ideológico de Hugo de Carvalho e o do seu tempo, e o seu projeto estético para isso. Assim, vejamos o panorama nacional e goiano em relação aos temas: sertanejo, sertão, modernidade brasileira, literatura regional.

Sertão: caipira e sertanejo.

Modernidade e desenvolvimento brasileiros.

No início do século XX, para a literatura, duas figuras foram centrais na discussão do sertão e o sertanejo no conjunto das idéias nacionais sobre o tema: Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, ambos criadores das duas imagens mais típicas do momento: o sertanejo propriamente dito (ou o jagunço) e o caipira.

O sertanejo de Euclides da Cunha fora um forte, bem apanhado por ele no interior do sertão baiano, como *rocha viva da nacionalidade*; mas o caipira de Monteiro Lobato não o era. Ao contrário, era apanhado nas brenhas e grotas, à beira dos rios, preguiçoso e ignorante. Era a caricatura do caipira dos teatrinhos e das comédias de Martins Pena que, desde 1838, assentava os emblemas de usos e costumes dessa imagem, avançada agora, com Monteiro Lobato, em termos econômicos, na figura-síntese do Jeca Tatu, conforme exposto nos seus artigos *Velha Praga*, de 1914, e *Urupês* (1971,v.1).

Ambos, porém, o consideravam a partir do atraso em que mergulhava a imagem do país que se fazia anacrônica a partir dele, e não a partir das cidades grandes, essas Rio e São Paulo, bem entendido. Daí uma preocupação salvacionista da intelectualidade em relação ao sertão para instaurar nele a modernidade capaz de remover essa imagem que obliterava a imagem das cidades que se queriam modernas. Basta lembrar o processo de maquiamento que sofre a capital do país a esse tempo e o avanço urbano de São Paulo em termos de iluminação e transporte, vida noturna, etc., com o recente processo de industrialização e melhoria agrária por que passava o Estado.

Esse assunto era ordem do dia porque o país, em que pesasse sua recente modernização nessas cidades, também se caracterizava sobretudo como um país agrário, periférico e importador, dentro do capitalismo mundial que se expandia, e a construção de uma imagem

viável desse agrarismo era a própria construção da nação frente ao concerto internacional das outras nações.

Daí uma segunda preocupação, agora com a figura-símbolo desse agrarismo: o sertanejo - que, afinal, passava também pelo símbolo da disposição da luta do Brasil frente à economia mercantil mundial, e que, de fato, não se resolvia entre as duas figuras de base do tempo: sertanejo ou caipira?¹

O sertão participava da questão nacional em vários níveis: no nível mais real da economia; no nível oficial da sua história; e no nível do imaginário propriamente dito, construindo a identidade nacional para além do real e a partir da História. O assentamento desses níveis dava-se, o primeiro, através da economia mercantil que a nação buscava integrar no âmbito internacional; o segundo, através da intelectualidade brasileira, muito especialmente pelas figuras de Euclides da Cunha, Capistrano de Abreu, Silvio Romero, José Veríssimo, Manoel Bonfim, para citarmos alguns mais representativos, que ajudavam a literatura, o folclore, o conjunto de eventos e datas, a vida brasileira, enfim, a construir o terceiro nível do imaginário da nação, que se sabia, então, repositária de cultura e tradição, heroísmo e épica.

Mas é Euclides da Cunha quem será a expressão maior desses conceitos para a literatura até porque o seu modelo não só foi o mais exaustivo e o mais claro, histórica e cientificamente falando, como também foi o modelo que avançou rumo ao conflito que, para além do povo étnico, do espaço e da geografia, também pertencia aos sertões brasileiros e que o regionalismo finisse secular tinha iniciado a mostrar na região nordestina através da literatura das secas e do cangaço, explorada de forma mais contundente por Franklin Távora na sua

¹Essa hesitação tinha a ver, também, com o fato de que o sertão e o sertanejo (e Euclides da Cunha é um ponto final dessas questões), embora atrasados, eram o reduto mais caro à autenticidade do país. Deles provinha não só a construção da etnia do povo brasileiro, a etnia superior do jagunço de Euclides da Cunha - a configuração do mestiço branco e índio como superior à do branco e negro - como ele era o resultado do processo mais original de nossa colonização - o bandeirantismo, processo típico e histórico da ação portuguesa no país. Por isso, também, ele era depositário das nossas mais autênticas tradições, usos e costumes, e de formação do povo étnico.

obra - a questão do atraso, do descompasso temporal (para Euclides da Cunha de 300 anos) dos sertões do país.

O conflito de Euclides da Cunha se centralizava nesse atraso, tomado principalmente como natureza, como barbárie frente à civilização, no resquício ainda rousseauísta que essa dicotomia mantém, inclusive paralelizando essa situação com relação ao homem civilizado da cidade. Aliás, é essa a dicotomia que tece a oposição litoral-sertão em sua obra. E acrescentou a ela a perspectiva evolucionista, que, de uma forma ou de outra, acabaria por remover esse atraso, se não pela ação imediata do governo, pelo menos pela ação mediata da evolução normal.

É nas pegadas dessa visão que Monteiro Lobato constrói a sua. Não que ele tivesse a mesma perspectiva euclideana, longe disso. Mas é com ele que enxerga o sertanejo também como inculto, atrasado. A diferença é que Lobato, na medida em que se afastava da perspectiva evolucionista, apanhou o atraso do sertanejo não como *conflito*, mas como *problema* a ser removido. E ao traçar o seu sertão particular, viu-o menos como etnografia e mais como economia - fruto das discussões da nação ao tempo em relação à economia mercantil exportadora, que acendera o entusiasmo brasileiro desde a República, mas que ganhava relevo especial por volta da Grande Guerra. Antes dele houvera Silvio Romero que, se sempre aceitou, junto com Capistrano de Abreu, a tese da autenticidade dos sertões, enxergou porém no sertanejo um tipo brutal, ignorante, também um problema a ser solucionado.

Este um jogo de espelhos: entre a nação brasileira e as outras nações mundiais; entre a ausência de caráter brasileiro e o seu caráter nacional fixado; entre a cidade querendo-se civilizada e o campo visto como atrasado; entre o real e um imaginário centrado nas noções de autenticidade e modernidade (aliás, dois imaginários que perseguem o brasileiro e que acabam encontrando sua explicação maior na questão da nossa dependência originária de país colonizado).

Mas, de modo geral, as opiniões sobre o sertanejo que o regionalismo emitiu ensaística ou literariamente faziam parte, sem exceção, das discussões políticas que o Brasil

tomara, a partir da Guerra do Paraguai, ou, mais recuadamente, a partir da Independência, sobre a questão nacional da modernidade.

Otávio Ianni, em *A Idéia de um Brasil Moderno* (1992), situa a Guerra do Paraguai como a gota que faltava para que as forças burguesas, que germinavam por dentro do escravismo e da monarquia, percebessem que era preciso mudar alguma coisa no país, que se apresentava anacrônico mesmo com a Independência. Prevalencia ainda o passado, a continuidade colonial, o escravismo, o absolutismo. Os escritos de Silvio Romero, José Veríssimo, Joaquim Nabuco, Machado de Assis, Raul Pompéia, segundo ele, situam-se todos nessa linha de reflexão sobre o século XIX brasileiro, de como ele era atrasado, deslocado, quando visto em contraponto com os países capitalistas mais desenvolvidos e a partir da potencialidade das forças sociais, regionais e nacionais. Aproveitaram-se dos ensinamentos liberais, positivistas, evolucionistas, darwinistas e outros, para estudar e explicar o que era e como poderiam transformar a sociedade, a economia, a população, o Estado, a nação. (p. 15)

Nesse sentido, a República e a Abolição representariam um momento de uma transição que era preciso efetuar, muito embora pouco se tenha conseguido avançar nisso, na medida em que o país continuava mergulhado na economia primária exportadora, na política dos governadores e no patrimonialismo em assuntos privados e públicos.

As discussões que eram operadas ao final do século XIX, no nível da relação civilização/barbárie, retiradas fundamentalmente dos estudos etnológicos do tempo, já se inscreviam na mística evolucionista da noção de progresso e evolução, uma espécie de bíblia social que se tornara documento de referência inclusive dos teóricos mais avançados em termos de modificação de estados sociais.

Estavam em causa, ao tempo, pelo menos três expressões de redimensionamento social: o pensamento tradicional, monárquico; o liberal, que incorporara muito do positivismo; e o socialista, já em curso no União Soviética desde 1917. No embate dessas perspectivas, e já no estágio de consolidação do nosso poder burguês, os problemas enfrentados suscitavam muitas interpretações no campo da arte, da cultura, da psicologia e das recentes

ciências sociais. O início do século XX é um verdadeiro palco de desdobramento dessas questões.

A etnologia se batia, desde Morgan, por uma humanidade em marcha, impondo cada vez mais sua vontade ao meio natural, com a conseqüente possibilidade de as sociedades caminharem por vias paralelas para o mesmo fim; e o possível domínio do meio natural apontava para uma outra dimensão do progresso - a possibilidade de ele ser feito pelas próprias mãos do homem (ou da sociedade): o homem como sujeito da História, uma das idéias mais propaladas de Marx.

Essas idéias do século XX, então, foram, pouco a pouco, incorporando esses postulados, buscando assumir o fazer histórico como dogma central. A intelectualidade se interessava em recriar o país à altura do século XX, um século moderno na Europa, e queria, de fato, saber quais caminhos levavam a essa solução.

A questão nacional passou a considerar o desenvolvimento como uma outra questão a integrar aquelas de estágio de civilização e de nacionalidade já correntes desde o século XIX. Diz Otávio Ianni (op. cit): *queriam compreender quais seriam as condições e possibilidades do progresso, industrialização, urbanização, modernização, europeização, americanização, civilização do Brasil. Apaixonados ou indiferentes, aflitos ou irônicos, perguntavam-se sobre os dilemas básicos da sociedade nacional, de uma nação que se buscava atônita depois de séculos de escravidão: agrarismo e industrialização; cidade, campo e sertão; preguiça, luxúria e trabalho; mestiçagem, arianismo e democracia racial; raça, povo e nação; colonialismo e nacionalismo; democracia e autoritarismo. (p.26)*

Esses debates, sem sombra de dúvida, irão até 1930, e de uma maneira eclética, confusa, misturada. Só a partir da terceira década do século XX, com vultos do pensamento social brasileiro, como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior, Tristão de Ataíde, Azevedo Amaral, e outros, os pensamentos se delineiam com mais clareza, formando sistemas de interpretação da realidade brasileira.

Mas a profusão de idéias surgidas no período anterior é inigualável porque, de toda forma, simbolizavam a questão nacional. Segundo O. Ianni, elas se preocupavam em inventar e inventariar para a nação *quais seriam suas forças sociais, seus valores culturais, tradições, heróis, santos, monumentos, ruínas. Preocupavam-se com as diversidades regionais étnicas ou raciais e culturais, além das sociais, econômicas e políticas. Meditavam sobre as três raças tristes, explicavam a mestiçagem e imaginavam a democracia racial [...] atravessavam o Atlântico para encontrar origens lusitanas, africanas [...] olhavam no espelho das europas procurando modelos e ideais para se vangloriarem ou se estranharem (p. 27)*

Enfim, o que o tempo vestia, para além dos debates, era a possibilidade pragmática de encontrarem-se soluções para o problema brasileiro do anacronismo rumo à modernidade a ao desenvolvimento.

Monteiro Lobato e seus ensaios sobre a situação do Brasil, mais particularmente sua insistência sobre a questão da saúde como ponto nevrálgico do desenvolvimento do país, é um representante desse pragmatismo do tempo, tanto quanto do empenho da intelectualidade brasileira para a construção desse país moderno.

Graça Aranha diria, em 1920, na sua *Estética da Vida: Depois de ter sido uma nação paradoxalmente clássica, movida elo humanismo e pela imaginação literária, eis o Brasil lançado no extremo da oposição à cultura intelectual. Há um pragmatismo que procura suplantar todo o intelectualismo. (Ianni.1992, p.37)*

Essa construção, evidentemente, era um processo e passava por algumas condições fundamentais, a primeira delas o conhecimento da realidade brasileira para com ela forjar a identidade nacional; a segunda, a agregação de forças, o empenho na construção do futuro da nação, para o que tanto valia conhecer o passado, quanto denunciar o quanto de passadismo e de anacronismo havia em certas situações e relações sociais do presente.

É no meio dessas questões que se inserem as opiniões de Hugo de Carvalho Ramos sobre o sertão e o sertanejo goianos.

As escolhas de Hugo de Carvalho Ramos.

Particularmente para a construção da identidade goiana e identidade do Estado frente à nação, cremos que a opinião mais importante é a que ele delineia em um de seus ensaios críticos, denominado *O Interior Goiano*, hoje reunido aos seus *Estudos Críticos*, volume II de suas **Obras Completas** publicadas em 1950.

Nesse ensaio, Hugo de Carvalho Ramos monta uma idéia de sertão que é preciso avaliar. O procedimento usado para delinear essa idéia é a gradação descendente, do maior para o menor, passando primeiro por um conceito geral para depois particularizá-lo e detalhá-lo nas suas unidades. Ao encontrar as unidades, Hugo de Carvalho Ramos passa a hierarquizá-las de forma expansiva. A visão é sincrônica e o objetivo geral do ensaio é tipológico, isto é, estratificador, no intuito de delimitar unidades de composição e distingui-las entre si, ressoando naquela linha da sociologia do tempo de esboçar uma morfologia das formas sociais.

A motivação do texto é uma espécie de resposta à intelectualidade do litoral (aliás, um tipo de motivação que aparece em seus ensaios com frequência e que remonta a uma alteridade típica) sobre a noção geral do sertanejo, e procura achar um tom estilístico capaz de autorizá-la como correta, verdadeira, principalmente porque enunciada por quem conhece o sertão por dentro, isto é, visitou-o, observou-o (para ficarmos dentro da fidedignidade da literatura e do conceito realista do tempo montado na observação direta dos fatos).

Por isso, os conceitos principais do texto são, significativamente, o de autenticidade e o de fidedignidade. É em busca de um sertão autêntico que Hugo de Carvalho Ramos percorre os caminhos do interior goiano. O que ele encontra pela frente é rigorosamente classificado a partir dessa ótica.

Assim, duas categorias primeiras emergem do texto - a de pseudo sertão e a de sertão verdadeiro - e, evidente, a de homem sertanejo autêntico e a de pseudo-sertanejo; e a de homem que conhece ou não o sertão de dentro, de experiência, e não só de passagem.

Primeiro, então, a motivação do texto:

Ignoram comumente os habitantes das cidades do litoral e chamados eruditos de gabinete, o que seja na realidade o nosso tipo de sertanejo.

Erram os que pretendem, de princípio, surpreender as complexas modalidades do habitat sertanejo numa viagem apressada, feita ao longo das estradas comerciais, tocados de perto pela madraçaria gananciosa de moradores onde a necessidade os obriga a parar [...] e que lhes furtam todo o estímulo para um estudo mais completo e detalhado do que seja e realmente é o nosso interior. (v.II, p.131)

Depois, a noção geral de sertão, avaliada a partir de uma visão externa e que inclui um recalçamento - o sentimento geral frustrante de que o sertão é o lugar do atraso, de que ele é problema para o conjunto geral da nação, e de que é constituído por alguns Estados do Centro-Oeste, aliados todos eles no conjunto maior da nação. Entre esses, Goiás:

Sertão para muitos abrange todos esses vastos latifúndios onde não chegou ainda o silvo da locomotiva, e que se presume totalmente desertos, quando não abalados pelo uivo noturno das canguços e suçuaranas à beira dos bebedouros, ou o chocalhar das cascavéis e sursoris, à espreita da presa fácil nos paludes e remansos dos grandes rios misteriosos.

Alguns mesmo, incluem na denominação vilarejos e cidades que nos assinala o mapa por aqui e além semeadas nessas solidões, se não são também metidas em conta duas ou três capitais de Estado, Goiás, Cuiabá, Teresina, todas de mui problemática existência no concerto da União. (v.II, p.131)

A seguir, monta o sertão especializado e já rendilhado em seus espaços. Os critérios principais de avaliação são: a localização espacial, tipo de propriedade, produção e higiene. Há as terras das cidades sob a forma de distritos e sedes em que se pratica a lavoura sob

a forma de contrato de terra cedido por munícipes e arrendatários, com cultura de subsistência básica e exportação para as redondezas e baixa higiene; há as fazendas de plantação, também nas vizinhanças das cidades, mas de largas culturas trabalhadas por fazendeiros proprietários das terras, por filhos, camaradas ou agregados, mas também com higiene rudimentar; e há as terras distanciadas dos municípios, os tabuleiros ou chapadões, cerrados de araguaia, várzeas e campinas, onde existem as fazendas de criação, cujos proprietários são sempre ricos homens e chefes políticos que vivem nas cidades, não possuem uma ou duas fazendas, mas quatro ou cinco.

Significativamente, Hugo de Carvalho chama as primeiras de terras e as segundas e terceiras de fazendas, indiciando o modo de produção da economia organizada como uma sua forma de distinção básica. Diz ele:

Com referência a Goiás, não se denomina ali sertão todo o território que em raio de léguas circunscreve pequenas sedes ou distritos municipais, bem ou mal povoados, melhor ou pior amanhados, e onde se tem ido ultimamente a suspeitar a existência de focos e germes destruidores das mais terríveis endemias. Bem ou mal, sobra em muitos deles a produção para o consumo local, ou dos municípios vizinhos, e mesmo uma abalizável exportação para os grandes centros favorecidos por vias fáceis de comunicação [...] Exemplificam-se no município da capital os do distrito da Barra, a decadente fundação do Anhanguera e a região do mato grosso [...] o contrato da terra, a vizinhança de rios e ribeirões tornados paludosos nas cheias com o apodrecimento de folhas que as enxurradas acarretam, a moradia aos pés das matas são os principais fatores do meio [...]

[...] vivendo com poucos recursos da lavoura, existem as fazendas de plantação, largas culturas, nas vizinhanças de vilas ou cidades [...] trabalhadas pelos próprios fazendeiros, filhos, camaradas ou agregados [...] mostram de resto uma escala superior de prosperidade e fartura [...] e embora não seja de todo boas as condições sanitárias do meio, dado o contato diário das ditas terras de lavoura [...] vivem em relativo bem estar.

Em pontos mais ou menos distanciados de sedes de municípios, em tabuleiros e chapadões [...] existem as chamadas fazendas de criação. Os seus proprietários, quase sempre ricos-homens, chefes políticos de prestígio, vivem comumente nas cidades[...] lá aparecem somente pela época das vaquejadas quando se tem em vista fazer a contagem das crias do ano, a sua ferra, tirar a marca de tala, remuneração do vaqueiro, ou vender as boiadas a compradores que surgem com as primeiras chuvas. Muito solicitados por afazeres outros, nem executam essa visita anual. Confiam no vaqueiro que substitui e faz com absoluta fidelidade as vezes do chefe. A cultura da terra é ali mínima, senão nula, limitada apenas aos gastos do pessoal. (v. II, p.133)¹

O tipo que habita esses espaços, ou o outro que habita essa geografia, são de duas estirpes: o roceiro, ou caipira, ou queijeiro, como é chamado na região, um falso sertanejo para Hugo de Carvalho Ramos; e o sertanejo propriamente dito, ou sertanejo autêntico. Os primeiros habitam os espaços da plantação, quer os adstritos aos municípios, quer as fazendas mais distantes; o sertanejo autêntico habita a fazenda de criação. Os roceiros das fazendas de plantação também podem ser chamados simples sertanejos.

Essas duas figuras são altamente diferenciadas e a sua distinção deve desfazer *confusões lamentáveis, que escapam à superficialidade de exame com que se arumam e desfazem sistemas, emitem-se e contradizem opiniões em nosso meio.* (v.II,p.134)

Os parâmetros que os distinguem são, sobretudo, hierarquizantes: os roceiros são um tipo diminuído em termos de aspecto físico, produtividade, saúde, intelecto e 'status' social, frente ao sertanejo.

Os arrendatários, que vivem nas beiras dos municípios e dos rios têm os estigmas da depressão orgânica e *bociosos uns, enfermijos outros, as crianças enfezadas, maltrapilhas, atacadas de vermes intestinais e habituadas, pelo rolar no chão, ao vício da terra, chocam muitas vezes a vista daqueles que, imbuídos de apressadas leituras, ali*

¹Os critérios de meio, saúde, prosperidade, comércio, são os critérios correntes ao tempo, especialmente nos escritos do intelectuais da época, conforme assinalou Otávio Ianni (op. cit.)

acorrem no propósito de surpreender desde logo [...] a alma e o viver sertanejo em suas características e modalidades. (v.II, p.132)

Esse tipo caipira tem um subtipo, que é o caipira isolado, que vive à beira das estradas de trânsito obrigado e que finórios ou empalamados ali ficam -aperrengados na deficiência orgânica [...] de alcatéia e arribadiço que lhes dê, pelo pouso e uns requeijões comprados, duas patacas de demasia, descuidando da cultura, ou mantendo apenas meia dúzia de vacas leiteiras no curral, e a meia quarta de terra lavradia para os gastos da família numerosa.

[..] São esses os pseudo sertanejos que viajantes e exploradores de fancaria topam muitas vezes em sua caminhada para as cidades do interior e que tão péssima impressão lhe causam à bolsa, às ilusões literárias e à acuidade científica de aprofundadores do "hinterland".

Todos esses são nas cidades do interior designados genericamente pelo nome de roceiros e quem quiser estudar-lhes o meio e a vida fará literatura da roça, porém não sertaneja, já que entramos em especializações. (v.II, p.133. Grifos nossos.)²

O seu aspecto físico e intelectual pode ser discernido a golpe de vista, pelo traje retirado do seu modo de produção - produção para a subsistência - e seu modo de falar (e anote-se aqui o preconceito de Hugo de Carvalho Ramos):

O queijeiro[...] traz habitualmente uma calça de algodão riscado grosseiro, arremangada numa das pernas; a fralda da camisa de ganga mui curta, à mostra, é cingida à abertura lateral pelo cabo de chifre do facão, preso à espera da correia da cinta; um chapéu de palha indaiá velho e desbeijado. É um tipo geral de matuto brasileiro.

Quando vai à cidade, não calça alpercatas. O calcanhar rachado e duro pisa a lama do largo do mercado e a capanga couro d'onça onde traz o dinheiro e os apetrechos do fumo, corre-lhe a tiracolo [...]

² A distinção entre literatura da roça e literatura sertaneja marca bem a oposição caipira/sertanejo corrente ao tempo.

Boçal e rude, emitindo por juízos curtos uma linguagem que de mui longe lembra o português antigo por um ou outro termo arcaico deturpado, desconhece em absoluto as concordâncias e nele se apaga - embora a simpleza e a honestidade nativas - todo o interesse sertanista que da leitura de livros tais se lhe pode atribuir. (v.II; p.134)³

O habitante da fazenda de criação é o sertanejo autêntico e resume a sua vida na criação de gado e de manadas cavalares. Vivendo a vida livre do campo, as condições desses *legítimos e agora bem denominados sertanejos* são mui diversas das que por aí se tem ultimamente apregoado, a dar ensanchas à natural versatilidade do temperamento indígena.

Quando tange para a capital a sua tropa carregada de malotes de sola, carne seca ou sabão do sertão, se deixou lá na fazenda as perneiras e o guarda-peito do campeio, o chapelão de couro, debruado e a capricho, ali o traz ainda acampado, com a sua jugular das galopadas e umas arcadas de peito e um modo pitoresco e sacudido de falar quando solicitado, que logo o diferenciam do tipo canhestro e muitas vezes opilado do queijeiro.

Os primeiros (os roceiros) constituem o elemento sedentário, preso ao solo, cujo horizonte visual não vai além do alqueire de terra que lavram; os últimos, se não viajados, têm ao menos, pelo acidentado da vida, um campo de atividades a abranger largas extensões, desde o pastoreio das manadas, num âmbito de várias léguas ao redor das fazendas sem cercas ou outros limites que a vastidão do deserto, até às burradas que leva a vender a Mato-Grosso [...] É esse elemento que se pode chamar genuinamente sertanejo. (v.II, p.134-5. Grifos nossos.)

Os subtipos ou variantes desse sertanejo genuíno são o *correio*, que entretém as relações postais das diversas localidades; e os condutores incumbidos de fechar contrato e levar a bom termo comitivas de viajantes. (v.II, p. 135)

³ Vê-se aqui o quanto essa descrição ressoa na figura já folclorizada que se tem hoje do caipira, formada pelo teatro de Martins Pena e pela figura do Jeca Tatu de Monteiro Lobato.

Há também os tipos ditos flutuantes do tipo geral do sertanejo e que são os tropeiros, carreiros e boiadeiros. Cada qual com seu modo de viver característico, constituem em Goiás o fator econômico do transporte da atividade comercial da terra.

Levando uma existência nômade, dos centros adiantados do triângulo mineiro à capital do Estado goiano, e vice-versa, o horizonte forma-lhes naturalmente mais amplo e mais apurado que o do simples sertanejo atrito às fazendas, e muito mais ainda que o do bronco caipira da gleba rude, sem que com isso percam, em suma, as pitorescas características que lhe empresta o próprio modo de vida.

A excetuar o patrão, o arrieiro - que constituem às vezes uma só pessoa - e o encarregado de cozinha, mui raramente andam montados os tropeiros. Preferem ser peões, pela melhoria que daí advém do ordenado [...] (v.II, p.135)

Assum seus irmãos gêmeos, os morosos carreiros; assim também os boiadeiros, tipos locais ou d'além fronteiras, com seu séquito de capatazes e ajustados, servindo à exportação da força viva da região, como os primeiros, introduzindo mercadorias e manufaturas, e dando saída aos demais produtos do Estado. (v.II, p. 135)

O que de mais importante esse ensaio de Hugo de Carvalho Ramos propõe ao nosso tema de estudo é o fato de ele ser uma resposta intelectual a uma identidade de sertanejo construída ao seu tempo, como uma imagem negativa e detratada. Ele não é a favor dessa imagem e a forma que ele usa para confirmar isso é negá-la como autêntica porque criada a partir da ótica de quem não conhece o sertão.

A autenticidade definia relamente os sertões brasileiros à época como depositários da autêntica cultura nacional frente à cultura importada das cidades grandes. Por isso a estratificação dos diferentes tipos que habitam os sertões.⁴

Entretanto, é sabido, a estratificação é insidiosa e exercita a comparação. Vê-se

⁴ Inclusive, diga-se de passagem, essa categoria começava a perder terreno nesse sentido, porque, a a partir do início da industrialização do país, essa autenticidade não importava tanto mais, era anacrônica e conservadora perante a modernidade da indústria. O que interessava aos grandes centros era a vida urbana com sua modernidade. Não é à toa que o modernismo é um dos contrapontos do regionalismo.

que Hugo de Carvalho Ramos muda de tom quando vai falar do sertanejo autêntico, do vaqueiro, do boiadeiro e do carreiro. Assume um tom oratório épico, indiciando uma admiração por esses tipos que, de forma alguma, é demonstrada pelo roceiro ou caipira.

E é aí que o seu texto adquire um torneio enredante: quando elabora a dualidade da autenticidade de um tipo de homem do sertão & inautenticidade de outro, Hugo de Carvalho Ramos acaba por confirmar que esse homem detratado e inautêntico também existe e que é pernicioso à nação, conforme assinalava Monteiro Lobato. Afirmando isso, ideologicamente ele escolhe, seleciona. E ao selecionar aponta para o tipo de imagem que ele quis construir do sertão, e que é a imagem de um sertão economicamente viável, construída sobre a imagem do sertanejo e não sobre a do roceiro.

A imagem positiva é a do sertanejo autêntico: que não é opilado, mas resistente; que não vive nas grotas e nas beiras, mas em grandes fazendas onde há fartura; que não se veste ridícula e pobremente, mas tipicamente, de acordo com a necessidade da profissão, e com a beleza e a riqueza do traje típico; que é viajado, pelo menos andarilho, e que, por isso, fala bem, tem iniciativa intelectual e desenvoltura; que não produz dentro de uma economia de subsistência, mas mercantil, e em fazendas organizadas (os latifúndios) e não em terras dispersas nas beiras dos rios - um sertanejo que mantém a mesma positividade do sertanejo de Euclides da Cunha, acrescida da produtividade econômica.⁵

Enfim, a impressão que se tem do texto é a da resposta, do rebate, uma a uma, das idéias que compunham o imaginário pessimista do tempo em relação ao sertanejo. E as categorias que ele usa para isso - a autenticidade, a fidedignidade e a economia produtiva - afunilam para a persuasão de um sentido como esse.

A autenticidade não só era histórica como categoria de verdade, porque já tinha construído outros imaginários, inclusive o do povo étnico, como era, em termos intelectuais, ainda solicitada por todos os que compunham a inteligência brasileira: Euclides da Cunha propunha o cerne autêntico de nossa nacionalidade; Silvio Romero, a de nossa raça;

⁵E à figura do Jeca Tatu de Monteiro Lobato, corresponde a sua figura do roceiro.

Monteiro Lobato se batia por um estilo nacional, que usasse a nossa língua verdadeira, autêntica; os regionalistas propunham a autenticidade da literatura na representação dos sertões brasileiros; a Semana de 22 propunha a autenticidade, mais tarde antropofagia, da literatura brasileira.

A fidedignidade ressoava no conhecimento da realidade brasileira: o estudo sério, minucioso, pesquisado, feito pela observação, conforme exigia a escola do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e, no caso da literatura, o realismo, esquadrihado em tipologias, raciocínios, etnografias, sociologia, psicologia social, que culminaria na leva de livros de interpretação sistemática da realidade brasileira a partir de 1930.

E a categoria econômica despontava como aquilo que, no regime capitalista, é a principal perspectiva que atinge a modernidade através desenvolvimento. No ensaio de Hugo de Carvalho Ramos, é ao sertanejo autêntico que cabe a economia tipicamente exportadora, seja o gado, seja o transporte das mercadorias que devem chegar às cidades maiores, sejam elas grãos ou animais, e a importadora de manufaturas, como troca comercial - ou seja, a economia mercantil do sertanejo oposta à economia de subsistência do caipira,⁶ um primeiro passo de avanço na ascensão capitalista.

Essa última perspectiva é fundamental para a construção também da face do Estado de Goiás, além da face agrária do país.

⁶Aliás, a manutenção do caipira de Monteiro Lobato nesse último tipo de economia, a de subsistência, é um dos principais fatores que o leva a degradá-lo. É vendo-o como um plantador que come o que planta que a sua ótica de fazendeiro o enxerga pernicioso à nação.

Importante também é ressaltar que essa visão dual do caipira (negativa) e sertanejo (positiva) se implantou definitivamente no imaginário brasileiro com consequências que podem ser notadas ainda hoje. O caipira, de certa forma virou folclore de festas juninas, isto é, desfuncionalizou-se socialmente para poder participar do imaginário de forma mais positiva, mais terna; o sertanejo, sempre positivo, exerce ainda a função social de construção de uma imagem atuante, como classe representante do capitalismo. Hoje, é o dono dos rodeios, da música sertaneja, dono do sertão. Aliás, o rebaixamento da figura do plantador sem terra ou do pequeno produtor frente à do criador é notório mesmo no discurso sociológico brasileiro sobre o tema. A que se deve isso?

A construção da identidade do Estado.

O imaginário da fronteira.

Goiás, estado periférico, conhecia, no início do século, uma situação de ambivalência. Maria Amélia de Alencar Luz (1993) registra que, a partir de 1910, com as primeiras vias férreas¹ instaladas no sudoeste goiano transpondo o Rio Paranaíba, *houve uma série de transformações que se consolidam nos anos 30 - como a penetração da via férrea no sul goiano, a maior diversificação dos produtos de exportação com o aumento da produção de arroz e café, o crescimento continuado da população intensificando a rede urbana e o mercado consumidor.* (p. 14)²

A estrada de ferro feriu, de fato, a autonomia das fazendas, fez aparecer cidades no campo e integrou parcialmente o fazendeiro na expansão de uma economia urbana.

Com a Primeira Grande Guerra, Goiás conheceria um surto de exportação vigoroso. A exportação de arroz, por exemplo, saltou de 548 mil quilogramas em 1912 pra 7.144 mil quilogramas em 1919, informa o historiador Paulo Bertran (1988). Finda a guerra, em 1920, caía a 2.158 mil quilogramas. O açúcar, com 11 toneladas em 1912, atingia 88 toneladas em 1918.

Produtos que não eram exportados passaram a sê-lo: algodão em 1917; café, a partir de 1919, com 261 toneladas; carne salgada, em 1917.

Mas o principal produto exportado era o gado, que se transportava em pé, em andanças. Evoluiu de 57.000 cabeças em 1910, para 117.000 em 1919, voltando à cifra de 79.000 em 1920.

¹ Para um estudo mais completo da introdução da via férrea no Estado ver: Barsanulfo Gomides Borges. **O Despertar dos Dormentes.** Goiânia, Cegraf, 1990.

² Talvez, a introdução tardia da via férrea em Goiás possa explicar o também tardio regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos, dentro do raciocínio de que o regionalismo se associa, por reação, aos processos de modernização dos países.

Ainda em 1909, continua o historiador, os trilhos da Companhia Paulista chegaram a Barretos, importante centro de comércio para o gado de Goiás. *Essa ferrovia, em 1917, alcança as margens do rio Grande na fronteira entre os Estados de Minas e São Paulo. Em Barretos, a Companhia Paulista construiu o primeiro frigorífico do Brasil, cujo início se deu em 1915. Para facilitar o acesso do gado àquele importante mercado, a própria companhia tomou iniciativas com relação a portos e estradas de terra. Desta forma, o intercâmbio entre Goiás e Minas com São Paulo foi facilitado com a implantação de porto no Rio Grande. A travessia de boiadas e outras mercadorias passou a dispor de lanchas, balsas, rebocadores, para chegar a Barretos (p.71)*

A relação de Goiás, então, espelha a do Brasil na busca da economia de exportação. Principalmente São Paulo (e o Rio Grande do Sul também, com o congelamento de carne) passa a ser o centro que recebe a exportação goiana, na medida em que também responde a uma solicitação econômica dos estados europeus, e procura responder ao seu papel nesse contexto. A transição que Goiás enfrenta da passagem do mercado regional para o nacional é paralela (mas não proporcional ou igual) à transição que o Brasil enfrenta para sua articulação com o capitalismo central europeu.

Segundo Caio Prado Júnior (França, 1978), crescem para primeiro lugar, no mercado interno e no crescimento da indústria, as indústrias de alimentação (corroborando a face agrária do país), que passam de 26,7% da produção em 1907, para 40, 2% em 1910. Só a indústria de congelamento de carnes sobe, em 1918, para 60.509 toneladas anuais. E Goiás responde com 8,88% da produção nacional.

Essa transição econômica há de merecer uma nova imagem do sertanejo, pelo menos para o Estado. E, numa correlação de forças, para o país. E, nesse sentido, comparece Hugo de Carvalho Ramos.

O relativo progresso oferecido a Goiás ao tempo, com a via férrea e a exportação, monta para o Estado a perspectiva de futuro viável. Nessa lógica, é preciso registrar que o

progresso traz consequências e uma delas é a extinção de certas formas que se tornam anacrônicas dentro de uma tecnologia moderna: principalmente, no caso, as formas de transporte e comércio de mercadorias.

Mas é preciso também registrar que, se as formas extintas forem as características principais conotadoras ou emblemáticas (como quer Bourdieu, conforme vimos) de uma situação essencial, no fundo haverá apenas uma substituição e não uma extinção, na medida em que as características essenciais devem permanecer como identitárias. Então é necessário insistir em certas formas para que elas de fato se colem ao universo que devem simbolizar. A remoção deve existir naquilo que não é característica essencial.

Uma das características fundamentais do regionalismo, segundo Alan Colquhoun (1992), é o essencialismo, isto é, baseado num modelo de sociedade ideal, o regionalismo defende que todas as sociedades contêm um núcleo, uma essência a ser descoberta e preservada. Um aspecto dessa essência repousa na geografia local, clima, costumes, tipos, envolvendo sempre os materiais locais. (p.76); outro é operado por elementos invisíveis numa sociedade estável, que só se tornam aparentes quando ocorrem desequilíbrios e convergências.

Pode-se dizer que esses elementos são invisíveis, porque provêm de momentos orgânicos, profundos, da sociedade local, erguidos numa espécie de tempo imemorial que remete sempre às origens do povo que compõe essa sociedade. E aparecem precisamente no momento em que os fenômenos que descrevem parecem estar ameaçados ou prestes a desaparecer.

Isso traz de volta os conceitos de Ferdinand Tönnies (1995) entre *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*, emitidos em 1887. Esses dois conceitos referem-se para ele a dois tipos fundamentais de associação humana: as que se desenvolveram organicamente, e onde as relações sociais são um fim em si mesmo; e as que resultam de uma deliberação racional onde as relações sociais constituem meios racionais para obter um fim desejado. Exemplos da primeira são a família, relações de amizade, clãs e seitas: das segundas, fábricas, corporações, burocracia.

Em tempo de mudanças e inclusão de novas tecnologias capazes de produzir uma nova sociedade, o regionalismo acaba por se transformar em forma de resistência contra a apropriação de um modo de vida e de uma série de relações humanas por conta de interesses econômicos e de poder alheios. Acaba por representar a tentativa de preservar uma essência regional que se encontra em perigo mortal e manter as qualidades de uma sociedade orgânica.

Nesse sentido, a retenção dos tropeiros e boiadeiros efetuada por Hugo de Carvalho Ramos em relação ao seu Estado é uma maneira de cumprir dois projetos ao mesmo tempo: ambos eram tipos e produção fadados à extinção, mas eram também os tipos de sertanejos produtivos capazes de apontar um futuro também produtivo para o Estado - a produção para a exportação e o comércio enquanto tal. E sem essa identidade - a de Estado agropecuário exportador - dificilmente Goiás conseguiria aquilo de que necessitava para progredir.

Hugo tem noção disso quando diz:

(sobre os tropeiros) [...] é um tipo que tende breve a desaparecer com a penetração atual da via férrea e o organizar de algumas companhias de autoviação no sul do Estado. Serão relegados para o Norte, bandas de Cuiabá, pequenos centros do interior, onde por longos anos vê-lo-emos tanger as tropadas se a ligação por estradas carroçáveis aos portos do Araguaia, a navegação a vapor desse e do grande rio Tocantins e outros melhoramentos, não os fora acossar [...]

Assim, seus irmãos gêmeos, os morosos carreiros; assim também os boiadeiros, tipos locais ou d'além fronteiras [...] (v.II, p.135)

Tropas e Boiadas, então, se propõe a registrar um universo em extinção, mas também a preservar uma imagem positiva e essencial do sertanejo goiano de maneira a que ele possa comparecer no cenário nacional de forma identificada e autêntica. O livro se propõe a espelhar esse universo regional de usos e costumes, corroborando o seu sentido sertanejo, que é um sentido que serve à construção do Estado como agropecuário, única forma, à época, de Goiás comparecer no âmbito da nação de forma produtiva, participativa.

Ademais, parte dessa positividade, para além do seu essencialismo, ainda é a recuperação, nesses tipos, do grande símbolo da construção do próprio sertão - a mobilidade -, que pertence tanto ao boi, quanto ao carreiro, quanto ao tropeiro, quanto ao vaqueiro.

Hugo de Carvalho Ramos já dissera, vimos, que o sertanejo autêntico é o que viaja, o que adquire, nas andanças pelo sertão, a linguagem e o 'status' com que se apresenta diferenciado do roceiro ou caipira. No imaginário brasileiro, pelo menos num certo imaginário, a mobilidade é a conquista do território que se inicia com as Entradas e Bandeiras e a construção da autenticidade brasileira na forma de ocupar e construir certos valores, o do sertão, principalmente. Segundo esse imaginário, claro desde José de Alencar, foi avançando do litoral para o interior do país (isto é, distanciando-se cada vez mais da costa onde estrangeiros d'além mar tinham aportado um dia, e ainda aportavam na cidade-capital da nação, tornando-a uma nação de estrangeiros), andando sempre (como os tropeiros, como o boi) sertão adentro, que os bandeirantes construíram um modo de vida autêntico, distanciando do modo imitativo e artificial do litoral, desbravando e conquistando o Brasil.

A transição econômica e social que Goiás está sofrendo no início do século pode reerguer esse véu da conquista e do desbravamento agora rumo à modernidade. Reerguer o véu da conquista é, de certa forma, retomar a motivação primeira do tempo do desbravamento - a de fronteira a ocupar, como fizeram os bandeirantes com as fronteiras brasileiras -, porque é essa noção que permite a emergência da categoria sertão para o âmbito dos processos econômicos e de desenvolvimento, representando o agir sobre um determinado espaço, no sentido de trazer ações civilizadoras e de modernidade. Desbravar o sertão é, no início deste século, transformá-lo em fronteira de expansão, primeiro; e econômica, depois.

E traz à cena, também, a superação dos problemas que os sertões enfrentam pela ação governamental que, se suficiente, será capaz de incorporar esse outro diferenciado e problemático no seio da nação, de maneira a totalizá-la positivamente.

Candice Vidal e Souza (1993), analisando o imaginário da fronteira no pensamento social brasileiro, diz: *simbolizando um projeto de desenvolvimento, a criação de zonas de*

fronteira é percebida como uma oportunidade de dissolução das diferenças, quando se realiza a subordinação do interior ao modelo civilizatório do litoral. Mas a intenção é que o preenchimento dos 'vazios' sertanejos pelas atividades da fronteira seja capaz de forjar um só Brasil que concilie as características positivas do litoral e do sertão. (s/p.)

No caso, as características positivas do sertão são as da autenticidade e tradição orgânica; as do litoral, a civilidade. A conjunção das duas *resume as esperanças e os projetos de construção de uma nacionalidade equilibrada e harmonizada no desenvolvimento de suas partes*, diz ela.

É interessante para o Estado se transformar em fronteira econômica a ocupar, porque, por aí, ele aparece na cena nacional também como futuro, não só como presente - e futuro da nação, diga-se de passagem, não o único, mas pelo menos um dos que ajudam a construir uma utopia para o país.

Essa identificação era já uma identificação histórica, na medida em que o Estado fora desbravado por bandeirantes paulistas no limiar do século XVIII. E era também uma identificação contemporânea: as expedições do Marechal Rondon, pelo interior do país (e Hugo de Carvalho Ramos quis, inclusive, integrar uma delas) eram uma forma de reedição do bandeirantismo, que culminaria na construção de Goiânia em 1932, uma aspiração do final do século XIX entre os goianos, a Marcha para o Oeste no tempo de Getúlio Vargas e na construção de Brasília, nos anos 60, sempre sob o signo da modernidade e da fronteira a ocupar para construir o futuro da nação.³

³ É bom lembrarmos que, na novela nacionalista que a intelectualidade brasileira exibiu desde o tempo da Independência, um dos episódios finais foi a literatura de Cassiano Ricardo, por exemplo, na sua saga do bandeirantismo dos gigantes de botas no **Martim Cererê**. Mesmo **Cobra Norato** de Raul Bopp ou **Macunaíma** de M. de Andrade reeditam essa mobilidade. que pertenceu, no caso, ao bandeirante, mas que é hoje uma característica dos sertões brasileiros e do homem sertanejo.

O sertão roseano também se erguerá sobre esse imaginário. Guardadas as especificidades, o sertão de Guimarães Rosa é atravessado - a travessia de um homem de fazendas, um homem palrador, de horizontes largos, amante da palavra e das armas - um homem jagun'vo, sim, mas de iniciativa e mando próprio, construído no grande sertão mineiro e goiano, como os boiadeiros que Hugo de Carvalho descreve em seus livros.

Aliás, ambos os sertões - mineiro e goiano - continham também o caipira ou roceiro. Mas nem Hugo de Carvalho, nem Guimarães Rosa se detêm nele. Em ambos, o seu retrato delineia estigmas, principalmente os de doença e ruína, como acontece com os catrumanos de **Grande Sertão: Veredas** e a moça morfética, caipira isolada do conto *Pelo Caiapó Velho* de Hugo de Carvalho. Já Valdomiro Silveira centralizou muitas de suas histórias nesse tipo, talvez pelo processo de

O mesmo se pode dizer das identificações que correspondiam às aspirações do tempo de Goiás como um Estado agropecuário exportador. A revista **Informação Goyana**, que foi uma revista escrita por goianos de 1917 a 1935, editada no Rio de Janeiro pelo jornalista goiano Cel. Henrique Silva, insiste na imagem de Goiás como um Estado com vocação para esse tipo de atividade.

Todo o escopo da revista, assim como seus editoriais e artigos, constituem propaganda dos recursos da terra goiana - minerais, gado, agricultura - num chamamento geral da sociedade nacional para o Estado, ansiando, desde já, pela constituição do Estado como fronteira de desenvolvimento próprio e nacional, que viria a acontecer, mesmo que equivocadamente, a partir dos anos 30, com a instituição da Fundação Brasil Central, e no desenvolvimentismo do Governo Kubistchek.

Essa ansiedade está expressa na mesma revista, no volume de artigos que ela editou sobre a mudança da capital federal para dentro das terras goianas, como estava previsto desde 1891, em Lei Federal. A partir de 1918, ela mantém, na sua contracapa final, o mapa do Brasil com a transcrição do Distrito Federal redesenhado em Goiás, apelando para a realidade possível da construção de Brasília.

Vê-se então que a construção de Hugo de Carvalho da imagem do homem sertanejo goiano é uma resposta clara ao seu tempo. E rebater a imagem que se tinha do homem do sertão àquela época era quase uma necessidade.

desenvolvimento e industrialização paulistas que caricaturava mais o caipira. O que dispõe o peso do conceito sertão/sertanejo/caipira como diferente para as diversas regiões do país.

Removendo os males para construir a identidade viável.

As duas funções de Tropas e Boiadas.

Mas a transição para a modernidade em Hugo de Carvalho Ramos (ou pelo menos o desejo de que essa transição acontecesse) tem outros aspectos para além da construção dessa imagem que se escolhe para levar consigo na hora da mudança: é a remoção de certos males e agravos, certos retoques a serem dados na construção de uma região positiva e viável. Esses males e agravos devem ser denunciados para serem removidos, é a lógica da época, como vimos. E é a lógica de sua denúncia social que acaba convivendo com a épica da exemplificação desse sertanejo autêntico, porque esses males e agravos não são peculiares ao roceiro, até porque não são etnográficos. São da ordem de relações de trabalho e desamparo governamental, sobretudo, e atingem também o sertanejo autêntico.

A opinião de Hugo de Carvalho Ramos é sempre, pelo menos é o que se percebe em seus ensaios, avançada em relação ao seu tempo. Se ele monta a visão de um bom sertanejo para Goiás, estribado em imagens que serviram para a construção de uma boa imagem do Estado, tal não quer dizer que ele seja o responsável por essa construção. O que se estuda hoje em sua obra é um efeito, não uma causa ou uma intenção. Ou que ele seja responsável pela fortuna que ela ganhou posteriormente; ou que ele tenha feito de sua obra um embuste - uma obra de propaganda a serviço do Estado oficial. Nada disso é verdade.

O signo que preside as idéias de Hugo de Carvalho Ramos é o da modernidade, como vimos, que é o mesmo que preside as idéias mais avançadas do país de seu tempo. E a sua ótica não é judicativa, mas constatativa, inclusive em **Tropas e Boiadas**. Poucas vezes, ele deixa de racionalizar o seu texto - o que aliás é uma de suas mais peculiares características.

Para construir esse segundo universo em seu livro, ele monta um outro raciocínio que também precisa ser verificado como projeto ideológico. Tal raciocínio é, de novo, uma segunda resposta em relação aos mesmos argumentos que corriam ao seu tempo em relação à figura detratada do sertanejo. O texto fundamental para percebermos isso é o seu ensaio *Populações Rurais*, também reunido ao volume II de suas **Obras Completas**.

Nesse ensaio, mais do que no outro, permanecem as categorias de defesa (e de resposta) do homem sertanejo. O que muda são as categorias de argumentação. Se antes ele usou categorias tipológicas e descritivas para falar do sertanejo autêntico frente ao roceiro, ele agora passa a usar categorias de contexto, muito especialmente de contexto social, para tecer o seu discurso em bases analíticas. Continua a base comparativa que o outro texto mantém (*O Interior Goiano*), mas a comparação já se estabelece a partir de duas formas selecionadas dentro daquela tipologia social efetuada na etnografia do sertão e que são as condições e as relações de trabalho. Nas condições de trabalho ele reinclui, inclusive, as relações do homem com o meio.

A perspectiva do texto também muda. O primeiro era etnográfico; esse é sobretudo político e, portanto, circunstancializado.

Populações Rurais participa da defesa do sertanejo em relação à sua função e produtividade econômica (tendo em vista o desenvolvimento do país) frente à mão-de-obra imigrante como fonte principal de nossa riqueza pública, como ele mesmo diz. O assunto principal do texto é rechaçar a acusação de que o nosso caboclo não tem aptidão para o trabalho produtivo. Nesta perspectiva, Hugo de Carvalho Ramos já o entende de fora das teorias deterministas da raça, questão para ele debatida. Tampouco assume o meio como determinante principal. Ambos, raça e meio, se são aquiescidos, não são mais relevados, como foram em Euclides da Cunha e, de certa forma, em Monteiro Lobato.

Hugo de Carvalho Ramos já entende o sertanejo de modo relacional, a partir do meio e das suas condições sociais e materiais de trabalho, os meios e os modos de produção de que dispõe e o relegamento político das autoridades governamentais. Entende que o rebaixamento

do homem do campo é feito pela ótica da classe dominante para justificar os seus motivos e as circunstâncias históricas do momento, a imigração e o atraso que a insistência na permanência da mão-de-obra escrava no campo impingiu ao país. Em artigo manifesto sobre as populações rurais, diz:

O problema das nossas populações rurais como fonte principal da riqueza pública tem sido, sob múltiplos aspectos, debatido nestes últimos tempos pelas classes parasitárias diretoras de nossas capitais, concorde a maioria em afirmar a absoluta inferioridade de nosso campônio, produto híbrido degenerado de raças inferiores, ante o similar estrangeiro, galego, saloio, italiano ou polaco [...] Se, ao invés de malsinarmos o elemento nacional, déssemos o apoio, a assistência que se concede às levas imigratórias, facilitando-lhes as regalias e recurso de que goza o estrangeiro, outra seria a nossa opinião a respeito de suas aptidões para o trabalho. Porque digam o que disserem o nosso caboclo não é uma raça inferior.

Nem considerado em si nem ante seu similar estrangeiro [...] Fosse o caboclo fator negativo do progresso e os quadros estatísticos da produção global do país seriam uma sequência de zeros relativos ao norte (v.II, p.139-144)

Para desenvolver melhor essa idéia, e continuando a insistir no problema do nosso caboclo frente ao imigrante, chega, num esboço de geografia humana, a tecer comparações entre os diferentes territórios brasileiros, a) onde predomina o elemento estrangeiro; b) que não sofreram influxo da imigração; e c) onde as duas correntes, a imigração e a local, se misturam. A citação é longa mas importante.¹

a) Territórios onde predomina o elemento estrangeiro - núcleos coloniais do Sul do país:

¹ A arrumação comparativa é de Maria Sônia S. França, em **A Sociedade Agrária na Literatura de Hugo de Carvalho Ramos**.

O Europeu aqui chegado tem a assistência do nosso governo, passagem de bordo, hospedagem, passagem de trem, localização, lotes de terrenos demarcados, ferramentas, auxílio nos primeiros tempos de estacionamento, além de proteção consular.

Traz um acervo de conhecimentos agronômicos acumulados pelas gerações anteriores.

O europeu que se destina à lavoura procura os núcleos limítrofes do litoral, servidos por boas vias e de recursos fáceis.

O europeu vive em núcleo, capitaliza e concentra energia social das grandes empreitadas.

Assim, ajunta um pecúlio, faz-se ele próprio intermediário - abandona a lavoura pelo balcão.

Nesse distrito, próspero, onde são comuns fortunas de mil a mil e quinhentos contos adquiridos no cultivo do fumo, o amanho da terra é feito exclusivamente pelo braço nacional.

O europeu traz na retina todo o espetáculo das misérias vistas e experimentadas na mãe-pátria; o aspecto das dessemelhanças de classe, motivadas pelas castas, pelo capitalismo; tem uma sede mais presente e intensa de riqueza - elemento que lhe estimula as energias para o rápido acúmulo de uma reserva monetária que lhe dará o bem-estar sonhado.

b) Territórios que ainda não sofreram o influxo da imigração - Estados do Norte e Centro:

O nacional é elemento desprezado, não tem terras nem meios, agrega-se aos grandes proprietários [...] O nosso pequeno lavrador, invariavelmente, não possui terras; aluga o braço; faz-se jornaleiro, ou quando muito, torna-se arrendatário [...]

Como exigir do nosso matuto conhecimentos científicos sobre o mal originado para a coletividade com as derrubadas das matas, se os grãos-senhores, classe abastada, de maiores letras, formadora das burguesias nas cidades, as desconhecem?

O lavrador brasileiro viveu e vive, pois, completamente segregado do seu tempo e isolado no interior, baldo de recursos, com três ou quatro séculos de atraso da civilização, época em que o elemento europeu aqui se introduziu.

Falta de iniciativa [...] Entregue a si próprio, degenera. As forças indígenas dispersam-se na imensidade territorial.

O nacional vive na brenha, planta para o gasto do ano, visto a falta de transportes, o seu ônus excessivo, ou a ganância dos intermediários nos centros consumidores.

Quanto á indolência, o nacional desconhece o luxo, o conforto e os gozos sociais que outorgam as velhas civilizações aos que dispõem de meios pecuniários; as diferenças, os preconceitos de classe, são mínimos, quase nulos, no sertão.

O que o nacional perde em ambição e instinto de conforto material, ganha em inteligência, perspicácia, ao "pé-de-chumbo", ao "carca-mano", vantagem que avulta quanto ao asseio pessoal, às virtudes domésticas e religiosas, características da raça; manifesta (manifestar-se-ia) - digam o que disserem - nas grandes crises nacionais, o que seria um fato cotidiano, se a dispersão territorial, a escassez dos meios de comunicação e o inominável relegamento do governo [...] não viessem perpretando no regime a tarefa impatriótica de reclamar o vínculo comum, embora o sentimento forte de nacionalidade.

c) Territórios onde as duas correntes se contrabalançam e se fundem - recanto mineiro cortado pela rede ao Sul e Oeste, às fraldas da Mantiqueira:

Ao primeiro exame surge o eterno problema das raças. Físico equivalente ou superior, pois o clima, ideal, não cede a nenhum cantão suíço como fonte de saúde. Quanto às aptidões, é o nosso camponês inferior ao seu similar europeu?

Questão debatida: vemos que não há raças superiores nem raças inferiores.

Ao choque das duas correntes, o primeiro movimento do nosso homem - que desbravou e facilitou o caminho - quase instintivo, é mesmo o do recuo; fôra como se lhe surgisse à frente um atirador armado de todos os recursos da arte bélica atual, quando se tem para

opor-lhe apenas a picapau que a governança tolera. Isto não diz que a índole nacional é essencialmente esta, de recuo; mede as forças do adversário, procura conhecer-lhe os recursos e as manhas, e, se possui meio, adota-lhe as armas e aceita a concorrência no mesmo pé de igualdade. Tal o fenômeno da presumida inaptidão do nosso lavrador ante o seu antagonista. Inteligência notoriamente tão fina ou mais aguda que a do campônio europeu, não lhe falta o instinto de adaptação, mas o reconhecimento de sua humildade, a sua miséria, o seu abandono ante os meios do adversário. (v.II, p.137 a 144)

Para além das críticas ao governo e ao oportunismo da exploração do elemento nativo praticado pelos imigrantes, Hugo de Carvalho Ramos está respondendo, item a item, às acusações que Monteiro Lobato fazia ao nosso caipira nos seus ensaios, de que resulta a figura do Jeca Tatu. Ou respondendo também às teorias de Silvio Romero sobre o aprimoramento da raça mestiça brasileira através do seu branqueamento via imigração estrangeira européia. Claro, nada indica que essas respostas tenham sido frontais - nenhuma anotação nos escritos de Hugo de Carvalho Ramos fala diretamente dos ensaios de Romero ou Lobato. Mas a referência das respostas indiciam isso.

O embate principal desses textos é político. Realmente, Hugo de Carvalho Ramos marca um conjunto de circunstâncias, relações e condições sociais que é preciso remover do sertão. Liberal, entrega ao Governo Central a responsabilidade da ação; intelectual, sente-se na obrigação de interpretar, entender a realidade brasileira e denunciá-la para que as soluções sejam encaminhadas.

E assim, Hugo de Carvalho Ramos vai tecendo dentro de seu livro dois sertões: um etnográfico, capaz de marcar tipo e imagens verossímeis de sua região agrária, do sertanejo em geral e do Brasil agrário (e cujo efeito, não intenção, é montar a identidade do Estado); e um outro social, de intenções políticas claras de denúncia de condições sociais e sua superação. Em ambos, estão presentes a vontade de crescimento e modernidade.

Para este último, a recorrência de Hugo de Carvalho Ramos não é mais idealizante, em busca de um sertanejo autêntico, mas a recorrência realista. O seu entendimento de Goiás como um Estado periférico torna-se central e vai longe aqui aquela mágoa da aliança que aqueles que não conhecem o sertão fazem deste com o atraso. É o reconhecimento de que muito daquela detração que existe no tempo em relação ao sertanejo é correta. (O que de certa maneira é também a ótica de Monteiro Lobato. Sua caricatura era realista e desidealizou o campo, embora não defendesse o sertanejo).

Hugo de Carvalho Ramos coloca bem os termos. Entendia que as mudanças no Estado também não haviam sido tantas nem tão exemplares que pudessem mudar a condição de Goiás de Estado periférico. Ao lado do crescimento da exportação do gado, com a Guerra, e de outras mercadorias, com a chegada da ferrovia e dos portos, o Estado ainda mantinha uma economia acentuadamente de auto-consumo, definindo sua posição de periferia, o que, aliás, faria dele fronteira daí a pouco. O pequeno surto econômico de que se serviu à época da Grande Guerra não pôde escamotear a situação em que vivia o sertanejo goiano, em consonância com outros de Minas Gerais (Triângulo Mineiro) e Mato Grosso, regiões economicamente semelhantes. A ausência de indústria conservou a população ocupada no setor primário da produção, o gado sendo o único produto de fora da subsistência.

Luiz Palacín Gomez, em artigo sobre as *Linhas Estruturais de Goiás no Século XX* (França, 1978) informa que, embora a grande massa trabalhasse na lavoura (110.220 pessoas frente a 6.995 na criação de gado, segundo o Censo), a pecuária continuava sendo o setor mais dinâmico da economia, por ser o gado em pé o produto de mais fácil exportação, e quase o único exportado em quantidade apreciável. (p.18).

Esse tipo de economia não provoca mão-de-obra, como a produção cafeeira ou açucareira, mas pouco contingente humano. A agricultura de subsistência e auto-sustento se satisfaziam com o que o mercado goiano oferecia, não se dispondo, como as grandes produções agrícolas especializadas, a absorver o imigrante. (p.19)

De outro lado, havia o sistema de relações no trabalho, a figura do "camarada" que obrigava o empregado a conservar-se no seu lugar, retido por dívidas junto ao fazendeiro, o coronel, figura resultante, em Goiás, de homens provenientes de Minas ou São Paulo que, desde a primeira metade do século XIX, tinham se apropriado, num apossamento puro e simples, da terra goiana, expulsando os índios e se impondo com poderes ilimitados, o que Hugo de Carvalho Ramos denuncia em *Gente da Gleba e Peru de Roda*.

Assim, embora no campo estivesse a força produtiva do Estado, convivendo com ela estavam a servidão, o atraso, a alienação. Constrói-se ainda do trabalhador rural o mesmo quadro do Império e da Colônia. A exploração, a pobreza, ainda não chegam a provocar reações fortes, pois a elas somam-se o baixo nível de instrução, o analfabetismo, a ignorância, o isolamento, a solidão, a miséria e o conformismo, que entorpece a consciência do sertanejo que vive despolitizado, dominado pelo coronel. (p.16)

Aliás, os coronéis ou a aristocracia agrária nacional são os agentes do processo histórico e, nessa fase, os personagens mais salientes no quadro social brasileiro.

No regionalismo finissecular, de modo geral, embora uma figura bastante comentada na historiografia, foi uma figura quase intocada no seu despotismo, na sua exploração contínua das demais categorias sociais, especialmente do sertanejo. Hugo de Carvalho Ramos centraliza dois de seus relatos - *Gente da Gleba e Peru de Roda* - nessa figura demolidora que, só mais tarde, no romance nordestino de 30, viria a ser analisada nos seus devidos termos (e se bem que ainda com certa condescendência, no caso de José Lins do Rego, por exemplo, ou Gilberto Freyre).

As suas opiniões sobre o Estado inídiciam o reconhecimento dessa realidade que era preciso buscar superar. Hugo de Carvalho Ramos se mostra capaz de, pragmaticamente, apresentar causas e buscar soluções para seu Estado através da avaliação de outras soluções encontradas por outros países a problemas semelhantes; analisar questões da população, meios de transporte, comunicação, ensino obrigatório e público, mentalidade acrítica da população goiana e mentalidade política das oligarquias e coronelato goianos.

Exemplos (as citações são longas, mas importantes):

a) Avaliações sobre Goiás no início do século:

Em Goiás, por exemplo, em que a densidade é pouco mais de 0,5 habitantes por quilômetro quadrado, como fazer chegar às choças disseminadas às distâncias, as luzes emancipatórias, se as comunicações se fazem ainda por vias do faraônico carro-de-boi e às costas de bestas de carga? Como impor ao campônio o ensino obrigatório de acordo com a última lei do Estado, se este, a União, nem tampouco as Câmaras Municipais oferecem meios que lhe facilitem, sem grandes caminhadas e maiores dispêndios, o acesso às fazendas-modelos, às escolas públicas vilarejas ou rurais (se é que se vai tentar mesmo a execução dessa medida de eminente necessidade)? Até meados do século passado, a população analfabeta da Inglaterra era de 30%. Hoje, se não nos trai a memória, à falta de qualquer trabalho de estatística que se possa consultar nestes ermos, baixou a 1% ou 2%, quantidade infinitesimal.

Isto porque, quando se teve ali em vista a execução de leis semelhantes de ensino obrigatório, já o problemas de vias de comunicação se encontrava de longa data solucionado. (v.II, p.141)

b) Economia:

Ignorarão, por acaso, que o ouro não é nem nunca será riqueza? Ao que modestamente aprendemos em Economia Política, o dinheiro não passa de simples objeto de troca; sua utilidade é manifestada por intermédio da circulação; e mantê-lo assim crimosamente aferrolhado nas arcas do tesouro, quando urgem as necessidades da República, é mais que clamoroso erro, é chapada burrice. (v.II, p.127-8)

c) Causas do atraso, das enfermidades e do comportamento caipira:

Gira, portanto, o atraso atual das nossas populações rurais em torno desse primeiro ponto essencial: boas vias de comunicação. Delas decorrem, dada a dispersão territorial,

a instrução, o saneamento, etc., e outras formas manifestadoras da cultura de um povo. (v. II, p.141)

[...] vemos que a maioria dos males que afligem o nosso roceiro é devida quase que exclusivamente à absoluta ignorância dos meios de prevenção. Muitas vezes é o rancho à beira da estrada, a taipa sem reboco, ou a liga deste com estrume fresco de vaca que, ao secar, deixa largas fendas; o chiqueiro ao pé da cozinha, o tijucal que se forma à frente da palhoça, apisoado a todo momento pelos animais que chegam ou passam, e regorgitando de dejetos da criação, tal o meio em que de dez a dez meses surge à luz o filho do rancheiro. (v. II, p. 136)

d) Soluções para o sertanejo:

Melhoradas as condições de moradia e, sobretudo, com a aplicação de métodos de cultivo dos campos que o afastam das baixadas das terras virgens, de mui fácil e abundante produção, porém tão perigosas; facilitados os meios de comunicação e difundido o ensino, com o estabelecimento de escolas rurais, ou visto a sua impossibilidade presente, missões médicas que lhes inculcam em linguagem chã e eficaz princípios preventivos de higiene, e veremos sanados de vez os males que tão grande alarma tem suscitado ultimamente entre nós. (v II, p.137)

A introdução de maquinismos aratórios, o ensino prático e eficiente de métodos modernos de cultura que demovam o caipira dos primitivos e bárbaros processos de derruba e queima, e sobretudo o seu afastamento pelo cultivo dos campos - imensos, saudáveis e apenas entregues à criação do gado - da beira de córregos e ribeirões das terras baixas, e teremos dirimida a maioria dos males que lhe imprimem à tez baça, característica, essa pátina de tristeza e quase cretinismo que impressiona o forasteiro que lhe bate à porta o buriti [...] (v. II, p.137)

A denúncia social em Hugo de Carvalho Ramos, portanto, está atrelada a essas questões de modernidade, inclusive na introdução de novos meios de produção econômica no campo. Uma novela como *Gente da Gleba*, por exemplo, ao configurar as relações de trabalho na base escravocrata e as sociais de base estamental, denuncia mais que a opressão do homem trabalhador do campo e as relações espúrias de dominação, também o atraso em que vivem essas populações, na medida em que a escravatura deveria ser (não era) uma forma ultrapassada no cenário da nação que se queria moderna.

Mas é também uma forma de chamar a atenção sobre quais problemas devem ser solucionados de imediato, funcionando aí o regionalismo como forma de conhecimento também de um Estado, de uma região, na sua totalidade negligenciada pelo governo central.²

É nesse sentido que Hugo de Carvalho Ramos projeta o seu regionalismo literário como forma de conhecimento, inclusive relacionando-o com o jornalismo, numa perspectiva prática e informativa. Diz ele:

Prodigioso estímulo adviria para a boa produção nacional, ao mesmo tempo em que se orientaria melhor o senso estético do leitor, o caso das nossas empresas jornalísticas irem procurar entre os verdadeiros autores nacionais matéria de colaboração, aviventando no público por mais este meio não só a preferência, como também o conhecimento dos mais variados aspectos e costumes do país. E assim fazendo obra patriótica, digna dos mais calorosos louvores. (v.II, p.211)

Dessa forma, vai-se tornando possível entender o seu livro **Tropas e Boiadas** como um livro de resposta a um tempo e traçar, para o seu regionalismo, duas funções básicas.

A primeira é a mesma **função compensatória** que a crítica literária concede ao regionalismo de modo geral e que corresponde à descrição daquilo que está fadado ao desa-

² Interessante ainda é perceber o quanto a questão do transporte, da comunicação, para a melhoria do Estado, é importante para Hugo de Carvalho, o que remete para um outro traço da sua denúncia que é o da solidão do sertão goiano - reiterando um sentido desde o tempo da colônia que é o do sertão como deserto, lugar sem comunicação. Posteriormente, esse sentido será reiterado por Bernardo Élis em **Ermos e Gerais**, de 1944.

parecimento com as transformações de uma sociedade em outra. No regionalismo, os usos, costumes, tradições de uma região, fadados a sucumbir nas modificações introduzidas no campo pelo capitalismo e pela imigração no caso brasileiro, e para o que as reflexões teóricas de W. Benjamin e Ferdinand Tönnies que fizemos linhas atrás são fundamentais.

A perda de uma convivência social comunitária e o entendimento de que o homem singular e suas experiências de vida contam, da maneira como vimos respectivamente em *O Caminho das Tropas* e *A Bruxa dos Marinheiros*, por exemplo, assinalam uma temporalidade histórica de mudança no campo - este se transformando em frente de expansão econômica antes e mais tarde em frente pioneira de desenvolvimento - e passando de um mundo mítico, para um mundo mais racionalizado.

A segunda é a função apelativa ou conativa, como se queira chamar, cujo escopo significa a vontade de estado periférico de comparecer à cena nacional, o chamar a atenção para si enquanto periférico e exercer a intenção política de marcar a sua imagem, ao mesmo tempo que denunciar o grau de esquecimento, a solidão, o relegamento e o baixo grau de aglutinação das segmentos sociais na sociedade, os diferentes estágios de civilização e desenvolvimento em que se encontram esses mesmos segmentos sociais no campo. Inconscientemente, nessa perspectiva, Hugo de Carvalho atina com a mecânica do próprio desenvolvimento capitalista que é ser combinado, articulado a uma proposta central, mas desigual nas partes que o compõem.

Por isso, o uso, a preferência pelo modo irônico e pelo trágico e grotesco em seu livro, como entendeu o seu realismo-naturalismo.

Mas, ao mesmo tempo em que toca fundo nessa questão social brasileira da diferença entre o centro hegemônico e os Estados periféricos, econômica e socialmente falando, e percebe o descompasso de ambos ou a diferença de andadura de cada Estado brasileiro nessa relação, também insiste numa possível integração destes no concerto maior da União, dentro da sua própria proposta de intelectual participativo - intelectual orgânico, como chamou Gramsci (1979).

Nesse último sentido, realiza uma possibilidade cômica, cômico aqui entendido na perspectiva de Northrop Frye (1974) de busca de conciliação final, numa visão integrativa das partes.

Claro, seja o trágico, seja o irônico, seja essa conciliação final, participam de sua obra em níveis diferenciados: o seu olhar trágico provém da história de seu Estado e do naturalismo; o olhar irônico, da fratura social e do relegamento do governo, como ele explicita em suas opiniões sobre o sertanejo; o olhar cômico, de suas intenções de integrar o sertanejo no conjunto geral da nação.

Em tudo isso, o que o provincialismo de Hugo de Carvalho Ramos vê é, no fundo, o valor de sua identidade social posta em jogo. E ao invés de assimilar estigmas, como é o caso da caipira de Monteiro Lobato, o que Hugo de Carvalho Ramos faz é reagir a eles, principalmente à tábua de valores que os constituem.

Por isso ele defende tanto o sertanejo, faz questão de separar o verdadeiro do falso; por isso ele discute o problema da imigração, porque o governo cedia a esta uma identidade cultural positiva, e não cedia uma identidade positiva ao próprio sertanejo que era o elemento nacional; e o seu texto aparece como resposta positiva a esses imaginários negativos.

O que ele propõe é, de fato, a inversão dos sinais atribuídos ao tempo ao sertanejo, o que Pierre Bourdieu (1986) indica como correção dos critérios desfavoráveis, uma espécie de subversão, de reação a um poder dominante. *O estigma produz a revolta contra o estigma, que começa pela reivindicação pública do estigma constituído em emblema (p.125)*

A subversão simbólica contra a dominação e os efeitos de intimidação que ela exerce tem em jogo principalmente a reapropriação dos direitos que um grupo tem sobre os princípios de construção e de avaliação de sua própria identidade. Um jogo de poder, afinal.

Daí a reivindicação de Hugo de Carvalho Ramos de, ao defender o sertanejo, pertencer ao sertão e de conhecê-lo por dentro, defendendo aí, publicamente, a sua identidade com o grupo que representa enquanto regionalista frente ao grupo (no caso, dominante) que estig-

matiza regiões sertanejas como a sua, sem de fato conhecê-las, ou pertencer ao grupo dos que as conhecem.

E ele não só, de fato, acompanhou por diversas vezes o seu pai, Manoel Lopes de Carvalho Ramos, que era juiz, pelas andanças que este fazia pelo interior do sertão goiano, como também ficou em Goiás em 1912, terminando seus estudos no Liceu, quando a família se radicou no Rio de Janeiro. Em 1920, era agente do Censo em Minas Gerais, na região próxima a Araxá, ocasião em que percorreu toda a área. Foi também correspondente do jornal de Uberaba **Lavoura e Comércio**, o que lhe exigia, possivelmente, um conhecimento mais intenso das regiões de que falava.

E nisso, ele coloca a sua própria condição - uma condição do escritor regionalista de modo geral - de escrever de um Estado periférico contra uma intelectualidade hegemônica. Até nisso, sua literatura como resposta faz sentido.

Nova identidade em questão: a identidade de escritor regionalista.

Rémy Ponton aponta em seu artigo *Les Images de la Paysannerie dans le Roman Rural à la Fin du 19e. Siècle* (1977) a condição do escritor regionalista ao final do século passado como uma das principais molas propulsoras do gênero na França. Segundo ele, a vocação de escritor regionalista *é indissociável de uma experiência pessoal do escritor na cidade grande.*

Oriundos da província, certos escritores buscavam na cidade, tanto estudar ou corrigir hábitos intelectuais, quanto fazer carreira literária nos moldes da própria literatura que ela, a cidade grande, propõe. Encontrando pela frente obstáculos materiais - a vida pequeno-burguesa da cidade; intelectuais - o estudo realizado na província; e até oficiais - as lideranças das Academias e dos pequenos grupos de escritores, numa estratificação rígida -, o escritor, sem reconhecimento literário iminente, decide-se por uma vocação provincial, regionalista, que, a princípio, não era ambição sua.

Assim, inicia-se o escritor no imaginário típico que a oposição cidade-campo oferece à literatura e aos sentimentos, principalmente a partir de 1850: a ficção da pureza de sentimentos, da autenticidade de vida, da vida mais plena e dos sentimentos mais intensos, que, aliados à situação histórica tradicional e conservadora do campo, gerou pelo menos parte da má-vontade que a crítica da cidade ou dos grandes centros hegemônicos têm para com o regionalismo (numa afirmação identitária essa, também).

Dessa forma, o regionalismo é uma espécie de luta da periferia contra a hegemonia do centro ou uma espécie de afirmação do escritor da província frente ao escritor da capital, contestando a hierarquia hegemônica estabelecida, tanto no sentido econômico, quanto histórico, quanto literário.

De novo, a perspectiva torna-se política. Carlo Guinsburg, repetindo Yves Lacoste

no seu artigo *História da Arte Italiana* (1989), ao analisar as opiniões de alguns historiadores da arte, afirma que, na oposição paradigmática centro-periferia, o segundo termo é interpretado como uma *alegoria ao mesmo tempo espacial e política [...] Se o centro é o lugar da criação artística e periferia significa simplesmente o afastamento do centro, não resta senão considerar a periferia como sinônimo de atraso artístico* (p.5-6)

Ora, esse esquema é acusado por ele como tautológico, porque os termos centro-periferia e as suas respectivas relações são complexos geográficos, políticos e culturais. Aceitar o esquema anterior é por nexos entre fenômenos artísticos e extra-artísticos sem levar em conta o grande dilema da arte que é a criatividade. Tais correlações não são difusas, mas conflituosas: *Significa(m) que só poderá ser centro artístico um centro de poder extra-artístico: político e/ou econômico e/ou religioso* (p.33)

Essas questões estão todas postas por Hugo de Carvalho Ramos em sua obra e em sua correspondência pessoal.

Primeiro, ele pagou tributo à literatura simbolista e parnasiana da capital. Foi por esses dois estilos que ele começou a escrever, conforme já vimos, muito embora o seu conto mais remoto, *O Saci*, seja de 1910 e integre a sua obra regionalista. Segundo depoimento de Gomes Leite, no prefácio que faz à 2a. edição de *Tropas e Boiadas*, o seu *Diário de um Estudante*, de 1909, era um *auto-julgamento inquisitorial sombrio*, indicando o tom simbolista da obra.

Há todo um volume (*Plangências*) de suas **Obras Completas** dedicado a essa prosa simbolista e a alguns versos parnasianos, intitulado *Plangências*, que inclui dois grandes livros: *Hinário* e *Turris Eburnea*, datados de fins de 1913 e princípios de 1914. A obra é volumosa, embora só tenha sido publicada em parte, em jornais da província e postumamente. O que foi publicado no seu tempo não parece ter tido nenhuma repercussão crítica, numa total ausência de textos que falassem sobre ela ou sobre sua contribuição ao estilo simbolista.

A biografia de Hugo de Carvalho Ramos recolhe os passos do rapaz do interior,

estudante de Direito na capital federal, na antiga Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais, em começos de 1915, embora tivesse chegado ao Rio em março de 1914. Dessa ocasião, datam as suas amizades com os colegas Gomes Leite, Silvio Júlio, Alberto Deodato, Claudio Sales Ganns, aos quais se juntava Eduardo Tourinho, que então trabalhava n' **A Notícia**.

Os depoimentos de seus colegas indiciavam-no como um rapaz arredo, de uma gravidade suave, quieto, sempre longe das reuniões sociais, esquivo, porém de idéias largas e inflexíveis, por índole avesso às ambições materiais da vida, e preocupado com as questões de âmbito social. Místico e neurastênico, acabou se suicidando aos 12 de maio de 1916, no Rio de Janeiro, enforcado na escápula de sua rede de dormir.

Quando ocorreu a morte de Hugo de Carvalho Ramos, *A Época*, revista mensal dos alunos da Faculdade de Direito do Rio, aos 31 de maio de 1926, no seu no. 97, publicou um necrológico, que indicia uma exposição tópica do comportamento do rapaz do interior que chega à capital e inicia um processo de alteridade meio às avessas. Diz o jornal:

A morte trágica de Carvalho Ramos roubou ao nosso meio, já tão pobre de inteligências úteis e de caracteres verdadeiros, uma das mocidades mais perfeitas que têm atravessado os dias acadêmicos.

[...]

Bom, dessa bondade simples, natural, que se não alardeia em benefícios ostensivos, e antes se faz, humildemente, do impedimento quieto e ignorado da maldade; culto, dessa cultura cada vez mais rara que se não dá do nome das lombadas, para encenar o efeito de uma erudição de rótulos, nem precisa de desvios, para vingar a trilha acidentada do caráter; - tudo nele falava de uma adolescência pura, idealista, sonhadora, dessas que, hoje, a nossa só conhece como um padrão abandonado, desusado e inútil .

Matriculado, em 1915, na antiga Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais, o seu curso, prolongado por diversas circunstâncias, reflete bem na sua irregularidade assustadora, o seu tumulto interno. A mesma aplicação que, em 1917, vencia com louvor a distin-

ção de um Sá Viana, depois de um longo estudo devotado e pertinaz, de todas as matérias do Direito Internacional Público, apresentava-se, mais tarde, no espaço apenas de dois anos, inteiramente desarmada às cadeiras de Processo.

O mesmo estudioso assíduo dos primeiros anos, que não faltava a uma só aula, fêz-se, depois, o companheiro efêmero das provas, o colega obrigatório dos dias de exame, o hóspede esquivo e indiferente de uma turma, que já não era a sua, e que o olhava do alto de seus três pontos de frequência, com o desprezo em que amalgamavam os pescadores profissionais de aprovações.

Um dia começou a escrever.

E foi um dos milagres mais completos, que uma pena tem feito, entre moços no Brasil.

De uma assentada o escritor redimiu o estudante.

A Época trazia-lhe os primeiros contos, em 1916, com a administração de Cláudio Ganns.

E ninguém acreditava que aquele moço esquivo, exquisitez (sic), que passava dois meses sem aparecer na Escola, e quando ia às aulas era para ficar timidamente, nas últimas carteiras, com a fisionomia abatida de sempre, o olhar apagado, eternamente debruçado sobre um livro aberto a êsmo, pudesse ser o mesmo ourives daquelas frases lapidares, que traziam o fogo de uma inspiração ardente e o calor ainda flagrante de uma combatividade hercúlea...

Em 1917, apareceu-lhe o livro. Teve o sucesso efêmero das boas referências, das crônicas amigas, dos elogios de agradecimento às remessas gratuitas. Mas, dentro de alguns dias, ninguém mais o lembrava. E não lhe haviam dado, ao menos, o consolo de um juízo, com restrições que fosse, mas onde o singularizassem, como era de justiça, em meio às produções anêmicas da congestão letrada nacional.

[...]

O regionalismo literário vinha de se firmar em realizações recentes.

Diante do movimento generalizado de nacionalização do país, a literatura se viu em face de um dilema: ou acompanharia a orientação geral e, em se abrisse, venceria; ou continuaria a ser a macaqueação informe das literaturas estrangeiras e tinha, inevitavelmente, de desaparecer.

Mais que o capricho de um partidarismo literário, pois, sujeito à duração de um prazo efêmero, forçou-o a decidir o instinto mesmo de conservação.

[...]

Compreendendo-os, Carvalho Ramos excedeu-os.

Não teve, como tantos outros o mérito somente da intenção.

[...]

Goiás não era a Paulicéia, que se pudesse aureolar com um diadema de Lobato; não era a terra fértil e pródiga de Minas, que se bastasse de uns buritis perdidos que lhe colhesse Arinos; não era, mesmo, a própria terra alegre do gaúcho, a que se satisfizesse a ternura dolente da Tapera de Alcides...

Terra caluniada, de gente esquecida, ela não precisava apenas de um amante, queria, sobretudo, a redenção de um filho...

E teve-a. (v. II, p. 126)

Nesse necrológio estão colocadas todas as questões apontadas por Rémy Ponton e que são, fundamentalmente: o comportamento desajustado ao meio, que torna as ações contraditórias e o ânimo depressivo (embora não se possa esquecer de que Hugo de Carvalho Ramos era um doente neurastênico); e a pouca repercussão crítica de um trabalho de literato, num círculo fechado de estetas, ou de modismos.

Em cartas aos irmãos, de 1912, quando ficara em Goiás em estudo para depois se encontrar com a família no Rio, esse comportamento desajustado que seus amigos estudantes anotaram no seu necrológico é confirmado, embora, às vezes, às avessas, no

receio de ser mal recebido na cidade grande, na predição da nostalgia que ele sentiria de sua terra natal, e a vontade de conhecer (e ser conhecido) (n)o círculo literário:

a) *E, pensando nessa ida, no próximo abandono deste meu amado sobradinho onde tão doces vigílias hei passado com a cabeça apoiada na mão e a olhar o luar tão belo, tão lícido, tão melancólico e triste como uma elegia sobre a copa dos coqueiros [...] sinto então uma profunda nostalgia [...] porque esse bulício febril dos grandes centros, essa vida a toque a apitos de locomotiva, fonfonar de veículos, toda essa febre do "struggle for life", essa agitação perpétua de ambições desencontradas, entrechocar de interesses - todo esse caráter que constitui as grandes aglomerações das massas, não me atraem. (v.II, carta de 01.01.1912 p.210)*

b) *Sentia-me neste meio atrasado aqui, deslocado; sinto que também o estarei naquele centro de agitação, de febre, de gozos íntimos e de ambições violentas. Sou um contemplativo, e quase (isso nas minhas horas de pessimismo) um vencido... Não acredites que me amoldarei facilmente ao meio daí e bastará o simples aspecto desse colosso de progresso e de vida (mas ai! também de misérias e baixezas) para transtornar e derruir todas essas sensações e esquisitices mórbidas que aqui estou a revelar pela brancura do papel... (v.II, carta de 30.01.1912. p.214)*

c) *Tenho aqui uma rodazinha de admiradores, que forma como que uma pequena corte de dois ou três diletantes dos meus rabiscos. Isto já consola; demais, são os únicos traços que deixarei aqui da minha passagem... Aí no Rio, felizmente, passarei desapercibido e serei tomado na conta de ignorante, tabaréu ou, pelo menos, de refinado medíocre. E têm razão. Que perfeito urso não serei eu aí, eu que não sei conversar, que ninguém cumprimenta, que não frequento mesmo em Goiás sociedade ou diversão alguma, que tenho uma completa ignorância dos hábitos mundanos, que evito palestra e fico perturbado com a conversação de um meu simples semelhante, que dou inúmeras voltas para não encontrar esses bípedes de idéias tacanhas...*

E (conheço a alma humana) lamentarei o tempo de outrora em que vivia

sossegado e esquecido no fundo da província... (Idem. Ibidem)

d) *Sabes o que mais me seduz do Rio? É poder conhecer e admirar mais de perto o grande estilista do "Inverno em Flor", "Pelo Amor", "Jardim das Oliveiras"... enfim - Coelho Neto! Extremamente, para um burguês, extremamente extravagante este gosto, não é? [...] E quando digo Coelho Neto, não é só a esse estilista inimitável da pena que me refiro, porém a toda a coletividade de artistas que gravitam como planetas ou simples satélites em torno do foco principal, todas as ramificações e subdivisões da Arte que a personalidade do esteta simboliza. (v.II, carta de 01. 02. 1912. p. 216)*

Em 1915, em carta à irmã que veraneava em Itanhandú, ele escreve já do Rio de Janeiro:

Eu, troglodita selvagem, trasladado da fereza bruta do sertão nativo para as artificialidades contrafeitas duma civilização cosmopolita e restaquérica [...] Ah, quão fundo mora em mim a nostalgia das solidões sertanejas que não mais viverei, e o mistério desses mares de frondes - ora tranquilos, ora tragicamente agitados - das matas, das campinas da minha terra! (v.II, carta de 08.03.1915. p.218)

A partir de 1920, esse deslocamento assume feição cética para com a crítica literária de seu meio que, de uma forma ou de outra, não reconhecia o trabalho seu e de seus colegas, mesmo os de linha regionalista.

Em carta a Leônidas de Loiola, de 23 de fevereiro de 1920, aconselha:

De moços cheios de fé, confiança e otimismo, como o caro Loiola e tantos mais, muito espera a sua geração. Eia, pois, é fechar os ouvidos à mesquinheza ambiente, e caminhar, caminhar serenamente, não nos importando com a colheita prematura dos frutos [...] (v.II, p. 223)

Em outra carta, agora remetida a Acir Guimarães aos 19 de abril de 1920, reitera:

Nada mais sou, caro confrade, senão um pequenino grão de areia nessa tumultuosa corrente que de sul a norte revoluciona a intelectualidade nacional [...] vivo mais da esperança de realizar algo de duradouro em futuro mais ou menos afastado, que do pouco que me concede o presente. Assim, não me apresso atualmente em procurar a efêmera notoriedade das gazetas de nossa metrópole, onde as glórias se sucedem periodicamente de semana a semana logo aclamadas e mais depressa esquecidas, ao sabor do momento e das "coterias" literárias. (v.II, p.224)

E, em 08 de setembro do mesmo ano, escreve a Leônidas de Loiola:

Sou dos que descrêem de glória literária entre nós. Como diletantismo, vá; como profissão, só a nevrose do ofício e amargas decepções se colhe em tal estrada. Estou meio inclinado a arrepiar carreira e fazer-me criador nestas alturas. Se a sorte me proteger (megera ingrata!), entro para a classe conservadora e passo à vida objetiva, sem sonhos nem quimeras. Já era tempo. (v.II, p. 233)

Em *Nostalgias*, carta-conto de que já falamos na Parte I deste trabalho, a tópica da oposição cidade grande-campo, da forma como aparece pelos meados de século XIX, é confirmada. A carta tem dois movimentos básicos: uma atitude conservadora, de nostalgia regressiva com relação a um tempo e um espaço perdidos; e uma atitude mais inovadora, propondo novas formas de ver o sertão goiano. No primeiro movimento, estão presentes todos os signos característicos do sertão idealizado: a boa pescaria, a alimentação farta, a vida saudável, as estórias ouvidas à noite por velhos narradores sertanejos, a felicidade da convivência entre parentes, a liberdade do campo, a paz de espírito, etc., como se Hugo de Carvalho Ramos estivesse a fazer ver e a fazer crer que todo o imaginário pré-estabelecido na sociedade a respeito do sertão estava correto. É um texto conservador nos temas, pelo menos nesse movimento, e que indica que o escritor quer passar uma espécie de avaliação de dois estilos de vida: o da cidade e o do campo, com o fiel da balança pesando

justamente para o campo.

Quando do seu repúdio à literatura simbolista que praticara no início de sua carreira, na crítica literária que faz ao livro de Silvío Júlio (de que também já falamos na Parte I desse trabalho), preterindo aquele tipo de literatura pelo regionalismo, Hugo de Carvalho Ramos efetiva mais uma tópica em busca da sua identidade de escritor.

O repúdio, que parece estilístico, é sobretudo político porque, combinado às suas afirmativas posteriores sobre o que vem a ser a verdadeira literatura nacional, esboça o confronto típico de que Rémy Ponton fala, sobre a literatura praticada pelos escritores do centro e a literatura dos escritores da província - Silvío Júlio sendo, tal qual Hugo de Carvalho Ramos, um escritor da província do Rio Grande do Sul.

Todas as questões de isolamento e dificuldades do rapaz estudante na cidade grande tomam outra interpretação nessa via, que é a da desqualificação social (como a lembrar um pouco *As Ilusões Perdidas* de Balzac) conjugada à desqualificação literária de não ter a sua obra repercussão crítica.

Esse último aspecto é significativo também num outro ângulo, em princípio esboçado pelo seu biógrafo e irmão Vítor de Carvalho Ramos, que é o fato de Hugo de Carvalho Ramos só ser historiado como escritor regionalista, sendo que sua produção simbolista é, inclusive, superior em volume ao de seu único livro de contos regionalistas que é *Tropas e Boiadas*.

Tal significa que a sua identidade construída foi a de escritor regionalista. Evidente, parte dessa identidade também foi construída pela crítica que se silenciou (e vem se silenciando) sobre essa perspectiva simbolista; e uma outra parte se deve aos seus biógrafos e recolhedores de textos e mesmo à crítica literária do tempo, que todos escamotearam a sua produção simbolista, preocupando-se simplesmente com a fortuna crítica de sua obra regionalista. Mas, no geral, deve-se ao próprio Hugo de Carvalho Ramos, na defesa de certas idéias de cunho político em relação ao nacionalismo literário.

Nesse sentido, o tronco crítico principal que revelou a obra regionalista de Hugo de

Carvalho Ramos ao tempo de sua publicação - 1917 - foi a crítica do grupo carioca: Antonio Torres, Medeiros e Albuquerque, Jackson de Figueiredo, Viriato Corrêa, Andrade Murici, Agripino Grieco. As afirmações que eles fazem sobre ele são alentadoras, porém inócuas, passando por cima da obra propriamente, e sempre chamam a atenção para a mesma feição nacionalista, documental e verista (e verismo aqui também significa a tópica da autenticidade) em que os regionalistas se empenharam . E também aciona a questão da hegemonia do centro, desqualificando o escritor da província.

Um exemplo característico dessa crítica vem nas palavras de Medeiros e Albuquerque, em 1917, publicadas n" A Noite de 12 de abril (Ramos, 1950):

Tropas e Boiadas é um livro de contos goianos. Livro excelente. Tem vida, tem cor local. Descrições e narrações, tudo nele é muito bom.

O número de nossos escritores que se dedicam a mostrar-nos os costumes locais das várias regiões do Brasil, de um modo característico e inconfundível, não é muito grande. Figuram entre eles, como dos maiores, Valdomiro Silveira e Viriato Corrêa.

Há, é certo, na obra de vários outros homens de letras, contos do sertão. Mas, em geral, é um falso sertão. Um sertão contado de oitava.

O fato é compreensível e lastimável.

Compreensível porque, dada a pouca difusão do ensino entre nós, só chegam a instruir-se seriamente os que vêm morar nas cidades. E não é mesmo em quaisquer cidades: é para as capitais que precisam vir. Ainda se pode acrescentar, precisam vir para três ou quatro grandes capitais.

Este fato, retirando desde muito cedo do meio sertanejo os nossos homens de letras, que só vivendo nos maiores centros urbanos do país podem instruir-se e aparecer, faz com que nos falem descrições e narrações abundantes dos costumes do nosso interior.

E o fato é lamentável, porque esses costumes são característicos, pitorescos, originais. O Brasil dos sertões é extremamente variado.

[...]

Não é este o caso do Sr. Carvalho Ramos, que não precisa fazer um sertanismo de fancaria porque o pode fazer bom e autêntico. Vê-se que ele conhece a fundo a vida dos sertões de Goiás e que tem por ela uma atração imensa.

[...]

O livro do Sr. Carvalho Ramos é encantador. (v.I, p.123)

Antonio Arnoni (1983) mostra como, pouco a pouco, essa perspectiva nacionalista do nativismo foi sendo trocada por uma outra discussão acerca do nacionalismo: a do nacionalismo integral, reforçado pelas idéias de dinamismo e cosmicidade sob um esforço épico, de Graça Aranha e Ronald de Carvalho, e que se originaram dos primeiros manifestos e opiniões de Elísio de Carvalho e João do Rio na defesa do esteticismo literário. E mostra também como essas idéias do grupo do Rio foram entrando em confronto com o nacionalismo de síntese e deglutição dos modernistas de São Paulo, Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Pouco a pouco, o cenário crítico foi tomado por essa espécie de luta entre esses dois centros - e a iminência de o Rio de Janeiro ser trocado por São Paulo como centro hegemônico fica patente. Tanto é que Graça Aranha e Ronald de Carvalho buscaram integrar esse grupo na Semana de Arte Moderna, e em época posterior, muito embora a divergência de postura e de idéias.

As discussões sobre o nacionalismo, então, passam a ser consideradas a partir de uma outra perspectiva - de certa forma a cultural, primitivista, mítica até - dentro da qual não caberia o regionalismo, sumamente etnográfico e realista.

Hugo de Carvalho Ramos não parece ter percebido esses confrontos que tinham se iniciado desde o segundo decênio do século XX. Continua postulando a identidade nacional ao conjunto da literatura que praticavam os escritores oriundos da província em confronto direto com a literatura praticada pelos escritores da capital, tida como inautêntica, copiada e estrangeira, reforçando o confronto centro-periferia, que era, afinal, uma idéia que já tinha

sido devorada pelas novas discussões em pauta.

Diz ele sobre a nacionalidade da literatura:

Quando o próprio teatro nacional ensaia os primeiros surtos para se libertar das revistecas e arreglos de fancaria, oferecendo ao público, que calorosamente o vem aplaudir, obras onde fortemente se acentua o cunho nacionalista de coisas e costumes nosso, contam-se ainda nos dedos da mão, embora a grita da crítica inteligente: "façamos romance brasileiro"- os que se entregam ao estudo da vida nacional (v.II, p. 170-1)

Sua perspectiva era ainda a tainiana, de literatura como forma de conhecimento e monumento dos povos, uma perspectiva política integrada às idéias do final do século XIX e início deste que ainda circulavam, é certo, mas que começavam a perder espaço, pelo menos na literatura, com o surgimento dessas duas vanguardas no Rio e em São Paulo.

Suas páginas críticas são, sem exceção, dedicadas aos seus colegas provincianos e, diga-se de passagem, ainda presa à literatura simbolista que ele já havia repudiado.

Num dos seus trabalhos críticos, dedicado a um panfleto - *Despertar* - que havia circulado no Rio, em 1920, assinado por Brand, anônimo portanto, chega a solicitar, para além de uma literatura autêntica como a praticada pelos regionalismo, um espírito associativo que integre, politicamente, os escritores dessa linha. E aventa intuir as mudanças que estão ocorrendo no cenário social brasileiro, mais urbanizado e mais estetizado:

De fato, nessa época de arrivismo, fanatismo futebolesco, paixões para com os artistas americanos de cinema e de degenerado almofadismo, o homem de pensamento, entre nós, já não ocupa, política e socialmente, o lugar que lhe compete pela cultura e elevação da nossa literatura militante, requintes e beleza de forma e de fundo na variadíssima produção esparsa por este vasto território tão pouco conhecido de seus próprio habitantes. Esquecem-se, como bem diz, cremos, Fialho de Almeida, de que os homens de letras são a classe mais nobre de um país. Isso, em parte, é devido ao completo

alheamento, entre a maioria de nossos escritores, dos problemas e necessidades de ordem política e econômica da nação, que muitos enclausurados da Torre de Marfim afetam desconhecer, senão menosprezar. E também à absoluta falta, entre os intelectuais, de espírito associativo, que faça de tantos membros isolados e esmagados pela massa, um corpo uno, intimamente solidário com suas partes, conscientes de seus direitos e da sua função social, impondo-se e opondo-se às variadíssimas correntes contrárias de nulíssimos concorrentes na atividade pública, cujo êxito e prestígio de opiniões são quase sempre devidos à sua coesão e força numérica. (v.II, p.171)

Mas a resposta dos escritores dos centros hegemônicos a esse processo de identidade de escritor nem sempre era a do acato, ou do desdém a quem, de fato, não incomodava. Havia críticas ferinas circunstanciais em relação a esse tipo de literatura regionalista praticada.

Mário de Andrade, em 1928, foi circunstancial nesse sentido, escrevendo sobre a literatura regionalista n'O **Diário Nacional** paulista, que o regionalismo *era mate aqui, borracha ali [...] pobreza sem humildade [...] caipirismo e saudosismo, comadrismo que não sai do beco e, o que é pior, se contenta com o beco.*

E ainda: *o regionalismo, esse não adianta nada nem para a consciência da nacionalidade. Antes a conspurca e depaupera estritando-lhe por demais o campo de manifestação e, por isso, a realidade. O regionalismo é uma praga anti-nacional. Tão praga quanto imitar a música italiana ou ser influenciado pelo estilo português. (Chiappini, s/r. p.13)*

Essa crítica de Mário de Andrade é tão circunstancial nele que o prova a sua própria obra, de cunho político acentuadamente nacionalista (se bem que primitivista) a partir de **Clã do Jaboti**, e que, inclusive, passeia pela mesma história dos sertões brasileiros, como fizera o regionalismo, naquele que é um de seus grandes poemas, o

Noturno de Belo Horizonte; ou que recolhe e emprega o folclore no seu conjunto de obra; ou que afirma sobre a literatura que só seremos verdadeiramente *novos, se formos nacionais*. Ou das anotações elogiosas que ele mesmo faz ao texto de Hugo de Carvalho Ramos e a designação de *O Caminho das Tropas* como uma dos melhores contos da narrativa brasileira, em seu depoimento para a **Revista Acadêmica**, Rio de Janeiro, de agosto de 1938, intitulado *Quais os dez melhores contos brasileiros?* (Lopez, 1983, p.54)

Essa atitude do escritor do centro é perfeitamente verificável dentro das afirmativas de Hugo de Carvalho Ramos, ao solicitar aquela união dos escritores nacionalistas em torno dos temas que fizessem o Brasil conhecido por todos, quando demonstra sua confiança no relacionamento intergrupar que, num certo sentido, é a base da formação do centro hegemônico.

Segundo a crítica de arquitetura Silvia Arango (1989), analisando essa relação centro-periferia no campo da arquitetura do século XIX, *para os que se sentiam (e sentem) no centro, os avanços culturais deveriam ser entendidos a partir da comunicação entre pessoas reconhecidas, o que permitia o desenvolvimento continuado e coerente de um corpo conceitual. [...] A idéia de centro [...] evidencia o caráter interpessoal da evolução cultural que se alimenta da possibilidade de discussão e do constante intercâmbio de idéias.* (p. 123)

De fato, é por aí, isto é, dentro da lógica de uma consciente dinâmica de grupo e crendo que a cultura se transforma a partir dessa dinâmica que as vanguardas modernistas buscaram formas culturais inéditas. Nos grupos criados, as expressões periféricas não passam de apêndices incompletos do centro que o grupo assume ser. E quando se busca um relacionamento dessa natureza, está-se pensando na formação de centros hegemônicos.

Dessa maneira, a proposta de Hugo de Carvalho Ramos é também a proposta do deslocamento de idéias periféricas para a posição de idéias líderes no país, que só veio a acontecer quando se formaram os diversos grupos nacionalistas modernistas: alguns críticos e avançados, como o antropofagismo; outros menos críticos e mais conservadores, como o

verdeamarelismo.

Uma opinião como a que vimos de Mário de Andrade faz sentido nesse contexto principalmente quando recolocada frente à sua obra nacionalista. Muito embora adotando certas idéias periféricas, a sua crítica significa o reconhecimento que o centro faz da periferia - um conjunto de exotismos e divertimentos, decorações, realizados a partir de linguagens esgotadas. Do lado do centro, revela um escasso grau de curiosidade e um certo desdém de perceber o diferente, ou o alternativo, como pode ser a expressão periférica.

Silvia Arango (1989) especifica que isso redundava *num mercado provincianismo espacial que consiste em crer que o sítio onde se vive e se atua é - ou representa - o mundo* (p.123), evidenciado na enorme exaltação que as vanguardas têm de si mesmas e de seu papel na história, a ponto de olvidar as precursões.

Inclusive assinala para o centro hegemônico latino-americano, a sua situação periférica em relação a outros centros europeus, na análise da dependência cultural que marca nossa crítica desde meados do século XIX.

Para ela, sentir-se periferia significa estar aberto a influências e distinguir com nitidez o que vem de fora, o distinto - o que permite ampliar, paradoxalmente, a visão de mundo periférico. As influências que vêm do centro, está claro, vêm decantadas, diminuídas e desprovidas dos quadros polêmicos que as geram. Vêm como tópicos de indiscutível respeitabilidade em que se percebe antes o substrato comum de idéias, não as diferenças. Por isso, raramente, a periferia tenta criar corpos teóricos independentes.

Nesse sentido, sentir-se periferia redundava num outro provincianismo - *o temporal, que consiste em crer que o tempo do outro é melhor: a atração européia não deriva de sua procedência geográfica, nem sequer do refinamento, mas do fato de confundir-se com o novo, com a promessa de futuro.* (p. 123)

Essas premissas podem, então, alargar o entendimento da mesma crítica marioandradina naquele sentido da linguagem esgotada. E recoloca os termos com que a sociedade intelectual brasileira lidava em relação a si e à figura do sertanejo - a questão do

novo e do atraso, como vimos, em franca correlação com as questões da modernidade.

A ênfase na raça mestiça e nos sertões como elemento autêntico da cultura, o sentimento nacionalista, o relevo nas situações práticas em detrimento das teóricas - as condições materiais do desenvolvimento como o principal obstáculo a ser enfrentado (a ênfase nas vias férreas, nos transportes, nos recursos minerais, na saúde, que aparece nos discursos da época) se incrustam simuladamente no repertório teórico que chega do centro. A oscilação entre o novo e o velho passa então à rotina e entra nos debates a partir de situações de dependência como essas.

Dentro dela há lugar, inclusive, para o problema da linguagem e dos temas com que regionalismo e modernismo, grupo de Rio e grupo paulista, foram capazes de se expressar, culturalmente falando. Parte dos temas é novidade; parte deles, atraso, compensação. Novidades na linguagem são contraparte de linguagem anacrônica, deslocada. Obras como *Canaã*, de Graça Aranha, de 1911, ou *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, de 1928, que percorrem um espaço literário grande, ainda são expressões dessa oscilação (em que entra Hugo de Carvalho também).

Oscilar entre identidades, buscar espaços e tempos que mantêm relações e objetivos diferenciados, resultam em oscilações de formas e estilos, num certo desnorteamento entre buscar a forma original, necessária ao tema específico, ou trabalhar com as formas disponíveis, reconhecidas pelo centro.

A própria identidade de Guimarães Rosa reside nisso - a de ter ultrapassado os provincianismos do centro e da periferia, em busca da forma necessária, reelaborando as formas disponíveis. Esse o seu acerto.

Essas perspectivas todas, encontradas nessas questões de identidade do Estado e identidade de escritor, na obra de Hugo de Carvalho Ramos, provêm principalmente daquela função conativa que assinalamos atrás. Não seriam permitidas só pela função compensatória que o seu texto tivesse.

È dessa forma que Hugo de Carvalho Ramos se permite uma alteridade humanizada que também já acusamos em seu livro. A função compensatória permite a alteridade etnocêntrica, a que se apiada da condição do sertanejo, ou que o enxerga como fotografia a ser tirada para registro da memória. Mas é pela função conativa que ele se distancia do pitoresco e atua na denúncia social.

Com isso, compõe uma dialética entre o *antigo espaço* regional, menos contraditório, mais comunitário, que ele registra etnograficamente e de que tira uma identidade para o Estado, e um *novo espaço* regional que ele pretende para o seu Estado, numa visão mais política, enxergando a desigualdade como ponto fundamental mas também articulado à questão do Estado Nacional e às transformações sociais e econômicas por que ambos - região e nação - passavam ao seu tempo.

Corresponde, Hugo de Carvalho Ramos, àquela noção gramsciana¹ de intelectual orgânico, isto é, capaz de homegeneizar idéias no campo econômico, social e político, ligado, no caso, às classes de apoio modernizantes do Estado Nacional, oposto aos intelectuais tradicionais de sua própria região, que ele chama de *tacanhos, provincianos e politiqueiros*, conforme já vimos.

¹Diz Gramsci: *Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais, que lhe dão homogeneidade e consciência de sua própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político: o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc., etc..* GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Formação da Cultura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p. 3.

Considerações Finais

Para finalizar, resta ponderar brevemente sobre as questões conceituais e teóricas de que participam a questão da região e do regionalismo.

Num pequeno esboço, é preciso avaliar que qualquer estudo sobre a questão da região e do regionalismo correlaciona-se fundamentalmente com a noção de espaço.

Os modernos estudos da Geografia Crítica - assim denominada porque se constitui em elemento crítico da Geografia Tradicional e da Geografia Pragmática - enxergam esse espaço como fundamentalmente ligado ao homem que nele habita, antes que ao seu aspecto físico, recuperando a visão engeliana de que o homem exercita no espaço uma ação prevista. Diz Engels, na sua *Dialética da Natureza* (1977) :

[...] o animal apenas utiliza a Natureza, nela produzindo modificações somente por sua presença; o homem a submete, pondo-a a serviço de seus fins determinados, imprimindo-lhe as modificações que julga necessárias, isto é, domina a Natureza. E esta é a diferença essencial e decisiva entre o homem e os demais animais, e, por outro lado, é o trabalho que determina essa diferença (p.222-3).

Essa ênfase no trabalho do homem que habita o espaço transforma a conceituação deste numa construção social e histórica, na medida em que ele passa a ser a resultante de processos de dominação humana, modos de produção, em relação à natureza.

Nesse sentido, a paisagem do espaço oferece a leitura imediata da ação que nele ocorre e ocorreu no tempo, estabelecendo o espaço como um cruzamento de variantes sincrônicas e diacrônicas, e exigindo a História como o conceito-chave para estudá-la..

Segundo Milton Santos (Silveira,1990), *o espaço é um testemunho, ele testemunha um momento de um modo de produção pela memória do espaço construído, das coisas*

fixadas na paisagem ainda. Assim, o espaço é uma forma, uma forma durável, que não se desfaz paralelamente à mudança de processos: ao contrário, alguns processos se adaptam às formas pré-existentes enquanto que outros criam novas formas para se inserir dentro delas. (p.30)

Essas noções de espaço histórico e de espaço durável - durável pelo menos no sentido de que retém as características históricas de sua construção, embora esteja sujeito a transformações e adaptações - são importantes para a configurar a questão do regionalismo e contrapô-lo à argumentação de que a região está fadada ao desaparecimento, como pensam alguns estudiosos marxistas, postulantes da idéia de que a hegemonia do Estado capitalista é capaz de homogenizar as heterogeneidades do próprio capitalismo desigual e combinado.¹

Nesse sentido, Rosa Maria Godoy Silveira (1984) afirma:

A relação espaço tempo (processo histórico) resulta, pois, que cada período da História - periodicidade configurada a partir do modo de produção que estrutura a sociedade - produza um espaço específico, expressão da sociedade que o organiza. Ademais, não sendo o tempo histórico linear, mas encerrando contradições, o espaço que o exprime condensa o modo de produção determinado nos seus vários momentos ou condensa ainda modos de produção (processos produtivos) anteriores. (p.49)

A conjunção desses espaços duráveis e específicos à sociedade que o estrutura relacionam a região à totalidade do espaço local, é certo, mas também à do nacional - isto é, - ao Estado que, em última instância, através de ações econômicas e políticas, impõe o modo de produção dominante, embora levando em consideração as forças internas que o compõem.

¹ Estamos nos referindo aqui, especialmente às idéias originadas de Francisco de Oliveira que em *Elegia para uma Re(li)gião* conclui que as regiões são postulações fundamentalmente ideológicas.

As atuações do estado nacional são fundamentalmente políticas e resultam da ideologia classista com que se constrói. Por sua vez, essa ideologia participa, homologamente à da região, do quadro do desenvolvimento internacional - também ele desigual e combinado - de que faz parte enquanto ideologia.

O quadro é organizado, então, nessa perspectiva, como um sistema de forças correlativas, que, embora históricas e específicas, fazem parte de um única e mesma realidade - a realidade total - *à imagem dos universais e particulares*, como diz Milton Santos (Silveira, 1990, p.31)

Esse raciocínio pode dar a entender que a existência da região só se dá quando a configuração econômica e política se volta para fora, isto é, para as relações externas que comandam a escala que vai do regional ao internacional, passando pelo nacional.

Mas a introdução da História nesse processo, modifica essa argumentação. Paulo Henrique Martins (1990) sustenta que o estudo da região é um assunto dinâmico e complexo. *Que o espaço não é social porque seria antes econômico. Ele é econômico porque é primeiro social. O que significa dizer que sendo fundamentalmente social, esse espaço é econômico, mas também político e cultural. (p.59).*

Valem para ele, tanto as formas de inter-relações locais e internas à região, de mercado interno econômico, quanto o fato de aquela ser demarcada em seu território por ações políticas do Estado, isto é, não dadas só naturalmente, ou a partir de trocas mercantis capitalistas, mas também a partir de delimitação de fronteiras políticas. E, nesse sentido, observa:

Num primeiro momento, a unidade nacional é assegurada pela fixação de limites-fronteiras que, separando o interno e o externo, gestam um certa tradição nacional de um certo território nacional, materializando um certo conceito de Estado-nação. Num segundo momento, a unidade nacional é assegurada pela determinação de limites políticos no interior do próprio Estado burguês. Eles têm o sentido de evitar que as tradições históricas singulares, esboçadas regionalmente no desenvolvimento desigual das forças produtivas capita-

listas, ameacem a integridade do Estado-nação. No primeiro caso, a ação do Estado [...] faz [...] indivíduos homogeneizados na condição de povo-nação[...] no contraste entre o dentro e o fora[...] No segundo caso [...] faz com que esse povo-nação [...] assumam uma identidade complementar e também visível entre o externo e o interno [...](p.60)

Dessa forma, estão presentes também, nesses conceitos, tanto a homogeneização quanto a heterogeneização das regiões, num movimento duplo de construção dos espaços sociais, ou seja, a construção da nação e a construção das regiões.

Na perspectiva do desenvolvimento capitalista, que era (e ainda é) a perspectiva brasileira no final do século passado e no início deste, trabalhar com a homogeneização significa(va) trabalhar com a distribuição igualitária do próprio capitalismo; e trabalhar com a heterogeneização significa(va) exercer a sua combinatória. Caso contrário, o que se tem é a própria contradição do capitalismo igual e combinado. Restam sempre as fragmentações diferentes dentro das quais o regionalismo se constrói.

A partir dessas discussões, vemos que não seria possível a Hugo de Carvalho Ramos, como escritor que se construiu regionalista, e como intelectual que se construiu orgânico das questões da modernidade ao seu tempo, se eximir de apontar em sua obra as questões da identidade de Goiás, do jogo entre o centro e a periferia, do moderno e do atrasado, da visão histórica que ele tinha de seu Estado. Aliás, o que ele revela nisso é inteligência e uma posição avançada para o seu tempo.

As suas oscilações literárias, se partem de uma sua imaturidade, já o dissemos, devem estar também ligadas a essa complexidade de temas e debates que constituem as noções de Nação e Região e que iniciaram a aflorar no seu tempo.

O tema da oscilação entre os diferentes estilos narrativos e a estilística que ele manifesta está ligado tanto à questão da alteridade que as diferentes regiões mantêm umas com as outras e com a nação, de modo geral, quanto com a da identidade de escritor na relação

centro-periferia e à dos diferentes modelos literários que a província, enquanto discurso regionalista, dispunha a partir do centro.

A sua oscilação na visão narrativa repõe as questões da historicidade de seu Estado, que ele percebia defasado em relação ao centro, mas que também apontava para um futuro possível pelas mudanças que nele ocorriam ao tempo, mudanças que acarretariam novas formas. Tanto é que hesita entre a narrativa da comunidade e a narrativa da experiência singular; entre a literatura de registro, científica, e a literatura ficcional; entre a épica e a tragédia e o irônico; o macabro e o pitoresco.

As estratificações descritivas e narrativas que ele executa em sua obra ainda apontam para o seu conhecimento da Sociologia e Etnologia de seu tempo.

Enfim, Hugo de Carvalho Ramos escreveu uma obra amalgamada, heterogênea, embora rica e representativa.

Essas características são, criticamente, quase sempre características de obras de transição de períodos literários, em que o novo convive com o velho, lado a lado, sem pejo.

Talvez isso possa, de uma certa forma, dar a ele o seu devido lugar na história da literatura brasileira, porque, de fato, desde o início da primeira década de XX, a questão do nacionalismo na literatura vinha sendo debatida com acenos de que tomaria outros rumos dentro de nossa história literária.

A Semana de 22 veio comprovar que isso era verdade, nos diferentes grupos que, a partir dela, se formaram em torno do tema. Se antes, existiam dois deles - o da literatura presa aos modismos estrangeiros e a nacionalista, de que o regionalismo fazia parte -, depois de 22, tivemos vários deles - a antropofagia, o primitivismo, o verdamarelismo, o dinamismo, etc. que comprovam que o tema devia ser atualizado.

Mesmo a novidade da obra de Hugo de Carvalho Ramos - a denúncia social dentro da corrente regionalista -, para além de algumas novidades formais que apontamos, iria mudar de perspectiva na década de 30, com o romance nordestino, muito embora a precursão de sua obra. Se a denúncia social em Hugo de Carvalho Ramos pode ser tomada da forma

como a vimos, isto é, pela função conativa de seu texto, os regionalistas nordestinos de 30 acrescentaram a ela a defesa ideológica, e atenuaram dela a questão da identidade de seus Estados.

Isso, porque, o que de fato parecia já estar em jogo em 30 não era mais uma questão só de identidade, mas de classe social e de dominação. Aquela era já uma questão quase ultrapassada. Isto já está posto em Hugo de Carvalho Ramos, mas colado sempre, às questões de caracterizar o seu Estado, de fazer ver os seus estigmas, emblemas, positivities e negatividades.

Colocar a obra de Hugo de Carvalho Ramos como obra de transição, então, é perceber que ela contém enfaticamente elementos que, mais tarde, seriam enfatizados como temas centrais de outras obras, no caso dela, especialmente Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Mas não significa dizer que a influência deva ser necessariamente total ou direta, embora ela o seja muitas vezes. Ela pode ser também parcial e indireta, porque a literatura caminha na História de um tempo, mantendo com ele a sua perspectiva. Aliás, ela é uma das materialidades dessa História. E basta ao escritor retomar algumas questões históricas como ponto de partida - caso de Guimarães Rosa que retoma o seu regionalismo nas bases do regionalismo finissecular e não do regionalismo de 30, conforme já dissemos - para que a influência se exerça..

E mais: as obras geradas depois de um escritor influenciam-no no seu lugar na história estética. T. S. Eliot, no seu ensaio *A Tradição e o Talento Individual* (1962), apontava para a literatura como tradição nesse sentido. Diz ele:

[...] o que acontece quando da criação de uma obra de arte é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução da nova, da verdadeiramente nova, obra de arte. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua totalidade ser alterada, embora ligeiramente, e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada

obra de arte [...] quem quer que tenha aprovado esta idéia de ordem [...] não achará absurdo que o passado seja alterado pelo presente, tanto quanto o presente é dirigido pelo passado. (p.24)

Nessa perspectiva, se uma obra como **Grande Sertão: Veredas** é a obra verdadeiramente nova dentro do regionalismo literário, decerto ela poderá lançar luz, como ajudou-nos a fazê-lo, sobre a obra de Hugo de Carvalho Ramos. Mas também este decerto terá, no movimento dialético que a tradição produz, a sua contribuição a dar ao conjunto das tradições que cercaram Guimarães Rosa.²

Assim, essas transformações, o que se pode perceber é que elas não são necessariamente evolutivas - e Hugo de Carvalho Ramos, então, não seria um autor de transição entre uma forma primária e outra superior. À história da literatura cabe distinguir o tempo de um escritor e o seu modo de tratá-lo; distinguir suas formas e as tradições que elas contêm; perceber o grau como essas formas lidam com essa tradição. E é quando essas formas apontam para a novidade que um dia chega que ele pode ser percebido como autor de transição. É esse o caso de Hugo de Carvalho Ramos, cujo regionalismo aponta para um futuro, embora carregado demais de passado e presente. É esse o escopo que perseguimos durante esse trabalho. E é esse o lugar que, cremos, ele pode ter na história da literatura brasileira.

²Atualmente, é Harold Bloom, em **Angústia da Influência**. RJ, Imago, 1992 (Trad. Arthur Neskovski) quem desenvolve estas idéias de T.S.Eliot, sofisticando-as em diferentes estágios de influência.

Bibliografia

- ABREU, Capistrano. **Caminhos antigos e povoamentos do Brasil**. SP/EDUSP, BH/Itatiaia, 1992.
- ALBÉRES, Michel. **Histoire du roman moderne**. Paris, Éditions Albin Michel, 1962.
- ALENCAR, José. **O gaúcho e O tronco do ipê**. Rio de Janeiro/ J. Olympio, Brasília/INL, 1977.
- _____. **Til e O sertanejo**. Rio de Janeiro/J. Olympio, Brasília/INL, 1977.
- ALENCASTRE. **Annaes da província de Goyas**. Goiânia, UFG, 1981.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo, Ática, 1989.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. Belo Horizonte/ Itatiaia, São Paulo/EDUSP, 1987.
- ARANGO, Sílvia. *Crítica da crítica - o provincianismo de sentir-se centro*. Projeto, jan.fev.89.
- ARANHA, Graça. **Canaã**. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- ARINOS, Afonso. **Pelo sertão**. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- ARNONI, Airton. **Itinerário de uma falsa vanguarda**. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- ATAÍDE, Tristão. **Afonso Arinos**. São Paulo, Lisa/INL, 1981.
- BALZAC, Honoré de. *Os camponeses. A comédia humana*. (Trad. Carlos Drummond de Andrade). São Paulo, Globo, 1992.
- BARBOSA, João Alexandre. *Introdução. José Veríssimo*. SP/EDUSP, Livro Técnico Científico, 1977.
- BASSIN, Mark. *Inventing Siberia*. **American Historial Review**, jun. 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. São Paulo, EDUSP, 1992.
- BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica - arte e política**. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. **Obras escolhidas. Rua de mão única**. (Trad. Rubens R. Torres Filho e José Martins Barbosa). São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BERTRAN, Paulo. **Uma introdução à história econômica do Centro-Oeste do Brasil**. Goiânia, UCG, 1988.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. (Trad. Arthur Nastroviski). Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa, Arcádia, 1980.
- BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira**. São Paulo, Ática, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa, Difel, 1989.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues e RAMALHO, José Ricardo. **Campesinato goiano**. Goiânia, UFG, 1986.
- CAMPOS, Francisco Itami. **Coronelismo em Goiás**. Goiânia, UFG, 1987.

- CÂNDIDO, Antônio. *A literatura e a formação do homem. ciência e Cultura*, set.1972.
- _____. *Literatura e subdesenvolvimento. Argumento*, No 1, 1973.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda (org). *Decadismo e simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro/Livros Técnicos e Científicos; Brasília/INL, 1980.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- CASCUDO, Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d
- _____. *Ensaio de etnografia brasileira*. Rio de Janeiro, INL, 1971.
- _____. *Lendas Brasileiras*. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- CEARENSE, Catulo da Paixão. *Luar do sertão e outros poemas escolhidos*. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- CHIAPPINI, Lígia. *Regionalismo e modernismo - Tradição, modernidade e valor na literatura brasileira, Transformation of the literary language in North-American literature from M. Assis to the vanguard*. (Org. David Jackson), Austin, Texas University, 1987.
- _____. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo, Ática, 1978.
- _____. *No entretanto dos tempos*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- COLQUHOUN, Alan. *O conceito de regionalismo. Projeto*, jun. 92.
- COSTA, Lena C. B. Ferreira. *Arraial e Coronel: dois estudos de história social*. São Paulo, Cultrix, 1978.
- COUTINHO, Afrânio (e outros). *O regionalismo na prosa de ficção. A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1955.
- CUNHA, Euclides. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1966.
- DAMASCENO, Darcy. *A iniciação literária*. MOTTA, Ático Vilas Boas. *Aspectos da cultura goiana*. Goiânia, DEC/Oriente, 1971, v. 1.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico; Da divisão do trabalho social. Os Pensadores*. São Paulo, Abril, 1978.
- EASTMAN, Richard M. *A Guide to the novel*. New York, Chandler Publishing Company, 1965.
- ELIOT, Thomas Stern. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa, Guimarães Ed., 1962.
- ÉLIS, Bernardo. *Obras reunidas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1987.
- ENGELS, Friedrich. *A dialética da natureza*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- FILHO, Adonias. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro, Bloch, 1969.
- FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro, Imago, 1993.
- _____. *Salambô*. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- FRANÇA, Basileu Toledo. *Romanceiro & Trovas populares*. Goiânia, UFG, 1979.

- FRANÇA, Maria Sônia. **A sociedade agrária na literatura de Hugo de Carvalho Ramos.** (Dissertação de Mestrado). UFG, 1978.
- FREIRE, Gilberto. **Manifesto regionalista, 1926.** Rio de Janeiro, MEC, 1955
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica.** São Paulo, Cultrix, 1974.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Prefácio.* BENJAMIM, W. **Obras escolhidas. Magia e técnica-arte e política.** São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo, Perspectiva/FAPESP, Campinas, UNICAMP, 1994.
- GOMES DE ALMEIDA, Maurício. **A tradição regionalista no romance brasileiro.** Achiamé, Rio de Janeiro, 1981.
- GOMES, Luiz Palacin. *Linhas estruturais de Goiás no século XX. Estudos Goianienses.* Goiânia, UCG, 1o sem. 1974.***
- _____. *Silva e Souza. Estudos.* Goiânia, UCG, mar.1985.
- GONÇALVES, David. **Atualização de formas simples em Tropas e Boiadas.** Rio de Janeiro, Presença, 1986.
- GUIMARÃES, Bernardo. **O garimpeiro.** Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- GUINZBURG, Carlo. *História da arte italiana. A micro-história e outros ensaios.* Lisboa, Difel, 1989.
- HELL, Victor. **La idea de cultura.** México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- HOFFMANN. **Contos fantásticos.** Rio de Janeiro, Bruguera, s/d.
- IANNI, Octávio. **A idéia de Brasil moderno.** São Paulo, Brasiliense, 1992.
- ISER, Wolfgang. *A interação do texto com o leitor.* LIMA, Luis Costa (org). **A literatura e o leitor.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- JUNIOR, Peregrino. **A Mata Submersa.** Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- _____. **Puçanga e Matupá.** Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- KAPLAN, D. e MANNERS, R. **Teoria da cultura.** 2ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- LAFETÁ, Luis. *Estética e Ideologia - o modernismo de 30.* **Argumento**, 2, 1973.
- LANDERS, Vasda Bonafini. **De Jeca Tatu a Macunaíma: Monteiro Lobato e o modernismo.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1988.
- LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro.** 4ª ed. São Paulo, Pioneira, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário.** São Paulo, Brasiliense, 1984.
- LOBATO, Monteiro. **Obras completas.** São Paulo, Brasiliense, 1972.
- LOPES NETO, J. Simões. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul.** Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- LOPES, Telê Porto Ancona. **Depoimentos.** São Paulo, T.A. Queiroz, 1983.
- LUCKÁCS. *Narrar ou descrever. Ensaios sobre literatura.*(Org. Leandro Konder). Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1972.

- LUZ, Maria Amélia Alencar. **Estrutura fundiária em Goiás**. Goiânia, UCG, 1993.
- MAGALHÃES, Adelino. **Obra completa**. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1963.
- MARTINS, Ivan Pedro. **Fronteira Agreste**. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- MARTINS, José de Souza. **Introdução crítica à sociologia rural**. São Paulo, HUCITEC, 1986.
- MARTINS, Paulo Henrique. *O Nordeste e a questão regional - os equívocos do debate*. SILVA, Marcos (coord). **A República em migalhas**. São Paulo, Marco Zero, 1990.
- MATOS, Cláudia Neiva de. **A poesia popular da república das letras: Sílvio Romero folclorista**. Rio de Janeiro, UFRJ/minC/FUNARTE, 1994.
- MOOG, Vianna. *Uma interpretação da literatura brasileira*, **Temas brasileiros**. Rio de Janeiro, Casa do estudante do Brasil, 1967.
- MOREIRA, Sérgio Paulo. *O presídio do Araguaia*. MOTTA, Ático Vilas Boas. **Aspectos da cultura goiana**. Goiânia, DEC/Oriente, 1971, v. 2.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira**. São Paulo, Ática, 1985.
- OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma Re(li)gião**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- ONG, Walter. **Orality an Literacy**. Methuen, London/NY, 1982.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- PAIVA, Manoel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- PASTA, Jr. *Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo*. BOSI, Alfredo. **A cultura brasileira**. São Paulo, Ática, 1985.
- PEIXOTO, Afrânio. **Romances completos**. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1962.
- PENA, Martins. **Comédias**. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de ficção**. São Paulo/EDUSP, Belo Horizonte/Itatiaia, 1988.
- POLLAR, Comejo. *El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural*. **Actas - Seminário de Crítica Literaria en latinoamerica**. Caracas, 1977.
- POMPÉIA, Raul. **O ateneu**. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- PONTON, Rémy. *Les images de la paysannerie das le roman rural à la fin du 19e. siècle*. **Actes de la recherche en sciences sociales**, nov. 1977, 17/18.
- _____. *Traditions littéraires et tradition scolaire. L'exemple des manuels de lecture de l'école primaire française*. **Lendemains**. 1984, No 36.
- PROENÇA, Cavalcanti. *Literatura do chapadão*. RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e boiadas**. 7ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 1986.
- QUEIROZ, Eça. **A cidade e as serras**. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- RAMA, Angel. **Transculturación narrativa en America Latina**. México, Siglo Veinteuno, 1982.

- RAMOS, Hugo de Carvalho. **Obras completas**. São Paulo, Panorama, 1950. V.I e II.
- _____. **Tropas e Boiadas**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1986.
- ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. Petrópolis, Vozes, 1977.
- ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 12ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- SAID, Edward. **Orientalismo**. (Trad. Tomás Rosa Bueno). São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem à província de Goiás**. São Paulo/EDUSP, Belo Horizonte/Itatiaia, 1984.
- SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo, EPU, 1991.
- SCHOLLES, R. e KELLOG, R. **A natureza da narrativa**. (trad. Gert Meyer). Rio de Janeiro, Mc. Graw-Hill, 1977.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- SILVEIRA, Rosa M. Godoy. **O regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional**. São Paulo, Moderna, 1984.
- _____. *Região e história: questão de método*. SILVA, Marcos (coord). **A República em migalhas**. São Paulo, Marco Zero, 1990.
- SILVEIRA, Valdomiro. **Leréias (Histórias contadas por eles mesmos)**. 2ª ed. Rio de Janeiro/Civilização Brasileira, Brasília/INL, 1975.
- _____. **Os caboclos: contos**. 4ª ed. Rio de Janeiro/Civilização Brasileira, Brasília/INL, 1975.
- SOUSA, Inglês de. **O missionário**. Rio de Janeiro. Ediouro, s/d.
- SOUZA, Candice Vidal. **Crescer para dentro**. Brasília, UnB, 1993. (mimeo).
- SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- SZMRECSÁNYI, Tomás e QUEDA, Oriowaldo. **Vida rural e mudança social**. 3ª ed., São Paulo, Nacional, 1979.
- TADIÉ, Jean Yves. **Introduction a la vie littéraire du XIX^e siècle**. Paris, Bordas, 1970.
- TELLES, Gilberto Mendonça. **O conto brasileiro em Goiás**. Goiânia, DEC/Oriente, 1969.
- _____. *Hugo de Carvalho Ramos: gramática e estilo*. MOTTA, Ático Vilas Boas. **Aspectos da cultura goiana**. Goiânia, DEC/Oriente, 1971, v.1.
- THIESSE, Anne-Marie. **Le mouvement littéraire régionaliste. Ethnologie Française**. 1988.
- _____. **Écrire la France: le mouvement régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération**. PUF/CNRS, Paris, 1991.
- THORP, Willard. **Literatura americana no século XX**. Rio de Janeiro, Lido, 1965.

- TINHORÃO, José Ramos. **A província e o naturalismo**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- TODOROV, Tzvetan. **A narrativa fantástica**. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- TONNIES, Ferdinand. *Comunidade e Sociedade*. MIRANDA, Orlando (org.) **Para ler F. Tonnies**. São Paulo, EDUSP, 1995.
- TORRES, Antonio. **Essa terra**. São Paulo, Ática, 1991.
- VICENTINI, Albertina. **A narrativa de Hugo de Carvalho Ramos**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1986.
- VOLPATO, Luiza. **Entradas e bandeiras**. 2ª ed. São Paulo, Global, 1985.
- WEHLING, Arno. *A invenção do povo brasileiro*. **Colloque International de Rennes**. França, 1992.
- WHITE, Hayden. **Metahistória**. São Paulo, EDUSP, 1993.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- ZOLA, Émile. **A Terra**. Lisboa, s/d.