

Graciliano Ramos e o reverso da Nação

Victor de Oliveira Pinto Coelho*

Resumo: Pretendo desenvolver uma reflexão sobre o romantismo brasileiro, sua ênfase na representação do Brasil e sua relação com a modernização e construção de uma identidade para o país, tendo como foco especial a natureza enquanto metáfora do palco/cenário da nacionalidade, buscando apontar os intelectuais como autores-atores. Com isso, procuro contrastar especialmente a principal obra de José de Alencar, *O Guarani*, com a obra de Graciliano Ramos, em que se alargariam as fissuras internas à tematização da Nação.

Palavras-chave: Nação, natureza, metáfora

Abstract: I intend to develop a reflection on the Brazilian Romanticism, its emphasis on the representation of Brazil and its relation with the modernization and construction of an identity for the country, focusing especially the nature as a metaphor of the stage/scenario of nationality, aiming at pointing intellectuals as writers-actors. With that, I intend to contrast especially the main work of José de Alencar, *O Guarani*, with the work of Graciliano Ramos, in which the internal fissures to the thematization of the Nation would be widen.

Key-words: Nation, nature, metaphor

* * *

Em um dos cabeços da *Serra dos Órgãos* desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossando com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o *Paquequer*: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.¹

Assim começa *O Guarani*, no capítulo não por acaso denominado “Cenário”. José de Alencar descreve as florestas virgens. “Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa”.² Claro será, com o próprio desenrolar da trama, como não poderia deixar de ser, que os homens são verdadeiros atores nesse majestoso cenário, em especial o clã centralizado por D. Antônio de Mariz – cuja casa-fortaleza se via envolta pela pujante natureza. Mas, de fato, a natureza aparece como se fosse o ator principal, sua força dinâmica aparece como a energia que impulsiona os caracteres dos personagens principais. Exemplo é uma passagem no início do capítulo que inicia a segunda parte, “O carmelita”, que apresenta a verdadeira identidade e ambição do aventureiro Loredano, um dos móveis da trama:

Uma tempestade seca, terrível e medonha, como as há freqüentemente nas faldas das serranas, desabava sobre a terra. O vento mugindo açoitava as grossas árvores que vergavam os troncos seculares; o trovão ribombava no bojo das grossas nuvens desgarradas pelo céu; o relâmpago amiudava com tanta velocidade, que as florestas, os montes, toda a natureza nadava num oceano de fogo.³

Creio não haver como negar que haja uma homologia entre a tempestade terrível e o caráter predador e indômito de Loredano. Contudo, poderia a passagem inicial conter mais que uma correspondência entre a descrição da natureza e os caracteres dos personagens? Não entraria em cena o próprio autor da obra, visando a cumprir um papel que designava a si mesmo? Dizendo de outra forma: seria a majestosa natureza apenas o objeto de descrição do autor, diante da qual este seria apenas um simples comparsa? O próprio Alencar, em suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, já deixava claro de início que não: “A descrição do Brasil inspira-me mais entusiasmos do que o Brasil da descrição”.⁴ *O Guarani* seria mais uma representação da(s) representação(ões) do Brasil que uma representação do Brasil?⁵

Antes de aprofundarmos mais a análise sobre essa dinâmica envolvendo a descrição/representação do Brasil e sua articulação com a tematização da natureza enquanto *palco*, cabe apontar o caráter moderno de Alencar enquanto *intelectual*, que defendida uma escrita moderna.

Segundo Valdeci Borges, no artigo “O estilo na literatura brasileira” Alencar “apresentou idéias que permeiam todo o seu pensamento”, apesar das mudanças no “tom da expressão”. Alencar diferenciou o estilo clássico ou quinhentista do moderno, propugnando uma expressão estética nova. O estilo moderno deve ser “flexível, fluente, elástico, com frase e pensamento soltos, em expansão, o que o tornava manifestação do tempo hodierno, no qual as idéias caminham delirantes, variadas e desvairadas”.⁶ O que devemos ter em foco é que tal estilo servia a uma narrativa da nação brasileira, especialmente em obras como *O Guarani*. Nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, em que faz a crítica a estilo de Gonçalves de Magalhães, Alencar indicava bem o que realizaria depois em seu mais prestigiado romance. Como sintetiza Valdeci Borges, caberia ao poeta, segundo Alencar, “ser ‘necessariamente filósofo, pintor e músico’ para tornar o pensamento completo. A linguagem, como veículo cultural, artístico, haveria de inventar uma fala poética dos índios e não apenas empregar suas palavras usadas na comunicação”.⁷ Ou seja, assim como Machado de Assis depois dele, Alencar tinha consciência de que o “retrato” que pretendia fazer nada tinha de mera descrição, configurando-se numa arte narrativa que pressupunha o bom uso da linguagem e da imaginação. E qual seria o quadro a ser pintado pelo escritor?

perpassava por essas cartas uma concepção de literatura como arte e representação da nação, da realidade brasileira, para a qual procurava descobrir uma forma de expressão estética adequada, que vinculava o criador literário ao seu redor. Nessa procura, destruiu as pretensões de epopéia de Magalhães e, ansiando construir a imagem do país com instrumento de artista moderno, apontou o romance, em detrimento do poema, como o gênero da modernidade mais maleável e eficaz para pensar e representar a história brasileira.⁸

Essa ênfase no estilo moderno, somada a seus romances e peças ambientados no espaço urbano, mais a polêmica que suscitou com o grande poema épico de Magalhães e sua defesa do romance como o gênero do tempo moderno fez com que Alencar fosse visado pelos intelectuais ligados ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Isto porque o IHGB visava à construção de uma historiografia de cunho nacional e a promoção de uma literatura brasileira nos moldes românticos com a valorização do indianismo.⁹ O Instituto fora fundado no intuito da construção da nação brasileira, para a qual necessitava-se, antes de tudo, da construção do Estado nacional, após a independência. O rigor da pesquisa histórica, comandada pelo instituto, juntava-se à busca dos primeiros românticos no sentido de estabelecer um cânone literário nacional. Para a construção do Estado-Nação brasileiro colocava-se a tarefa da elaboração de uma história nacional. Embora não se possa confundir movimento romântico e as políticas institucionais que levaram à fundação do IHGB como se fossem a mesma coisa,¹⁰ ambos tiveram como ênfase a (re)construção de um passado genuinamente brasileiro, tendo como modelo o que ocorria na Europa – embora lá, em regra, o Estado-Nação tenha precedido à configuração e construção do nacionalismo. Gonçalves de Magalhães, principal nome da primeira geração romântica, defendia o romantismo como “a arte mais adequada à nova situação política do Brasil, devendo, com tal finalidade, recuperar a experiência dos nativos com a terra”.¹¹

Magalhães fez três indagações interligadas: o Brasil poderia inspirar a imaginação dos poetas? Poderia ter uma poesia própria? Teriam seus indígenas cultivado a poesia? A que responde: “este abençoado Brasil com tão felizes disposições de uma pródiga natureza, necessariamente devia inspirar os seus primeiros habitantes; os Brasileiros músicos e poetas nascer deviam. E quem o duvida? Eles o foram, eles o são”.¹² Outro expoente da primeira geração romântica brasileira, Santiago Nunes Ribeiro, embora não ressalte especificamente o elemento indígena, também não tinha dúvida:

Sim: o belo fenomenal se mostra como a maior pompa neste solo afortunado; e não poucos artistas brasileiros e estrangeiros beberam nele a inspiração mais pura, a inspiração criadora de obras excelentes, revestias de vivas cores, de donosas formas, idealizadas nas harmonias da arte musical e poética.¹³

Magalhães deixa-nos claro que, embora o elemento indígena seja diferenciador de nossa nacionalidade, o modelo é ainda o da história européia, pois a veneração que os indígenas tinham a seus cantores “lembra-nos esses trovadores que de país em país peregrinavam, e ante os quais se abriam as portas dos castelos dos senhores da idade média”.¹⁴ Assim como na Europa, seriam absorvidos – no movimento guiado pela Providência – pela religião cristã, pela civilização, pela Pátria.

Dentro do IHGB o tema indianista não tinha a mesma grande projeção como teria entre os românticos, tendo havido posturas negativas e depreciativas sobre o chamado “elemento indígena”.¹⁵ De qualquer forma, o projeto vitorioso de construção e centralização do Estado, levado a cabo pelo partido conservador, consolidou a ideologia da “junção das três raças” – tão forte que perdura até hoje, como bem observa Bernardo Ricupero.¹⁶

Sobre o indianismo e a importância e significado que adquiriu, fiquemos com a boa síntese do próprio Ricupero:

Se o problema principal para os brasileiros depois da independência é se pensarem como brasileiros e não mais como portugueses, portugueses-americanos ou mesmo pernambucanos, paulistas, rio-grandenses, etc., o índio ou, ao menos, a idéia que se decide fazer dele, lhes oferece para isso múltiplas possibilidades. Em primeiro lugar, encontravam-se aqui antes dos portugueses, sendo possível, portanto, considerá-los os primeiros brasileiros. Haveria até um antecedente ilustre para formulações desse tipo, já que na França, os historiadores liberais da Restauração sugeriram que os verdadeiros franceses seriam os descendentes dos gauleses conquistados e não dos franceses invasores.

Além do mais, o habitante original da América resistiu como pôde à colonização lusitana, sendo possível recorrer, depois da independência, se não à lembrança viva desses combates já esquecidos, pelo menos ao relato deles. Não por acaso, opositores dos interesses portugueses, como os irmãos Andradas, decidiram dar o nome de *Tamoio* ao jornal que publicaram por algum tempo.

A esses dois fatores “internos”, combina-se o interesse do romantismo europeu e, principalmente, francês pelo índio americano.¹⁷

Enfim, embora “a representação acerca dos ‘primeiros brasileiros’” tenha variado “durante o Império e continuou a mudar depois da proclamação da República”, o fato é que “o índio, escolhido como símbolo nacional pelos românticos, continuará a ser uma metáfora importante para os brasileiros se pensarem, como pode-se atestar, quase cem anos depois, pelo uso que os modernistas continuaram a fazer dele”.¹⁸ Segundo o autor, como podemos observar muito bem em *O Guarani*, buscava-se com a figura do índio sobretudo um mito de origem para o Brasil.¹⁹

Contudo, há que se ter em conta, antes de mais nada, que enquanto a primeira geração romântica, que se articulou em torno da revista *Nitheroy*, estaria pensando mais a nacionalidade, a segunda geração, com destaque para Alencar, pensará sobretudo a

brasilidade – articulação entre civilização e cultura, ou entre singular e universal. Na primeira geração, ainda não há preocupação com a subjetividade, autoria e recepção, que aparece na segunda. Além disso, pouco destaque se deu para a recepção da vertente alemã do romantismo, com sua contraposição ao iluminismo e destaque da dimensão da cultura – ainda que o aspecto trágico, presente no romantismo alemão, tenha dado lugar à ênfase (também moderna) na dimensão da articulação entre autor e público/recepção e entre político e social.

No prefácio a *Sonhos d'Ouro* fica claro que Alencar vê a importância do tema do indígena no interior tanto de sua defesa de uma literatura e de uma linguagem modernas como também no de sua defesa da literatura nacional enquanto “alma da pátria”, a respeito da qual ele enumera três fases. A primeira é a “primitiva” ou “aborígene”, “lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo”, à qual Alencar liga seu romance *Iracema*. A segunda seria o período “histórico”, representando “o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido”. Ou seja, dá pra dizer que aqui o escritor apresenta uma noção tanto histórica como antropológica em que o indígena e a natureza não são tomados como dados passados a servirem como marcos de origem, mas são parte da dinâmica histórica e cultural que conforma a nação brasileira, processo esse no qual o escritor se via inserido. “Ao aconchego desta pujante criação, a têmpera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; formam-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo”. A esta fase o escritor liga os romances *O Guarani* e *As Minas de Prata*. Por fim, a terceira fase, “a infância de nossa literatura, começada com a independência política”, e que “ainda não terminou” e “espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional”. Embora “balbuciante ainda”, a poesia brasileira “ressoa, não já somente nos rumores da brisa a nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família”, onde “não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local”, encontrando-se ainda “em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes, e linguagem, com um sainete todo brasileiro”, e que se faz presente mesmo nas grandes cidades, “até mesmo na corte”. Corresponde aos romances *O Tronco do Ipê*, *o Til* e *O Gaúcho*. Nos “grandes focos, especialmente na corte, a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera; e também do amálgama de elementos diversos”.²⁰

Valdeci R. Borges, em estudo que visa a abordar as relações entre natureza, cultura, sociedade e história nos escritos alencarianos *Benção Paterna* e *Sonhos d'ouro*, diz que, neste

romance, haveria a tematização de práticas culturais de interações dos indivíduos com a natureza fluminense, a partir da qual configurava-se “um imaginário social formador de uma identidade do lugar e da nação, dado num processo relacional com outras sociedades e culturas”.²¹ Em *Sonhos d’ouro* a trama gira em torno do casal formado por Guida – moça rica e educada à inglesa – e Ricardo – jovem bacharel, pobre, endividado, mas de nobre caráter. Os caracteres dos personagens foram alvo de críticas, sob a acusação de serem “estrangeiros”, crítica diante de qual Alencar teve que defender o caráter moderno da “alta sociedade”, assim como teve que defender a modernização da linguagem.

Esses personagens, em tal contexto sócio-cultural, inserem-se numa trama marcada por “episódios de uma história de ouro”, como as maneiras de enriquecimento e aquisição dos títulos de nobreza, as relações tecidas pelo dinheiro, como as de casamento e de amizade, o desejo do lucro a devastar a natureza, as disputas econômicas e a atividade política, a diferença de condição social e a consciência como obstáculo a uma relação amorosa.²²

Mas à defesa da aceitação de uma esfera *burguesa* e moderna²³ que já era – e *deveria ser* – também parte da sociedade brasileira, Alencar não deixava de estar ligado, por outro lado, à busca de uma singularidade brasileira, e sua ênfase recaía de maneira especial sobre a natureza. Assim, por exemplo – voltando ao estudo de V. Borges –, pelas descrições da natureza fluminense em *Sonhos d’ouro*,

Alencar contribuía para a edificação de um imaginário formador da identidade da cidade, do lugar e da nação, revelando suas singularidades, belezas e monumentalidade, ao dar prosseguimento ao expediente iniciado no seu primeiro romance urbano, *Cinco minutos*. Neste, a natureza, com seus elementos, matas, montanhas, mas, cores, luminosidade, dá o tom da cor local revelada na descrição de duas viagens realizadas pelo personagem narrador, à Tijuca e a Petrópolis. A narrativa faz referências a uma história natural e produz imagens da paisagem que confere identidade à região e possui o poder espiritual e sanitário, de cura.

A natureza citadina e de seu arrabalde foi incorporada ainda ao enredo de vários outros romances urbanos do escritor, merecendo menção perfil da mulher *Diva*. Aí, o ambiente natural, conforme as idéias de Rousseau, presentes em *Emília* e *Júlia ou a Nova Heloísa*, tem papel decisivo na formação do indivíduo, no caso Emília. Seu caráter singular, de mulher transgressora, forte e autônoma, abre caminho à constituição de uma mulher moderna, resultando no entrecruzamento dos elementos naturais e culturais. Ao mostrar seu mergulho no mundo natural e seu envolvimento visceral com a natureza, o narrador descreve e elogia a paisagem, além de criticar a sociedade, sua cultura opressora e o progresso destruidor.²⁴

Nas palavras do próprio Alencar, “A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma”.²⁵ Natureza e vida social se fundem para configurar a singularidade brasileira, realidade dinâmica à qual os escritores devem “fotografar” abandonando de vez a “crosta classicista”.²⁶

Alencar valorizava o papel do intelectual num momento de transição, e seu problema com a primeira geração romântica é o de ela não ter percebido bem a ligação da sociedade lusa com a realidade americana. Sabia distinguir bem o ideal a ser buscado do modelo a ser seguido quando fala de “imitação” ou “retrato”. Sua noção de *imaginação* decorre da perspectiva romântica brasileira: a capacidade de descrever o Brasil, que, como apontamos, é menos fantasista que ensaísta, e ligada ao imperativo da constituição da Nação. Para Alencar, se o Brasil quisesse se diferenciar culturalmente de Portugal deveria enfatizar “o influxo e a mestiçagem de raças, tradições e línguas. Isto é, a língua, em meio diverso do original, desenvolver-se-ia de forma própria, sofrendo, no Brasil, sobretudo a influência da mestiçagem, racial, cultural e até mesmo lingüística”.²⁷

Naquele momento, não havia como pensar em ser moderno sem consolidar a modernidade do Brasil enquanto nação. O imperativo da nacionalidade não era próprio ao Brasil, mas uma vaga que veio desde a Europa, mas que no Brasil encontraria a particularidade e ganharia força com o impacto da independência política. Ela criou a dupla tarefa para os intelectuais: política e literária, criando uma literatura e uma nação. A literatura acaba se movendo no espaço da nacionalidade/consciência nacional. A noção de Nação substitui a de cultura, e esta acaba por ficar mais ligada ao que *se espera* que à experiência passada e factual. Dá-se o amálgama entre *Nação*, *cultura* e *Estado*, sendo este último o patrocinador. Tudo isso criou também a tradição de pensar o Brasil por imagens, por metáforas – como o da contraposição entre “novo mundo” e “velho mundo”. Metáfora ambígua, pois há também aspectos positivos ligados à idéia de infância, como as noções de criatividade e vigor, como podemos ver em *O Guarani*.

Abel Baptista aponta bem as contribuições do romantismo para o pensamento e literatura brasileiros, como a estruturação dos gêneros literários, “com destaque para o triunfo do romance e para a fundação do teatro”; consolidação do público leitor; problematização da relação do escritor com o país; “lançamento da história literária nacional e a primeira delimitação do cânone literário brasileiro”.²⁸ Mas a principal contribuição do autor, em sua discussão sobre Machado de Assis, é apontar como, no Brasil, a confluência do imperativo da nacionalidade e impulso de modernidade, sentida desde a Europa, com o evento da independência política produziram um “poder legislador” sobre a literatura: a “unidade do Brasil enquanto fundamento, sentido e finalidade de um projeto de criação de uma literatura verdadeiramente brasileira”, sendo este

o principal legado do movimento romântico brasileiro. Com ele se rasurou a questão que o romantismo transmitiu juntamente com o projeto nacional: a da sua possibilidade, isto

é, a questão da literatura, a questão do destino da literatura na modernidade literária e a questão da literatura no destino da modernidade histórica. E, como ele, o romantismo ganhou a autoridade que transformou o projeto em lei, fazendo do projeto de construção de uma literatura nacional a fonte de legitimidade de toda a atividade literária.²⁹

Deixarei de lado aqui a discussão que Baptista, assim como Luiz Costa Lima,³⁰ fazem a respeito da singularidade de Machado de Assis diante desse imperativo da Lei (Baptista) e seu conseqüente controle do imaginário (Costa Lima). Apenas abordarei brevemente, ao final, uma leitura de Machado feita pelo segundo autor como proposta de análise da ficção de Graciliano Ramos. Concentro-me aqui na conjunção de literatura e história nacional. Se Machado demonstra que o “instinto de nacionalidade”³¹ deve ser visto enquanto metáfora, numa perspectiva de distância e teorização crítica –³² posicionamento que Machado demonstra a respeito do próprio romantismo –,³³ podemos com isso estabelecer uma correspondência com um dos principais expoentes do primeiro romantismo alemão, o Schlegel dos fragmentos,³⁴ em que realidade e imaginação são postas numa dinâmica a serviço da criatividade.

Schlegel colocava em cena a crítica de arte “e a preocupação concreta com as propriedades concretas das obras”.³⁵ Certo é que essa “vontade de compreensão”, contudo, foi “comprometida pelos quadros teórico-conceituais que postulam uma visão unitária e totalista da sociedade”.³⁶ De qualquer forma, em seus textos e fragmentos, Schlegel valorizava o romance moderno e sua articulação com a história, em vez de com o mito.

A ironia é capital para o romance porque, sendo histórica sua matéria, ele lida tão-só com sujeitos humanos. Sem o emprego de uma técnica distanciadora, a presença do tão-só humano ameaçaria comprometer o sentido da cena, dando a entender que a meta visada fossem os tipos que as personagens encarnam e não o texto que compõem. Ao mesmo tempo que assegura o contato com o humano, a ironia impede que o humano usurpe o lugar do texto. Como já se disse de modo lapidar, “A ironia é o meio da auto-representação da arte”.

Autônomo, o espaço literário não é um altar levantado ao humano. Histórico, o romance não é um instrumento de divinização da criatura [...].³⁷

Na poesia romântica, assim como romance moderno, “não é absolutamente tomada em consideração a diferença entre verdade e aparência, entre seriedade e jogo. Nisto reside a grande diferença. A poesia antiga segue a mitologia à risca e até evita o conteúdo propriamente histórico”.³⁸ Contudo, essa ênfase na história acabará por limitar a literatura a uma espécie de atualização de uma História, numa concepção orgânica – a teorização sobre a literatura se limita à noção de história da literatura.³⁹ Numa escala mais ampla, o romance moderno legitima-se a partir de sua adequação à noção de veracidade e narrativa cronológica, ficando a imaginação em plano secundário.⁴⁰

Inspirado em Schlegel, um dos expoentes da primeira geração romântica brasileira, Santiago Nunes Ribeiro, afirmava – citando o autor alemão – ser a literatura “‘a voz da inteligência humana, o complexo dos símbolos que representam o espírito de uma idade, ou o caráter de uma nação’”. A vasta generalidade desta definição compreende as belas artes e os trabalhos monumentalizados pela palavra escrita”.⁴¹ A Gonçalves de Magalhães não escapava a consciência do papel que tinha o historiador ou o escritor na “re”construção do passado e também militava a favor da importância da poesia e da música como componentes do “espírito de um povo”. Magalhães expressava também, por influência da historiografia nascente, a preocupação da pesquisa arquivística para a recuperação das obras artísticas do passado, e submetia a arte e a literatura à idéia matriz da história nacional. Alencar também tinha a preocupação da fundamentação empírica, como podemos ver nas notas de pé de página mesmo em romances como *O Guarani*. E mais: assim como aquele considerado como o pai da historiografia contemporânea, o alemão Leopold Von Ranke, valorizava os feitos dos grandes homens, a constituição da civilização por força do Estado e, através dele, da Providência. “A glória de uma Nação que existe, ou que já existiu, não é senão o reflexo da glória de seus grandes homens”.⁴² “O tempo sancionou as verdades que a história e a memória recente dos fatos nos recordam, e o tempo, prosseguindo em sua marcha, irá mostrando qual é o destino que a Providência tem marcado a este Império da América”.⁴³

Submetendo-se à história nacional, não havia como deixar de ser ver também a literatura numa perspectiva histórica e ao mesmo tempo cultural. Ela é “variável como são os séculos; semelhante ao termômetro que sobe ou desce segundo o estado da atmosfera”,⁴⁴ sendo que “atmosfera”, assim como “clima”, era metáfora naturalista para o que definimos como cultura. Como afirmava Santiago Nunes Ribeiro, “se os brasileiros têm seu caráter nacional, também devem possuir uma literatura pátria”.⁴⁵ Vemos aí uma espécie de tautologia, em que a história nacional se valoriza pela idéia de literatura nacional, enquanto esta última se legitimava ligando-se à noção de nacionalidade brasileira.

Assim, podemos voltar à tematização da natureza. Segundo Márcia Naxara,

Alguns elementos foram importantes na análise para a apreensão intelectual do Brasil e a construção da narrativa de sua história, sempre vinculados à aproximação ou distanciamento da natureza ou da civilização: a natureza em geral; a natureza e condição humanas em particular; a relação do homem com a natureza; a dos homens entre si, em meio à natureza.⁴⁶

A autora busca algumas fontes originais “que instrumentaram os olhares que se voltaram para o Brasil no século XIX”.⁴⁷ Keith Thomas, por exemplo, “nos dá conta da aproximação crescente e do surgimento de novas sensibilidades no homem moderno com

relação às demais formas de vida e à natureza”, considerando que “essa nova inclinação dos homens para a natureza – desde o jardim paisagístico à floresta selvagem –, no entanto, não constituiu vitória da espontaneidade e da intuição”. Com isso ele queria dizer que a apreciação da natureza “requeria uma ‘educação clássica e algum conhecimento de história e literatura”, e se ligava a “gosto sofisticado, exigindo referências que vinham dessa formação”, e autora faz bem a referência às reflexões sobre o belo e o sublime presentes em Edmund Burke e em Kant. Keith Thomas aponta “que a cena, qualquer cena, chamava-se ‘paisagem’ (*landscape*), por recordar uma vista (*landskip*) pintada. Era pitoresca por se parecer com uma pintura. Para sua apreciação e fruição estética era necessário, portanto, um olhar racionalmente instrumentado”.⁴⁸ Não bastavam apenas a razão e o conhecimento, pois também a sensibilidade era atributo do homem civilizado, e o romantismo terá papel fundamental na “aproximação entre ciência e estética na apreensão e representação da natureza numa visão totalizante e orgânica”.⁴⁹ Neste sentido, o conhecimento que passou a ser produzido a respeito do Brasil foi parte de um “amplo e complexo processo de incorporação da América ao conhecimento já estabelecido da natureza e dos homens”, e as “inúmeras e variada leituras a seu respeito estiveram vinculadas a uma classificação e hierarquização, tanto da natureza como, principalmente, dos diferentes grupos humanos e povos”.⁵⁰ No caso da natureza, ela

é tornada simultaneamente objeto de pesquisa científica e inspiração para a criação artística, para a obra de arte, capaz de provocar sensações e ações positivas ou negativas, confortadoras ou não daqueles que a fruem, seja diretamente, seja pela mediação do artista – paisagens capazes de transmitir sensações agradáveis e tranquilizadoras no caso do belo e do pitoresco; sensações e sentimentos fortes, ambíguos e ambivalentes no caso do sublime. Procura-se uma representação do real que, no entanto, é elaborada pelo artista a partir dos elementos que encontra na natureza, arranjados e compostos tanto para satisfazer o próprio senso estético como para a obtenção de determinados efeitos, num determinado público, tornando-se poderosos instrumentos para a divulgação de uma dimensão ética, capaz de induzir comportamentos e condutas, com claras implicações no campo social e político.

Tomando como momento específico o século XIX, encontramos representações construídas na tensão das concepções científicas e românticas com relação ao conhecimento do mundo, em que a natureza tropical aparece absolutamente magnificada, em contraposição à pequenez do homem.⁵¹

Sendo assim, a “sensibilidade romântica, sublime”, traduz “as ambivalências dos sentimentos e emoções com relação à natureza”.⁵²

Portanto, pouco mencionada e muito menos conceitualizada na literatura – e entenda-se aqui por literatura não apenas no sentido estrito de hoje, como ficção –, a cultura dá lugar à natureza, que é erguida como o palco em que Nação e literatura nacional dão-se as mãos. Em Alencar ela era ainda a metáfora da nação brasileira enquanto projeto.

Alencar invocava a natureza e a expressão cultural de um povo; elas davam ao Brasil sua originalidade. A natureza e a expressão cultura de um povo; elas davam ao Brasil sua originalidade. A natureza permeava mesmo a linguagem, que deveria ater-se à musicalidade, à plasticidade e ao lirismo. O escritor ou poeta, que usa da palavra “para cumprir uma alta missão social”, tinha de estudar e conhecer a fundo a força e os recursos desse elemento de sua atividade para exprimir o pensamento com “fidelidade e singeleza”, revestindo-o com “formas necessárias para fascinar o espírito do leitor”.⁵³

É claro que ao poeta Magalhães não faltaria uma metáfora que não faltou nem mesmo a Ranke, embora neste último não muito explicitada. Como mostrou Peter Gay em primoroso ensaio, também se configura em Leopold von Ranke a característica de “dramaturgo”, no sentido em que a valorização da boa escrita – pois a história, como a natureza, sentia a imperiosa necessidade da forma – levava à manipulação das seqüências e do espaço, na composição de um cenário, além da escolha cuidadosa das palavras, dos adjetivos.⁵⁴ Já o poeta Magalhães deixa claro que, a seu ver, “toda história, como todo drama, supõe uma cena, atores, paixões, e um fato que progressivamente se desenvolve, que tem sua razão, e um fim; sem estas condições não há história, não há drama”.⁵⁵ Esse era um tropo tão forte e que, por evidenciar o caráter ativo e metafórico da representação, não poderia deixar de ser reatualizado por Alencar (justo nas *Cartas* dirigidas à obra maior de Magalhães):

Para mim um poeta, e sobretudo um poeta épico, deve ser ao mesmo tempo autor e ator: como autor ele prepara a cena, ordena a sua decoração, e tira todo o partido da ilusão teatral; como atore é obrigado a dar a todas as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja na altura do pensamento.⁵⁶

Vejamos como tal metáfora pode ser identificada num romance como *O Guarani*, mesmo que não explicitada. No capítulo final (“Epílogo”), Alencar apresenta Peri e Ceci buscando sua sobrevivência numa jornada pela natureza. Os protagonistas haviam fugido do cerco dos aimorés, Peri cumpria a missão de salvar a vida de sua amada Ceci. Como em toda a obra, a natureza se funde ao estado de espírito e os caracteres dos personagens.

Depois de acordar, após um necessário descanso, Ceci lembrava “toda a sua vida inocente e tranqüila, cujo fio dourado tinha-se rompido de uma maneira tão cruel”, até que se lembra do dia do “aparecimento imprevisto de Peri”, enquanto “novos horizontes se abriam aos sonhos castos do seu pensamento”. Então

Volvendo ao passado admirava-se de sua existência, como os olhos se deslumbraram com a claridade depois de um sono profundo; não se reconhecia na imagem do que fora outrora, na menina isenta e travessa.

Toda a sua vida estava mudada; a desgraça tinha operado essa revolução repentina, e um outro sentimento ainda confuso ia talvez completar a transformação misteriosa da mulher. Em torno dela tudo se ressentia dessa mudança; as cores tinham tons harmoniosos, o ar perfumes inebriantes, a luz reflexos aveludados, que seus sentidos não conheciam.

Uma flor, que antes era para ela apenas uma bela forma, parecia-lhe agora uma criatura que sentia e palpitava; a brisa que outrora passava com um simples bafejo das auras,

murmurava ao seu ouvido nesse momento melodias inefáveis, notas místicas que ressoavam no seu coração.⁵⁷

Todo o capítulo parece uma espécie de recomeço no Éden, como se fosse a metáfora da passagem para a civilização brasileira. Peri já havia se convertido ao cristianismo, e o que parece ser o início da consagração da união conjugal dos personagens vem numa passagem em que Ceci pronuncia as palavras de uma prece cristã, enquanto que a “cerimônia” (apenas sugerida) tem a benção da natureza – cuja pujança marca a singularidade da nação brasileira:

_ Tu és meu irmão! disse ela com um sorriso divino.
Peri olhou o céu como para fazê-lo confiante de sua felicidade.
A claridade da alvorada estendia-se sobre a floresta e os campos com um véu finíssimo; a estrela da manhã cintilava em todo o seu fulgor.
Cecília, ajoelhou-se.
_ Salve, rainha!...
O índio contemplava-a com uma expressão de ventura inefável.
_ Tu és cristão, Peri! disse ela lançando-lhe um olhar suplicante.
Seu amigo compreendeu-a, e ajoelhando-se, juntou as mãos como ela.
_ Tu repetirás todas as minhas palavras; e faze por não esquecer-las. Sim?
_ Elas vêm de teus lábios, senhora.
_ Senhora, não! irmã!
Daí a pouco os murmúrios das águas confundiam-se com os acenos maviosos da voz de Cecília que recitava o hino cristão repassado de tanta unção e poesia.
A palavra de Peri repetia como um eco a frase sagrada.⁵⁸

Como vimos com Bernardo Ricupero, o tema indianista, metáfora no interior da discussão sobre a identidade nacional, permanecerá e ganhará novo vulto com os modernistas. Mas havia desde o início, com os românticos, diferenças de concepção no que tange à representação dos indígenas, que são evidenciadas no embate de Alencar com Magalhães.

se para os primeiros românticos, que escreviam pouco depois da independência, ainda se tratava de glorificar o índio em oposição ao português, tal problema passa a ser pouco atual com a consolidação do Estado no Brasil. A questão não é mais tanto de afirmar a autonomia brasileira, que já não se discute, mas de como construir uma nação que não pode prescindir da influência do conquistador. Assim, ganha premência o tema da mestiçagem entre índio e português, com a significativa ausência do negro.⁵⁹

Mas a diferença fundamental entre os dois é que, como vimos, Alencar tem bastante em conta a questão da linguagem e da dimensão de circulação entre obra e público. Contudo, como está Alencar também a serviço da edificação da nação, e mesmo com sua defesa (como já a havia em Schlegel) do romance como gênero adequado à época, seus romances indianistas ainda possuem características de epopéia, como é o caso de *O Guarani*.

Segundo o autor, outro dos expoentes do romantismo, Gonçalves Dias, de certa forma antecipa o tema-alegoria da antropofagia, ao quase elogiá-lo no poema “I-Juca-Pirama”: “sua aceitação, não aparece aí tanto como ato de barbárie, maneira praticamente unânime de retratá-la desde a colônia, mas como sinal de coragem viril”.⁶⁰ Já no contexto do modernismo,

o tema do indianismo reaparece no primeiro romance de Graciliano Ramos, *Caetés* – o título do livro se refere ao romance que o protagonista-narrador, João Valério, gostaria de escrever, tendo como tema central a morte do bispo Sardinha pela tribo antropófaga.

Os temas tratados pelo escritor alagoano vão desde questões sócio-econômicas até a precária condição social daqueles que pretendem seguir carreira como escritor, passando pela crítica aos valores burgueses na mesma medida da crítica ao arcaísmo. Nos romances, até a companhia amorosa se relaciona com o dilema sócio-econômico. Como aponta Leticia Malard,⁶¹ esse caráter crítico dos romances de Graciliano não diz respeito apenas ao conteúdo, mas também à própria configuração estético-formal. Segundo Malard, *Caetés*, escrito entre 1925-1930, traz a influência do movimento modernista, tanto no tema-chave (a antropofagia) como no uso da linguagem coloquial e na crítica ao bacharelismo.⁶² Mas não deixa de satirizar, na figura de João Valério e suas elucubrações em torno de seu livro, o intelectual modernista patética e infrutiferamente preocupado com a fidelidade à língua e cultura indígenas. A paródia se faz presente na figura insossa de João Valério escolhendo palavras indígenas, mas na constante comparação que estabelece entre os homens ditos civilizados, incluindo ele próprio, com os selvagens caetés – primeiramente de forma um tanto mecânica, até a constatação melancólica final.

Contudo, me interessa mais aqui uma observação pontual feita por Bernardo Ricupero sobre algo que me parece bem significativo: ao destacar a situação de mestiço de dois dos principais poetas do indianismo romântico, Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa e Antônio Gonçalves Dias, opina Ricupero que “boa parte da produção indianista parece ser uma maneira cifrada para que alguns homens de situação social pouco definida discutam seu lugar na sociedade brasileira do século XIX”.⁶³ O autor destaca os versos do poema “Meditação”, de Gonçalves Dias: “e os homens da raça indígena e os de cor mestiça disseram em voz alta: _ ‘E nós que faremos? / Qual será o nosso lugar entre os homens que são senhores, e os homens que são escravos?’”, lembrando que o questionamento “permanece sem resposta ao longo do Império”.⁶⁴ A situação do índio seria a mesma da desses escritores, que é, “de maneira geral, a dos homens livres pobres na sociedade escravista”.⁶⁵ Enfim, como diz o autor, o Brasil de então não era “propriamente o paraíso dos mulatos, como era comum dizer, desde a época de Gregório de Matos, mas uma espécie de limbo para homens situados entre a opulência da casa-grande e o inferno da senzala. Assim, onde ‘os brancos governam’ e ‘os negros servem’, só resta ser livre”.⁶⁶

Embora o contexto seja diverso, a trajetória de Graciliano traz algo de comum em termos de certa marginalidade de sua posição que também deve ser levado em consideração:

tanto no contexto em que escreveu algumas de suas primeiras crônicas e tentou fazer a vida na capital federal, em 1915, quanto no período posterior a 1930, Graciliano teve que lutar contra sua posição sócio-economicamente marginal, contra sua posição desprivilegiada na rede social – sem esta, era quase impossível ascender socialmente e conseguir uma significativa influência intelectual, ou, no caso de Graciliano, um sucesso no campo da literatura. Rede essa que se manteve, embora dentro de uma dinâmica modificada, no período pós-1930, quando o Estado passou a cooptar o trabalho dos intelectuais assim como a permitir o desenvolvimento de uma rede moderna de produção e circulação de trabalhos no campo educacional, intelectual e cultural. Sua posição intermediária, ocupando a margem dessa gravitação em torno do Estado, ao mesmo tempo em que ia conseguindo, por mérito próprio, um reconhecimento enquanto escritor, somada a sua opção política, contribui para que a obra de Graciliano possa ter esse caráter subversivo.⁶⁷

Destaco uma característica das obras de Graciliano: a linguagem como barreira social. Se antes ela fora tratada como um dos pressupostos da constituição da nação, com Graciliano ela é tematizada articulada às hierarquias implícitas ou explícitas no meio social. Em *Caetés*, onde as relações entre os personagens são horizontais – como observou Antonio Candido –,⁶⁸ isto é apenas esboçado, indiretamente, pela antipatia e ódio latente que João Valério nutre pelos bacharéis Evaristo Barroca e Dr. Castro e suas maneiras formais e afetadas de se expressarem. Mas é interessante o debate que se desenrola, durante do jantar de aniversário do patrão de João Valério, Vitorino Teixeira, quando Dr. Castro levantou o tema da educação e Evaristo Barroca também preconizou “o esclarecimento das massas, governadas por uma elite de gênio”. Momento em que Padre Atanásio indaga: “_ Mas como é que o povo aprende, se os senhores não ensinam? Perguntou o Reverendo com acrimônia”.⁶⁹ Contudo, mais adiante na conversa, há algo de mais significativo, na fala intervenção do tabelião Miranda Nazaré:

_ Isso de liberdade é pilhéria, doutor. Não precisamos liberdade, precisamos cacete. Foi assim que sempre governaram, e assim vai bem. Gostamos de levar pancada. Veja como admiram por aí os bandidos do nordeste. E a instrução, para que serve a instrução à canalha?⁷⁰

Mais adiante, diz ele:

_ [...] Quando o nosso matuto tem um filho opilado ou raquítico, manda domesticá-lo a palmatória e a murro. O animal aprende cartilha e fica sendo consultor lá no sítio. Torna-se mandrião, fala difícil, lê o *Lunário Perpétuo* e o *Carlos Magno* à noite, na esteira, para família reunida em torno da candeia. Qual é o resultado? A primeira garatuja que o malandro tenta é uma carta falsa em nome do pai, pedindo dinheiro ao proprietário”.⁷¹

Adrião Teixeira concorda com a avaliação, declarando “que dos matutos que ele conhecia os melhores eram os analfabetos” – “ O roceiro que soletra tem vergonha de pegar

na enxada”, diz ele.⁷² Em *Angústia*, há uma passagem em que o protagonista Luís da Silva – que guarda semelhanças com João Valério, como a da frustração na tentativa de escrever um romance – andava pelas ruas da periferia da cidade. Ao entrar numa bodega, tenta estabelecer “conversas com os vagabundos, bebia aguardente”. Mas logo encolhe-se timidamente. “Não simpatizavam comigo, Eu estava ali como um repórter, colhendo impressões. Nenhuma simpatia. / A Literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros [...]”.⁷³ O autor revela a barreira entre a cultura letrada e a realidade das pessoas mais humildes.

Interessante lembrarmos-nos que em São Bernardo essa barreira está presente e é central no relacionamento – conseqüentemente, é central na trama – entre Madalena e o protagonista-narrador Paulo Honório. Madalena é uma professora sem perspectivas profissionais que se casa com o rude fazendeiro. Ela representará, para Paulo Honório, uma dupla perturbação de seu mundo, tanto pela dimensão de humanidade – como observou Antonio Candido,⁷⁴ que ela encarna, quanto pelo fato de que é uma pessoa educada. E, de forma ao mesmo tempo trágica e irônica, a barreira da linguagem será fator essencial para o evento trágico da morte de Madalena, quando Paulo Honório lê uma página de uma carta em que Madalena lhe pedia o divórcio.

Defronte do escritório descobri no chão uma fôlha de prosa, com certeza trazida pelo vento. Apanhei-a e corri a vista, sem interesse, pela bonita letra redonda de Madalena. Francamente, não entendi. Encontrei diversas palavras desconhecidas, outras conhecidas de vista, e a disposição delas, terrivelmente atrapalhada, muito me dificultava a compreensão. Talvez aquilo fosse bem feito, pois minha mulher sabia gramática por baixo da água e era fecunda em riscos e entrelinhas, mas estavam riscados períodos certos, e em vão tentei justificar as emendas. _ Ocultar com artificios o que deve ser evidente! Passeando entre as laranjeiras, esqueci a poda, reli o papel e agadanhei idéias indefinidas que se baralharam, mas que me trouxeram um arrepio. Diabo! Aquilo era trecho de carta, e de carta a homem.⁷⁵

Assim, a barreira da linguagem entre Paulo Honório e Madalena é algo que vem se juntar à possessividade e brutalidade do primeiro para semear a tragédia final. Já em *Vidas Secas*,⁷⁶ essa barreira é bastante evidente, embora com nuances particulares – especialmente a da equiparação da família de retirantes com os animais, como parte da tematização das barreiras sociais e de linguagem e educação, que, por outro lado, ao invés de desqualificar os personagens, tem efeito contrário –, e não me aterei a maiores detalhes aqui.

Como já foi apontado, se antes José de Alencar se interessava particularmente pelo processo de representação do Brasil, Machado de Assis tomará o que denominará “instinto de nacionalidade” mais enquanto metáfora para se pensar criticamente o país,⁷⁷ com Graciliano esse distanciamento crítico se alarga e lhe permite, assim como a Machado, escapar dos limites da literatura enquanto constituição/representação da nação para trazer tematizadas,

ficcionalmente, dimensões problemáticas da realidade social, que a princípio escapam aos olhos preocupados unicamente com uma leitura atenta a representações realistas, ou, dizendo de outra forma, à literatura como um tipo de “documento” do real. Luiz Costa Lima, ao analisar a chamada obra madura de Machado de Assis,⁷⁸ interpreta a esterilidade artística e o problema afetivo dos personagens como tematização da própria esterilidade do campo artístico em geral e a ausência de definições políticas, configurando-se uma resposta ficcional a uma carência sócio-material. Acreditamos ser possível analisar de forma semelhante o vazio característico dos personagens dos três primeiros romances de Graciliano: a esterilidade afetiva conjugada à esterilidade do próprio exercício da literatura, que, por sua vez, deságua na desintegração do sujeito. Em *Caetés* e em *Angústia*, os dois protagonistas, escritores frustrados, se vêem às voltas com uma paixão afetiva não realizada, e os romances terminam de forma melancólica (o primeiro) e trágica (o segundo). Em *São Bernardo*, a fertilidade econômica contrasta com a esterilidade afetiva, e quando Paulo Honório tenta buscar, através de um livro (que é a própria narrativa de *São Bernardo*), o sentido de sua vida e da tragédia que o abateu, bate de frente novamente com o enigma-Madalena.⁷⁹

A propósito dessa dimensão de esterilidade afetiva, ela tem um tom extremamente melancólico em *Caetés*, que começa com João Valério beijando o pescoço de (e à revelia de) sua amada Luísa, e mais tarde ele confessará a ela que aquele fora o único momento feliz de sua vida. A obra não tem um final romanticamente feliz, como acontece com Peri e Cecília em *O Guarani*. Essa diferença talvez se reforce também com uma semelhança: a relação entre Peri e Ceci (palavra que significa, como aponta o próprio Alencar na obra, “magoar”, “doer” na língua de Peri) é de uma devoção extrema por parte do primeiro. Peri

Não é igual aos brancos precisamente por sua devoção a Ceci não conhecer limite, o que a converte em escravidão. Mesmo que pareça, por vezes, caminhar-se para uma relação mais igualitária [...] – de amigos, irmãos, ou quase amantes –, está aí, aos olhos de Alencar, a grande qualidade de Peri: ele é, diferentemente dos “selvagens” aimorés, o escravo que se submete inteiramente à senhora.⁸⁰

Em *Caetés*, a paixão que João Valério nutre por Luísa dificilmente passa de uma relação platônica pela esposa de seu patrão. Há um momento em que, após encontrar com sua amada, João Valério tem uma espécie de delírio destrutivo, e logo depois diz que olhou para o céu, para “os astros”.

Não conheço nenhum, mas precisei comunicar com eles, repartir com a imensidade uma aventura que me esmagava. Bradei: “Luísa me ama! Estrelas do céu, Luísa me ama!” Imaginei que as estrelas do céu ficavam cientes e isto me deu satisfação. Uma delas tremeluziu mais que as outras, respondeu-me de lá, vermelha e grande. Desejei saber o nome daquele Sol complacente. Belatriz? Altair? Aldebarã? Não conheço nenhum. Se eu

fosse selvagem, metê-lo-ia entre os meus deuses. Na estava ali ninguém que me pudesse informar.⁸¹

Contudo, como já foi adiantado, o final de *Caetés* não é feliz – ou idílico – como a obra maior de Alencar. Se na passagem anteriormente destacada de *O Guarani* a estrela da manhã vem abençoar a união de Peri e Ceci, a presença de um astro em *Caetés* se mostra apenas como índice da ilusão e falta de lugar do anti-herói. No final da narrativa, João fará referência a esta passagem, de forma um tanto ácida, no momento em que reconheci sua “natureza caeté” e todas suas ilusões: “Ateu! Não é verdade. Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo – uma estrela no céu, algumas mulheres na Terra...”⁸²

Recorro mais uma vez a Bernardo Ricupero: o romance de Alencar articula-se ao “esforço político, pós-independência, de se criar os símbolos que unificam a comunidade nacional”, e por isso seus heróis “diferentemente dos personagens dos romances europeus da época, mesmo deslocados, não se comportem como indivíduos dilacerados”,⁸³ como ocorrerá com os protagonistas dos romances de Graciliano Ramos, e não só nos romances (pois o sujeito dilacerado também aparece tematizado em contos e nas memórias). “Ao contrário, são homens inteiriços, que, à maneira dos heróis de epopéias, representam todo um povo”.⁸⁴

Por fim, outro contraste marcante entre os romances de Graciliano e os do romantismo é a pouca descrição do ambiente, ao lado do foco maior na dimensão psicológica e perturbada de seus personagens – com a exceção de *Vidas Secas* para a descrição do ambiente, onde, contudo, a natureza se faz presente como palco árido para o autor tematizar, através dela, a aridez da vida. Em *Caetés*, significativamente uma descrição do ambiente natural, feito mesmo de maneira lírica, é no entanto melancólica, pois é projeção da melancolia de João Valério. Ao acompanhar uma procissão, dos degraus da igreja, recita o personagem:

Montes à esquerda, próximos, verdes; montes à direita, longe azuis; montes ao fundo, muito longe, brancos, quase invisíveis, para as bandas do São Francisco. Acendi um cigarro. E imaginei com desalento que havia em mim alguma coisa daquela paisagem: uma extensa planície que montanhas circulam. Voam-se desejos por toda a parte, e caem, voam outros, tornam a cais, sem força para transpor não sei que barreiras. Ânias que me devoram facilmente se exaurem em caminhadas curtas por esta campina rasa que é a minha vida.⁸⁴

Assim, se pensarmos a natureza enquanto metáfora do cenário – ou palco – da nacionalidade, desenvolvida pelo romantismo, em Graciliano não só os atores como o próprio cenário é desestabilizado pelo reverso da Nação que se desejava constituir. E Graciliano não deixará de apresentar suas próprias contradições, como a de um escritor que se filiara ao Partido Comunista ao mesmo tempo em que tematiza, em suas obras, os dilemas da

modernização e do progresso. Contraditório, Graciliano é tão moderno quanto os escritores que, antes dele, utilizaram a atividade literária como locus de produção intelectual e imaginária para pensar e colocar em perspectiva a realidade brasileira. Sua peculiaridade – talvez influenciada pela posição política, além do talento pressuposto no grande escritor – foi a de, através de um mergulho maior na ficcionalidade e o distanciamento que ela provoca, ter podido ter aberto mais radicalmente o hiato entre a Nação imaginada e os dilemas, contradições e fraturas dos/entre os atores e figurantes.

Notas:

* Doutorando em História Social da Cultura – PUC-Rio

¹ José de Alencar. *O Guarani*. 10ª Ed. São Paulo: Ática, 1982, p. 11.

² idem, *ibidem*.

³ idem, p. 65.

⁴ José de Alencar. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. In: Afrânio Coutinho. *Caminhos do pensamento crítico, vol. 1*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980, p. 80-104, p. 81.

⁵ Tal hipótese, que eu procurei desenvolver no artigo, assim como importantes posicionamentos sobre a obra de José de Alencar e o romantismo brasileiro, eu devo a Antonio Edmilson Martins Rodrigues, em disciplina ministrada no curso de doutorado da PUC-Rio no primeiro semestre de 2009. Devo também a inspiração para o desenvolvimento deste trabalho a Luiz Costa Lima, que me orienta no trabalho de tese sobre a obra de Graciliano Ramos.

⁶ Valdeci Rezende Borges. Lutas de representação: combates de José de Alencar por uma narrativa “moderna” e brasileira. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, nº 13, 2006, p. 65-85, p. 67.

⁷ idem, p. 69.

⁸ idem, p. 70.

⁹ idem, *ibidem*.

¹⁰ Idéia que acaba passando Bernardo Ricupero. Cf. *O Romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹¹ Bernardo Ricupero. *O Romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 96.

¹² Gonçalves de Magalhães. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. In: Afrânio Coutinho, *op. cit.*, 1980, p. 24-41, p. 36.

¹³ Santiago Nunes Ribeiro. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: Afrânio Coutinho, *op. cit.*, 1980, p. 42-73, p. 48.

¹⁴ (idem, p. 37).

¹⁵ cf. Bernardo Ricupero, *op. cit.*, 2004, p. 138.

¹⁶ idem, p. 150-151.

¹⁷ idem, p. 153.

- ¹⁸ idem, p. 154.
- ¹⁹ idem, p. 165-166.
- ²⁰ cf. José de Alencar. Bênção Paterna. Prefácio a *Sonhos d'Ouro*. In: Afrânio Coutinho, *op. cit.*, 1980, p. 127-135, p. 132-133.
- ²¹ Valdeci Rezende Borges. Cultura, natureza e história na invenção alencariana de uma identidade da nação brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol. 26, nº 51, jan-jun, 2006, p. 89-114, p. 90.
- ²² idem, 2006, p. 94.
- ²³ Que as recorrentes ênfases no “atraso” brasileiro, por parte da crítica, costumam eclipsar.
- ²⁴ idem, 2006, p. 94-95.
- ²⁵ José de Alencar. As Asas de um Anjo. Advertência e Prólogo da 1ª Edição. In: Afrânio Coutinho, *op. cit.*, 105-113, p. 105.
- ²⁶ cf. José de Alencar. Bênção Paterna. Prefácio a *Sonhos d'Ouro*. In: Afrânio Coutinho, *op. cit.*, 1980, 127-135, p. 133.
- ²⁷ Bernardo Ricupero. *O Romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 109.
- ²⁸ Abel Baptista. *A formação do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 24.
- ²⁹ idem, p. 31.
- ³⁰ cf. Luiz Costa Lima. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- ³¹ cf. Machado de Assis. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: *Obra Completa, vol. III*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar. Disponível em: [http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html#\[4\]%20NOT%C3%8DCIA%20DA%20ATUAL%20LITERATURA%20BRASILEIRA.%27](http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html#[4]%20NOT%C3%8DCIA%20DA%20ATUAL%20LITERATURA%20BRASILEIRA.%27)
- ³² cf. Abel Baptista, *op. cit.*, 2003.
- ³³ cf. Machado de Assis. A nova geração. In: *Obra Completa, vol. III*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar. Disponível em: [http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html#\[5\]%20A%20NOVA%27](http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html#[5]%20A%20NOVA%27)
- ³⁴ cf. Friedrich Schlegel. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. (Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann). São Paulo: Iluminuras, 1994.
- ³⁵ Luiz Costa Lima, *Limites da voz*. (Vol. 1) Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 196.
- ³⁶ idem, *ibidem*.
- ³⁷ idem, p. 212.
- ³⁸ Friedrich Schlegel. *op. cit.*, 1994, p. 66.
- ³⁹ cf. Friedrich Schlegel. Introdução à História da Literatura Européia (seguido de “Curto comentário a *Einleitung*”, de Luiz Costa Lima). *Anima: história, teoria e cultura*. Ano I, nº 1, 2001. P. 129-149 (151-154), 2001.
- ⁴⁰ cf. Luiz Costa Lima. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007 e do mesmo autor *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flandres, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ⁴¹ Santiago Nunes Ribeiro, *op. cit.*, 1980, p. 44.
- ⁴² Gonçalves de Magalhães, *op. cit.*, 1980, p. 27.
- ⁴³ idem, p. 29.
- ⁴⁴ idem, p. 25.

- ⁴⁵ Santiago Nunes Ribeiro, *op. cit.*, 1980, p. 48.
- ⁴⁶ Márcia Naxara. Natureza e civilização: sensibilidades românticas em representações do Brasil no século XIX. In: Stella Bresciani e Márcia Naxara (orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 431-455, p. 434.
- ⁴⁷ idem, ibidem.
- ⁴⁸ idem, p. 434-435.
- ⁴⁹ idem, p. 436.
- ⁵⁰ idem, p. 437.
- ⁵¹ idem, p. 439.
- ⁵² idem, ibidem.
- ⁵³ Valdeci Rezende Borges. Lutas de representação: combates de José de Alencar por uma narrativa “moderna” e brasileira. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n° 13, 2006, p. 65-85, p. 69-70.
- ⁵⁴ cf. Peter Gay. Ranke. O crítico respeitoso. In: *O estilo na história*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- ⁵⁵ Gonçalves de Magalhães, *op. cit.*, 1980, p. 29.
- ⁵⁶ José de Alencar. Cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*. In: In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico, vol. I*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980, p. 80-104, p. 85.
- ⁵⁷ José de Alencar. *O Guarani*. 10ª Ed. São Paulo: Ática, 1982, p. 207-208.
- ⁵⁸ idem, p. 210.
- ⁵⁹ idem, p. 164.
- ⁶⁰ idem, p. 158.
- ⁶¹ Leticia Malard. *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1976.
- ⁶² Segundo a autora, com *São Bernardo*, escrito em 1932, Graciliano se aproxima do movimento regionalista nordestino, mas, em vez de se dedicar à orientação comum de retratar o universo patriarcal e autoritário de forma lírica e sentimental, ele nos apresenta à brutalidade e reificação de Paulo Honório. Além disso, a descrição da paisagem exterior dá lugar à análise psicológica e à descrição de exame de consciência do protagonista. Com *Angústia*, iniciado em 1933, Graciliano se liga aos romances psicológicos em moda na época, à influência da psicanálise freudiana e do surrealismo. Mas a análise psicológica servirá para que o autor volte aos temas que lhe são caros: infância da personagem, sua profissão, a evocação de Julião Tavares e a obsessão por Marina servem como pretexto para o autor pintar, respectivamente, a decadência da família rural, a corrupção da imprensa, a ruína da burguesia e sua política desonesta e a loucura e o crime. Com *Vidas Secas*, iniciado em 1937, o autor conjuga todos esses elementos para nos trazer uma obra ímpar, embora articulado ao tema em evidência da seca e do sertão. Cf. Leticia Malard, *op. cit.*, 1976.
- ⁶³ Bernardo Ricupero, *op. cit.*, 2004, p. 155.
- ⁶⁴ idem, p. 156.
- ⁶⁵ idem, p. 155.
- ⁶⁶ idem, p. 156.
- ⁶⁷ cf. Robson dos Santos. *Literatura em Fragmentos: história, política e sociedade nas crônicas de Graciliano Ramos*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2006; Sergio Miceli. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1979.
- ⁶⁸ cf. Antonio Candido, *Ficção e Confissão*. In: Graciliano Ramos. *São Bernardo*. 17ª edição. São Paulo: Martins, 1972.

- ⁶⁹ Graciliano Ramos. *Caetés*. 14^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1978, p. 82.
- ⁷⁰ idem, p. 83.
- ⁷¹ idem, p. 84.
- ⁷² idem, ibidem.
- ⁷³ Graciliano Ramos. *Angústia*. 29^a ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1984, p. 118.
- ⁷⁴ cf. Antonio Candido, *op. cit.*, 1972, p. 7-58.
- ⁷⁵ Graciliano Ramos. *São Bernardo*. 17^a ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 216.
- ⁷⁶ Graciliano Ramos. *Vidas Secas*. 85^a ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002, p. 93.
- ⁷⁷ cf. Abel Baptista, *op. cit.*, 2003.
- ⁷⁸ Luiz Costa Lima. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 193-213.
- ⁷⁹ cf. Antonio Candido, *op. cit.*, 1972; Vander Melo Miranda. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da USP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- ⁸⁰ Bernardo Ricupero, *op. cit.*, 2004, p. 169.
- ⁸¹ Graciliano Ramos. *Caetés*. 14^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1978, p. 105.
- ⁸² idem, 1978, p. 217.
- ⁸³ Bernardo Ricupero, *op. cit.*, 2004, p. 165.
- ⁸⁴ idem, ibidem.
- ⁸⁵ Graciliano Ramos. *Caetés*. 14^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1978, p. 131.

Bibliografia:

- ALENCAR, José de. Cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico, vol. 1*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980, p. 80-104.
- _____. As Asas de um Anjo. Advertência e Prólogo da 1^a Edição. In: COUTINHO, Afrânio, *op. cit.*, 1980, 105-113.
- _____. Bênção Paterna. Prefácio a *Sonhos d'Ouro*. In: COUTINHO, Afrânio, *op. cit.*, 1980, 127-135.
- _____. *O Guarani*. 10^a Ed. São Paulo: Ática, 1982.
- ASSIS, Machado. A nova geração. In: *Obra Completa, vol. III*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994. Disponível em: [http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html#\[5\]%20A%20NOVA%27](http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html#[5]%20A%20NOVA%27)
- _____. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: *Obra Completa, vol. III*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994. Disponível em: [http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html#\[4\]%20NOT%C3%8DCIA%20DA%20ATUAL%20LITERATURA%20BRASILEIRA.%27](http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html#[4]%20NOT%C3%8DCIA%20DA%20ATUAL%20LITERATURA%20BRASILEIRA.%27)
- BAPTISTA, Abel. *A formação do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- BORGES, Valdeci Rezende. Cultura, natureza e história na invenção alencariana de uma identidade da nação brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol. 26, n^o 51, jan-jun., 2006, p. 89-114.

- _____. Lutas de representação: combates de José de Alencar por uma narrativa “moderna” e brasileira. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n° 13, 2006, p. 65-85.
- CANDIDO, Antonio. Ficção e Confissão. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 17ª edição. São Paulo: Martins, 1972. 7-58.
- COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz*. (Vol. 1) Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- _____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flandres, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GAY, Peter. Ranke. O crítico respeitoso. In: *O estilo na história*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- _____. *São Bernardo*. 17ª ed. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Angústia*. 29ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1984.
- _____. *Vidas Secas*. 85ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. In: COUTINHO, Afrânio, *op. cit.*, p. 24-41, 1980.
- MALARD, Leticia. *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1976.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1979.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da USP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- NAXARA, Márcia. Natureza e civilização: sensibilidades românticas em representações do Brasil no século XIX. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 431-455.
- RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio, *op. cit.*, 1980, p. 42-73.
- RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SANTOS, Robson dos. *Literatura em Fragmentos: história, política e sociedade nas crônicas de Graciliano Ramos*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2006.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. (Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann). São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. Introdução à História da Literatura Européia (seguido de “Curto comentário a *Einleitung*”, de Luiz Costa Lima). *Anima: história, teoria e cultura*. Ano I, n° 1, 2001. P. 129-149 (151-154), 2001.