

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA  
LUCIANA COELHO GOMES

**LITERATURA E IDENTIDADES: o regionalismo de Hugo de Carvalho  
Ramos**

UBERLÂNDIA  
2009

LUCIANA COELHO GOMES

**LITERATURA E IDENTIDADES: o regionalismo de Hugo de Carvalho  
Ramos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras - Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Orientadora: Profa. Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo

Uberlândia  
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R175. Gomes, Luciana Coelho, 1965-  
.yg        Literatura e identidades: o regionalismo de Hugo de Carvalho  
Ramos / Luciana Coelho Gomes. - Uberlândia, 2009.  
117 f.

Orientadora: Joana Luiza Muylaert de Araújo.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia.  
Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Inclui bibliografia.

1. Ramos, Hugo de Carvalho, 1895-1921.- Crítica e interpretação  
Teses. 2. Romantismo - Teses. 3. Indianismo (Literatura) - Teses. 4. Re-  
gionalismo na literatura - Teses. I. Araújo, Joana Luiza Muylaert de. II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
Letras. III. Título.

CDU: 801

LUCIANA COELHO GOMES

**LITERATURA E IDENTIDADES: o regionalismo de Hugo de  
Carvalho Ramos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em Letras  
Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade  
Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a  
obtenção do título de Mestre em Teoria Literária  
Área de concentração: Teoria Literária

**BANCA EXAMINADORA**



---

Profa. Dra. Joana Luíza Muylaert de Araújo – Orientadora (UFU).



---

Profa. Dra. Tânia Celestino de Macedo (USP).



---

Profa. Dra. Regma Maria dos Santos (UFU)

UBERLÂNDIA

2009

## AGRADECIMENTOS

Foi um longo caminho percorrido até o momento da conclusão deste trabalho, o caminho se fez no dia a dia, com a renúncia e o sacrifício de muitos outros desejos ou afazeres. É possível que sozinha eu não conseguiria, e ainda bem que pude contar com o apoio de pessoas muito queridas e especiais, por isso, agora quero agradecer aos que trilharam junto comigo esta rota de pesquisa.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu bom Deus pelo dom da vida, pelo gosto na busca do saber, pelas oportunidades que tem me concedido e por ser o meu “socorro presente na hora da angústia”.

Aos meus pais, em especial à minha mãe, e meus irmãos, porque me são muito queridos e sei que torcem pelo meu sucesso.

À minha querida família que embarcou comigo nessa aventura e sempre acreditou que eu conseguiria, minhas filhas Priscila, Dayane e Laíza, meu genro Rogério, meus netos Elias e Eliseu e meu companheiro de todas as horas, meu marido Luziano Pereira Gomes, que assumiu em muitas ocasiões o posto de “mãe” e “dona de casa”, para que eu pudesse assumir o de pesquisadora, realmente sou muito grata pelo apoio de todos vocês; e devo mencionar e agradecer os serviços de digitadora que minha caçula, Laíza, realizou para mim, creio que ela se especializou em: “o escritor goiano Hugo de Carvalho Ramos..”.

Agradeço à minha orientadora, que se tornou amiga durante o trajeto, por ter aceitado desbravar, junto comigo, os sertões de Hugo; agradeço pelos momentos em que refreou meu entusiasmo excessivo, quando a pesquisa parecia desembestar como um cavalo xucro pelos meandros da imaginação. Sua orientação, Joana, fez com que a vereda sertaneja fosse mais fácil de trilhar. Foi uma honra trabalhar com você.

E não posso esquecer de agradecer os sinceros amigos que sempre deram uma “força”, e torceram pelo êxito do trabalho; são muitos, por isso não citarei nomes, para não correr o risco de esquecer alguém, mas todos são especiais.

O esforço sempre vale a pena.

## RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre a obra de Hugo de Carvalho Ramos inserida nas discussões a respeito da nacionalidade que animavam o final do século XIX e início do século XX. Considerado um autor regionalista, Hugo apresenta uma produção contística que foge ao padrão ortodoxo românticista dessa prática literária, além de ensaios e críticas onde tece aprofundadas considerações sobre a questão do sertão e do sertanejo no contexto da representatividade nacional, circunscrita ao âmbito da identidade e literatura, objeto de que trata este trabalho. Na realização deste trabalho analisamos a obra teórica produzida por Hugo, relacionando-a com parte da obra de Monteiro Lobato onde este autor teorizou sobre o mesmo tema, na fase inicial de sua atividade literária. Para essa pesquisa coloco em diálogo os ensaios de Carvalho Ramos: “O Interior Goiano” e “Populações Rurais” e os artigos de Lobato: “Velha Praga” e “Urupês”. Evidenciamos a dialética teórica que se estabelece entre esses dois escritores para o entendimento das indagações que se punham em relação à validade da prática regionalista e a estilização de seus tipos como elementos figurativos dentro da literatura de cunho nacionalista; também buscamos ver o modo como se processa o pensamento teórico dos dois autores em sua criação artística, usando, para isso, alguns contos de Hugo e Lobato.

**Palavras-chave:** Hugo de Carvalho Ramos. Romantismo. Nacionalidade. Indianismo. Regionalismo.

## ABSTRACT

This study is about Hugo de Carvalho Ramos' work which is claimed in discussions related to nationalism throughout the last years of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries. He was considered a regionalist author who has presented a production of short stories which features are away from the orthodox romancist standard of that time. Furthermore, in his essays and criticism may be found deep considerations about the *sentão* and *sertanejo* within the representative national context. We also have researched Hugo's theoretical production and analyzed it with part of Monteiro Lobato's work, in which the author theorized about the same theme in the beginning of his production. In order to get on this analyses we have study the dialogism between some of Hugo's essays: "O Interior Goiano", "Populações Rurais", and Lobato's articles: "Velha Praga", "Urupês". We have pointed out the theoretical dialectic that is established between these two Brazilian writers in order to understand their questioning in relation to validate the regionalism practice and to style their types as figurative elements within the nationalist literature. Moreover, we aimed to analyze how the theoretical thinking was processed by both authors during their artistic production, thus, we have used some of Hugo's and Lobato's short stories.

**Key-words:** Hugo de Carvalho Ramos. Romantism. Nationality. Indianism. Regionalism. Identity.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I - HUGO DE CARVALHO RAMOS: O homem, a obra.....	15
1.1 Sertanejo de nascença.....	15
1.2 A presença de <i>Tropas e Boiadas</i> no palco da literatura brasileira.....	21
1.3 A escrita carvaliana: memória e oralidade na criação de Hugo.....	25
CAPITULO II - IDENTIDADE NACIONAL: do romantismo ao regionalismo, um percurso histórico e teórico.....	37
2.1 Eu sou Brasil, e agora?.....	37
2.2 Narrando a nação e o mito fundacional: o indianismo.....	41
2.3 Narrando a nação e reconfigurando o herói nacional: o sertanismo e o regionalismo.....	48
CAPITULO III - HUGO DE CARVALHO RAMOS E MONTEIRO LOBATO: olhares rigorosos e opostos sobre o sertão e o sertanejo.....	57
3.1 Idéias próximas, ideais distintos.....	59
3.2 O homem e a terra: Onde fica o Brasil? Quem é o sertanejo?.....	64
3.3 Abandono e descaso: a desigualdade e a injustiça imperam no sertão.....	70
CAPITULO VI - DAS IDÉIAS À CRIAÇÃO ARTÍSTICA: Domingos e Jeca Tatu, homens do sertão, segundo Hugo e Lobato.....	82
4.1 O homem.....	83
4.2 A natureza.....	88
4.3 A tragédia sertaneja nas relações sociais e econômicas.....	92
4.3.1 O intrincado sertão de “Gente da Gleba”.....	95
4.3.2 Relações (des)humanas em “Gente da Gleba”.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS.....	115



## INTRODUÇÃO

O trabalho que ora se apresenta é resultado de uma pesquisa literária com enfoque na questão da identidade nacional, particularizada na estética regionalista, da qual se ocupou a intelectualidade brasileira, a partir do romantismo.

É consenso entre boa parte dos teóricos da literatura brasileira a aceitação da busca pela identidade do Brasil como um trabalho intencional desenvolvido pelos românticos no século XIX. Esse projeto de trabalho não se refere apenas a um período literário, mas a um ideal nacional de emancipação cultural que fosse representativa frente às culturas estrangeiras de que o país se entranhara por sua história colonial.

O esforço encetado pelos românticos acudia a uma urgência de nacionalidade pela configuração de uma cultura própria que pudesse ser vista interna e externamente, recebendo aprovação e afirmação através de atributos afetivos que fossem percebidos e assimilados como autenticamente nacionais, negando a reprodução dos valores de cultura herdados através do contato com o colonizador europeu. Antonio Candido (1958, p. 111), a esse respeito, escreve: “a fase culminante da nossa afirmação – Independência política e o nacionalismo literário do Romantismo – se processou por meio de verdadeira negação dos valores portugueses [...]”.

Buscava-se, com o projeto literário nacionalista, a afirmação cultural da nação e o momento era o mais propício para a sua execução, uma vez que o país começava a se guiar por suas próprias pernas, consolidando o processo de independência. Se a independência política se fortalecia, a literatura entra nesse processo, segundo Rouanet (1999)<sup>1</sup>, para desempenhar uma função afetiva, pintando o quadro da nação ainda invisível culturalmente.

A negação de um valor exige a implantação de outro, e os românticos buscaram os novos valores com os olhos voltados para as peculiaridades da terra, tecendo um quadro de exuberância onde figura a natureza tropical de um vigor primitivo, belo, grandioso; e a presença do homem nativo, o índio em seu estado original, enobrecido e mitificado na origem da nação. Essas duas imagens: a natureza opulenta e o nativo incontaminado, converteram-se nos principais personagens de uma literatura que se esforçava por traduzir o Brasil brasileiro.

Esse esforço por desenhar um quadro com elementos que fossem típicos e originais não foi invenção inédita dos nossos românticos. Rouanet menciona que a tendência de se

---

<sup>1</sup> Referimo-nos ao artigo “Nacionalismo”, publicado em 1999 no livro *Introdução ao romantismo*, no qual a autora analisa o desenvolvimento do nacionalismo dentro da formação da consciência nacional.

utilizar a natureza como tema em narrativas nacionais é anterior ao projeto romântico brasileiro; aliás, ao que parece, essa tendência tornou-se característica nas fases iniciais da literatura no continente americano<sup>2</sup>, e permitiu aos românticos “o duplo movimento necessário ao estabelecimento de uma identidade: delinear a imagem do ‘eu’ e mostrar a sua diferença em relação ao ‘outro’.” (ROUANET, 1999, p. 22).

Para definir a imagem própria em oposição à imagem estrangeira os românticos se apropriam das paisagens naturais, dando a elas um tratamento clássico amigável, ameno, que talvez não se identificasse com a natureza real e diversificada que se podia observar no território nacional, mas que servia ao propósito de figurar a nação com feição particular no panorama mundial, ainda que essa feição parecesse artificial e idealizada pela nobre exaltação da terra e do homem nativo.

O exacerbado nativismo praticado pelos românticos teve larga representação, principalmente, na estética indianista, que se ocupou em criar uma narrativa que desse conta do fundamento mítico da nação; os excessos transbordantes de um idealismo visto, posteriormente, como deslocado da realidade, tanto na natureza, quanto na figura do índio, podem ser melhor compreendidos se localizados dentro do seu contexto histórico de obrigatória seleção de elementos figurativos a partir dos atributos naturais.

Como é natural, no processo histórico, os valores mudam e os conceitos se adaptam, condicionados por uma constante que preside o próprio desenvolvimento da história humana: o princípio da mudança, que obriga a readaptações e a reformulações no conjunto de conhecimentos assente.

Assim, quando o indianismo se esvazia de seu ideal pela excessiva repetição do modelo, e pela idealização que passa a ser vista como incoerente com a realidade, a literatura nacional se reorganiza e se volta para elementos que seriam mais autênticos, dirigindo seu olhar para o sertão e o sertanejo.

Esse primeiro movimento para o sertão carregou consigo o mesmo veio de ideal nacionalista que buscava a nação pela sua síntese, pela totalidade, resultando em um sertanismo romantizado ao extremo que logo perde a razão de ser e o seu poder de permanência representativa; então, o olhar para o nacional se refina na observação parcelada

---

<sup>2</sup> Carlos Fuentes, em seu livro *La nueva novela hispanoamericana* (1997, p. 9), ao analisar a evolução do romance hispanoamericano, observa que: “[...] el mundo latinoamericano era ante todo una presencia implacable de selvas y montañas a una escala inhumana”. As palavras de Fuentes, embora seu trabalho não se preocupe com as questões de identidade, reforçam a observação de que no continente americano a opção pelo retrato da natureza na literatura nacional era quase inevitável por sua própria geografia, tão peculiar ao novo continente, tão diversa da européia.

da nação, possibilitando uma literatura que fizesse a análise regional, levando, enfim, à síntese nacional. Surge no panorama das letras o chamado regionalismo, entendido como a prática voltada para a observação particular de determinada região em seus mais variados aspectos.

Herdeiro do ideal romântico, o regionalismo oscilou em extremos de preciosismos e de banalidade, carregando nas cores exóticas e pitorescas, muitas vezes se "acaipirando" ao nível do ridículo, mas pode representar o Brasil com maior naturalidade que os períodos anteriores do nacionalismo. Apesar dos seus equívocos, o regionalismo se firmou na literatura através de escritores que tomaram a matéria rural a sério, no dizer de Bosi (1970), desenvolvendo o que este autor chamou de regionalismo como programa:

O projeto explícito dos regionalistas era a fidelidade ao meio a descrever: no que aprofundavam a linha realista estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção. Voltando as costas para as modas que as elites urbanas importavam, tantas vezes por mero esnobismo, puseram-se a pesquisar o folclore e a linguagem do interior, alcançando em alguns momentos, efeitos estéticos notáveis, que a cultura mais moderna e consciente de um Mário de Andrade e de um Guimarães Rosa não desdenharia (BOSI, 1970, p. 232).

É esse regionalismo que nos interessa neste trabalho. Limitados pelo espaço e destinação deste trabalho, não pretendemos a análise dos escritores que atuaram nesse regionalismo programático, seus nomes são conhecidos e seus valores reconhecidos unanimemente pela crítica que destaca, com justiça, a produção de regionalistas como Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Alcides Maia, Simões Lopes e Monteiro Lobato. Nesse grupo figura, também, o nome do autor que é o tema principal deste trabalho, o goiano Hugo de Carvalho Ramos, cuja produção, assim como a dos demais, preferiu a forma do conto para fixar os quadros das cenas regionais<sup>3</sup>, e nessa prática Hugo é um autor de notável técnica e sensibilidade.

Hugo de Carvalho Ramos é um escritor com o qual a crítica literária tem, a nosso ver, uma dívida; não é uma dívida de reconhecimento, porque o valor desse escritor se impõe sem

---

<sup>3</sup> Albertina Vicentini, em *O regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos* (1997), analisa a mudança na estrutura narrativa predominante no regionalismo do fim do século XIX que se acercou mais da técnica flaubertiana, com tendência à simplificação, à autonomização e à documentação dentro da narrativa. Estes aspectos possibilitaram ao regionalismo a síntese narrativa no aproveitamento dos "causos" regionais que eram elaborados na estrutura clássica do conto que, aproveitando a mencionada "estrutura flaubertiana", se especializa nas narrativas curtas, simplificadas, anedóticas e documentais que caracterizaram os contistas regionais.

nenhum favor, mas a dívida da visibilidade, pois o estudo de sua obra comprova que o autor merece maior destaque do que o que lhe é dado no panorama literário nacional.

Não se trata de paixão de pesquisador, embora haja, mas a verificação de que as análises de sua obra se restringem quase que só ao ambiente goiano, existindo poucos trabalhos de fôlego em torno de sua obra, cujo estudo pode contribuir em muito na ampliação dos conhecimentos literários relativos ao período de sua atividade, porque Hugo disse muito mais da sua gente e do Brasil do que se faz crer pela, quase sempre, ligeira menção à obra desse autor nos tratados críticos de nossa história literária.

Talvez essa relativa obscuridade se deva ao fato de que Hugo publicou, em vida, apenas um livro, e apenas esse livro seria suficiente para firmar o nome do autor entre os bons que tentaram traduzir o Brasil; porém, a obra de Hugo não se limita aos seus contos, ele também escreveu, em estilo mais simbolista, reflexões e poemas, além de significativa produção crítica literária que mostram um homem atento ao seu tempo e conhecedor de seu lugar no organismo social<sup>4</sup>.

Hugo se revela com mais clareza nestes escritos variados; é lá que encontramos o autor consciente das novas e necessárias mudanças que se anunciavam na literatura brasileira, que caminhava para sua fase modernista, mas ainda estava presa a uma prática de vácuo sentimentalismo que provocava críticas severas. Um cenário intelectual que Hugo percebe e expõe em seus escritos<sup>5</sup>:

Realmente, o mundanismo e o melindrosismo literário são atualmente, no Rio, dois dos mais seguros veículos de êxito. Poucos, mui poucos, se conformam com a meditação prolongada e o estudo minucioso dos diversos tipos que fazem a movimentação de um livro, e os caracteres apresentam-se incolores, na superficialidade de uma psicologia de anfíbios, nem carne nem peixe. Quando o próprio teatro nacional ensaia os primeiros surtos para se livrar das revistecas e arreglos de fancaria, oferecendo ao público, que calorosamente o vem aplaudindo, obras onde fortemente se acentua e cunho nacionalista de coisas e costumes nossos, essencialmente nossos, contam-se ainda pelos dedos da mão, embora a grita da crítica inteligente: *façamos romance brasileiro* – os que se entregam ao estudo da vida propriamente nacional (RAMOS, 1950, v. II, p. 171).

---

<sup>4</sup> Essa parte menos conhecida da produção de Carvalho Ramos foi publicada pelas Edições Panorama em 1950 no volume *Obras completas de Hugo de Carvalho Ramos*, organizado pelo irmão do autor, Victor de Carvalho Ramos.

<sup>5</sup> Sempre que fizermos citação de cartas, ensaios e críticas escritos por Hugo, o faremos de acordo com a grafia que aparece no volume das obras completas, publicado em 1950, que pode, às vezes, apresentar divergência da atual grafia; quanto aos contos as citações serão feitas a partir da edição de 1998 de *Tropas e Boiadas*.

Esse entendimento sobre o caminho que se apontava para o futuro da nossa literatura, que Hugo e alguns de seu tempo possuíam, justifica as palavras de Bosi quando afirma que “em alguns dos nossos regionalistas precederem, em contexto diferente, o vivo interesse dos modernos pela realidade brasileira total, não apenas urbana.” (BOSI 1970, p. 233).

Em Hugo esse interesse estava realmente vivo, e ele tenta mostrar o máximo da realidade brasileira em sua obra literária e crítica. Sendo um autor cuja obra se vinculou ao regionalismo de práxis social e à questão sertaneja, nos voltamos para a análise de seus escritos para buscar a maneira como sua obra se articulou com a contemporaneidade e o que de novo ela apresentava, considerando, pelas suas próprias palavras, que Hugo se preocupava com a autenticidade da literatura nacional.

Para buscar essa articulação elegemos uma figura emblemática e de grande visibilidade dentro do regionalismo, Monteiro Lobato. Mas não nos serve, até pela curta existência de Hugo, já que o trabalho pretende ver o diálogo contemporâneo, o Monteiro Lobato que se multiplica em várias direções e mesmo corrige algumas posturas pessoais em relação ao regionalismo; buscamos o Lobato que desferiu contra o regionalismo exótico carga fatal, reduzindo ao ridículo e ao caricato a figura do sertanejo idealizado naquela prática.

Esse Lobato é o que se coloca em “Velha Praga” (1914) e “Urupês” (1914), contemporâneo de Hugo, figura perfeita para mostrar a articulação de Hugo com seus pares, e como a imagem de sertão e sertanejo se processava na literatura de então, em especial na obra desses dois autores, que por suas peculiaridades podem ser considerados exemplares dentro do regionalismo que começava a se modificar, no início do século XX.

Para a realização desse propósito, realizamos um trabalho que tentou traçar a linha evolutiva do regionalismo, desde sua gênese no ideal nacionalista, até sua atual pertinência na literatura brasileira. O trabalho se dividiu em quatro capítulos para a organização dos estudos realizados.

No primeiro capítulo tratamos da apresentação de Hugo de Carvalho Ramos e sua obra, anotando dados biográficos, alguma fortuna crítica relativa à sua obra e os aspectos peculiares da técnica carvaliana na elaboração de sua obra, além de rápidas passagens pelas reflexões do autor sobre o fazer literário.

No segundo capítulo nos ocupamos da feição teórica do trabalho, tratando a questão da identidade nacional em seu percurso histórico-teórico do Romantismo ao Regionalismo, apoiando-nos na crítica já estabelecida sobre o tema em autores reconhecidos como Antonio Candido, Nelson Werneck Sodré, Alfredo Bosi, Gomes de Almeida, Lúcia Miguel Pereira, Albertina Vicentini, e outros, imprescindíveis para o conhecimento do complexo caminho que

a literatura brasileira percorreu no cumprimento do projeto afetivo de formação da consciência nacional.

Colocamos na trama teórico crítica autores contemporâneos que continuam a pensar a questão identitária nacional, como Stuart Hall, cujo trabalho abrange o estudo dos aspectos tradicionais da narrativa nacional para criar uma unidade identitária, ao tempo em que mostra a impossibilidade de se manter, atualmente, essa unidade, o que obriga a uma identidade que se faz não pela unidade, mas por identificações menores, possibilitando que a montagem identitária se processe.

No terceiro capítulo estabelecemos o diálogo entre Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato, observando como suas idéias se aproximam e se distanciam, no campo teórico, quando seus olhares se dirigem para o sertão e o sertanejo. Neste capítulo buscamos realizar detalhada análise dos ensaios de Hugo: “Interior Goiano” (1918) e “Populações Rurais”(1919), em oposição aos artigos de Lobato: “Velha Praga” e “Urupês”, para comprovar a possível dialética que se estabelece entre esses dois autores.

O quarto capítulo foi elaborado na tentativa de mostrar que as idéias teóricas e críticas de Hugo e Lobato se repetem em sua criação artística; para isso utilizamos os contos “Ninho de Periquitos” e “Gente da Gleba”, de Hugo, publicados em *Tropas e Boiadas* (1917)<sup>6</sup>; novamente, o artigo “Urupês” e o conto “Jeca Tatu: a ressurreição” (apenas as cinco primeiras partes), de Lobato; buscamos rastrear o posicionamento críticos dos autores, dentro dessas obras literárias. O contraponto entre a teoria e a prática dos autores é mais evidente na primeira parte do capítulo; na segunda parte, o foco se centraliza mais em Hugo e no que ele apresenta de inovador na prática regionalista, a denúncia social, através do conto “Gente da Gleba”.

Encerramos o trabalho com as considerações finais, que nem de longe se pretendem conclusivas sobre a questão do regionalismo e a identidade nacional. Nessas considerações, retomamos o fio do trabalho através de questionamentos que incomodam o pesquisador literário como, por exemplo, a pertinência do seu trabalho para a atual realidade; buscamos, então, ver como o regionalismo pode ser atualizado dentro do presente contexto histórico, adequando-se à eterna necessidade do homem de ver e ser visto em sua individualidade.

Novamente nos apoiamos na tradição e na contemporaneidade para, ainda uma vez, retomarmos a questão das relações entre literatura e identidade; voltamos aos escritos de

---

<sup>6</sup> À exceção de “Gente da Gleba”, cuja primeira publicação saiu no livro, os contos que Hugo reúne em *Tropas e Boiadas* em 1917, já haviam sido publicados em datas anteriores em diferentes veículos de comunicação; “Ninho de Periquitos” fora publicado no Rio, em 1915, segundo listagem elaborada por Vicentini (1986, p. 185-186).

Stuart Hall e de estudiosos nacionais que buscam os aspectos que reafirmam a validade da prática regionalista na representação nacional, uma prática que, como reconhece Antonio Candido: “[...] desde o início do nosso romance constitui uma das principais vias de auto definição da consciência local.” (CANDIDO, 1985, p. 113). Parece que a via do regionalismo continua produtiva para auxiliar na definição da identidade, problema tão presente hoje, como nos princípios da nossa independência.

É possível que seja justamente a tomada da consciência local frente ao global que possa, hoje, dar o tom aos estudos regionalistas, que atualizam a antiga aflição romântica da dialética entre o local e o cosmopolita.

Quaisquer falhas que o trabalho apresente se devem à incipiente experiência da pesquisadora, não ao direcionamento seguro da orientadora. Resta saber se o propósito do trabalho se cumpriu.

## CAPÍTULO I

### Hugo de Carvalho Ramos: o homem, a obra.

#### 1.1 Sertanejo de nascença

Meu caro, o que escrevo, não é às cegas e instintivamente; tenho a responsabilidade e a probidade dos meus processos literários; levo mesmo o meu escrúpulo até certas raias, de que só quem possui o segredo do *metier* e está a par da estrutura íntima desse gênero de composições, poderá avaliar o alcance (RAMOS 1950, v. II, p. 44).

Para começar a escrever este capítulo, no qual apresento o escritor Hugo de Carvalho Ramos, faço uso de suas próprias palavras nas quais o autor, em breves linhas, ajuíza sobre sua arte e seu procedimento para com ela. Hugo afirma não escrever “às cegas e instintivamente”, mas com a responsabilidade e a probidade de quem conhece os processos literários. Ele não mentia, nem exagerava, e é preciso que aquele que se acerca de sua obra, também entenda do *metier* para avaliar o seu alcance. Proponho-me essa avaliação, com a qual pretendo oferecer, ainda que minimamente, mais uma contribuição para se compreender o lugar desse notável escritor na literatura brasileira.

No ano de 1917, no mês de fevereiro, veio a público, pela tipografia “Revista dos Tribunais”, a edição de um livro de contos sertanejos, intitulado *Tropas e Boiadas* de autoria de Hugo de Carvalho Ramos. O nome do autor talvez não fosse muito conhecido, seu livro, porém, não passou despercebido e continua sendo exemplo da rara boa literatura regional produzida no final do século XIX e início do século XX.

Os contos reunidos no volume já haviam sido publicados anteriormente, em diferentes datas, e resultavam da vocação e habilidade narradora de seu autor. Contudo, ao nos referirmos a Hugo, não devemos simplesmente ater-nos aos aspectos vocacionais e narrativos de sua obra para não correremos o risco de sermos demasiado simplistas em sua análise. Hugo era homem de letras, consciente de seu papel como tal, sabedor das necessidades culturais de seu tempo e com formação intelectual que lhe dava lastro para figurar entre os melhores escritores nacionais.

Hugo nasceu na antiga Vila Boa, hoje Cidade de Goiás, a primeira capital do estado de Goiás, no dia 21 de Maio de 1895. Em sua ascendência encontramos avós goianos, baianos



e pernambucanos. Hugo era filho de Manuel Lopes de Carvalho Ramos e de Mariana Loiola Ramos. O sr. Manuel era juiz municipal nomeado por D. Pedro II e também se dedicava a escrever. No ano em que Hugo nasceu, seu pai mandara imprimir no Porto, em Portugal, suas principais obras, o poema épico “Goiânia”, que posteriormente deu origem ao nome da nova capital do estado, e algumas poesias reunidas sob o título de *Os Gênios*. Mas a inclinação para as letras não se restringia ao pai de Hugo; seu avô paterno também possuía veleidades literárias e escrevera dois volumes de versos, *Horas Vagas* e *Álbum de Meu Silêncio*, dos quais o primeiro veio a ser publicado em 1863.

No exercício do cargo de juiz da 1ª vara da capital, o pai de Hugo sempre viajava pelas comarcas vizinhas e, às vezes, Hugo acompanhava o pai, observando a terra, as coisas e as gentes do sertão que, mais tarde, ele fixaria com maestria em seus contos. Seu irmão Vítor refere-se a essas viagens e às impressões que o interior provocavam em Hugo: “O sertão imenso e misterioso, cheio de surpresas e assombramentos, ia-se-lhe gravando pouco a pouco no subconsciente, tomando conta de sua alma.” (RAMOS, 1965, p. XIII). O futuro escritor cresceu em atmosfera literariamente favorável, não é de se estranhar, portanto, sua acentuada inclinação para as letras, e o estreito contato com o ambiente do sertão justifica, em parte, a orientação temática de seus contos.

Ao iniciar seus estudos, Hugo dedicava quase todo seu tempo à leitura, era freqüentador assíduo do Gabinete Literário Goiano chegando a ler três volumes diariamente, segundo testemunho de seu irmão. No gabinete e na biblioteca da família, entrou em contato com as obras de Afonso Arinos, Coelho Neto, Euclides da Cunha e Olavo Bilac, além de autores franceses como Alexandre Dumas, Balzac e Flaubert.

Mas não fica por aí a lista de suas leituras, que se figura bem extensa com nomes como: Herédia, Spencer, Antonio Nobre, Goethe, Ibsen, Baudelaire, Malharmé, Dostóiewsk, Poe, Tolentino, Manuel du Bocage, Camilo, Eça de Queiroz, Gregório de Matos, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Machado de Assis, e tantos outros mais, dos quais o próprio Hugo faz menção. Rastrear as leituras do autor, observar sua obra e os registros de seu temperamento, talvez seja um caminho para se entender melhor a melancolia que o envolvia, e o estado de angústia contra o qual sempre lutou e que, por fim, o levou à trágica e prematura morte.

Sobre sua relação com a leitura, em uma carta escrita a Erasmo de Castro, em 1920, na qual este pedia a opinião do autor sobre a leitura em geral, Hugo escreve o seguinte:

A minha opinião sobre a leitura, a leitura de livros literários, que faz o objeto de toda sua longa missiva, absolutamente não é uma opinião geral [...], É apenas circunscrita ao meu caso particular, uma vez tendo dado o giro a todas as literaturas, escolas e princípios, achei, levado sempre por um espírito de sistematização, que toda bagagem mundial de obras literárias se poderia reduzir a uns vinte ou trinta arquétipos gerais, donde se derivaria toda esta fonte de obras literárias que fazem a riqueza intelectual das nações civilizadas. Mas para chegar a esta conclusão, idêntica a de tantos outros, muito tive que ler, confrontar, compulsar e admirar, antes que o meu espírito já mais ou menos “blasé” dessas leituras e estudos, se encerrasse em meia dúzia de autores, que fazem hoje em dia as delícias da minha meditação (RAMOS, 1950, v. II, p. 225).

Este trecho da carta confirma a preocupação de Hugo em ampliar e refinar suas leituras, das quais resultou um talhe intelectual incomum em jovens da sua idade, e quando Hugo ingressa na Faculdade, em 1916, aos dezenove anos, sua cultura literária já era extensa; seu juízo e senso estético bastante apurados deram-lhe imediato destaque entre seus companheiros.

Sílvio Júlio, no prefácio da 3ª edição, constante das obras completas, narra sua experiência no convívio com Hugo na Faculdade; Sílvio relata que havia um grupo de estudantes, do qual Hugo e ele faziam parte, que se reunia diariamente para discutir temas de filosofia e estética literária. Nessas discussões Hugo suplantava os companheiros em conhecimento e capacidade de comentar as obras de poetas, romancistas e pensadores da humanidade, além de notável habilidade para a prática literária, como observa Sílvio Júlio:

Aos dezoito anos nenhum de nós possuía estilo definido. Faltava-nos o dom de executar com simplicidade os planos de nossa imaginação. Uma única exceção: Hugo de Carvalho Ramos. Este mostrava-se feito. Escrevia numa linguagem de homem de educação completa. Parecia contar quatro decênios de exercícios espirituais e aperfeiçoamentos. Sua prosa caminhava livre de tropeços, franca e poderosa. De qualquer sorte, Hugo de Carvalhos Ramos, ocupava o primeiro posto naquele exército de aspirantes. Capitaneava-a de direito e naturalmente (RAMOS, 1950, v. I, p. XXIII).

À parte o natural entusiasmo e admiração do amigo, contidos na citação acima, a obra de Hugo não desmente o merecimento dos louvores. Quando lemos sua produção concluímos que realmente Hugo era maduro, senhor de suas idéias, profundo conhecedor de Goiás e sua gente, além de ter uma ampla visão do panorama cultural nacional.

Um bom exemplo do conhecimento de cultura nacional que Hugo possuía é o conto “O Saci” que escreveu aos 15 anos e publicou em 1910, em Goiás, nos semanários *A Semana* e *Aguilhão*. Provavelmente, a figura desse elemento do folclore brasileiro não era muito conhecida, tanto que em 1917, Monteiro Lobato, no jornal “O Estado de São Paulo”, realizaria

uma pesquisa nacional sobre o tema do Saci<sup>7</sup>; com essa pesquisa, Lobato pretendia delinear o perfil do Saci de acordo com o imaginário popular. O resultado da pesquisa permitiu numa caracterização que pode ser toda vista no conto escrito por Hugo sete anos antes, provando a solidez de sua cultura, fosse erudita, fosse popular.

Apesar de viver no Rio de Janeiro, um dos centros culturais de maior importância no panorama nacional do período, Hugo não era figura muito presente nas rodas sociais, era rapaz arredio e avesso à agitada vida carioca e, para os que não o conheciam, tímido; de seu convívio desfrutavam alguns poucos amigos como Gomes Leite, Sílvio Júlio, entre outros, e Leônidas Loyola com quem trocou farta correspondência que se incluiu nas *Obras completas*. Hugo jamais conseguiu se envolver totalmente na vida urbana; doía-lhe na alma a saudade de sua terra no interior, da gente e da vida simples que levava na infância, como vemos nesse trecho de um de seus escritos:

Vejo, através duma tela úmida, as paisagens distantes de meu torrão natal, e afaz-se-me a que ando viajando, como antigamente, por êsses sertões, sentindo sobre o pala de viagem a água cirandar forte, cabriolando e verdascando sôbre os serros longes, às saraivadas, ou peneirando grosso, em meio o rendilhado sombrio da floresta por onde vou (RAMOS, 1950, v. II, p. 63).

Motivado por essa saudade, ou a trabalho, de tempos em tempos Hugo retorna para o interior e transita, principalmente, por terras de Goiás, São Paulo e Minas Gerais, notadamente pelo Triângulo Mineiro<sup>8</sup>. A saúde frágil, a sensibilidade às vezes exacerbada de seu espírito preocupavam a família e, por vezes, Hugo se fazia acompanhar por sua irmã “Neném” (Hermelinda) em suas viagens pelo interior com o objetivo de descansar e recuperar forças.

Em 1912, antes de sua mudança para o Rio, Hugo escrevera à sua irmã e confessa sua apreensão quanto a essa mudança: “O Rio se me afigura ao invés do almejado Paraíso, as sombrias profundidades dos infernos dantescos. Sentia-me neste meio atrasado aqui

---

<sup>7</sup> Essa pesquisa visava os leitores do mencionado jornal, que deveriam responder às perguntas de uma enquete, a partir das quais Monteiro Lobato, dando seqüência à sua intenção de mostrar a realidade de um Brasil ainda desconhecido das letras nacionais, tencionava traçar o desenho desse “duende” nacional. Dessa pesquisa resultou o livro *O Sacy Pererê: resultado de um inquérito*, publicado em 1918, este livro foi a estréia do Lobato escritor, e a repercussão acerca do saci foi tão grande, que ele passou a ser usado como garoto propaganda de inúmeros produtos, com os lucros desses anúncios Lobato custeou os gastos com a impressão do livro, segundo Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997, p. 64-74).

<sup>8</sup> Em 1920, o irmão de Hugo, Victor, conseguiu que o Governo Federal nomeasse o autor como delegado do serviço de recenseamento, com o dever de instalar as juntas censitárias pelo interior do Triângulo Mineiro, a partir da comarca de Araxá (RAMOS, 1950, v. II, p. 231).

deslocado; sinto que também o estarei naquele centro de agitação, de febre, de gozos íntimos e de ambições violentas” (RAMOS, 1950, v. II, p. 214).

Três anos depois, em 1915, em outra carta a essa mesma irmã escreve, confirmando seus temores de inadaptação:

Eu, troglodita selvagem trasladado da fereza bruta do sertão nativo para as artificialidades contrafeitas duma civilização cosmopolita e rastaquérica... Ah, quão fundo mora em mim a nostalgia das solidões sertanejas que não mais viverei, e o mistério desses mares de frondes – ora tranqüilos, ora tragicamente agitados – das matas, das campinas da minha terra (RAMOS, 1950, v. II, p. 218).

Nos estudos acadêmicos, Hugo, apesar da inteligência brilhante, não ia bem; prostrava-o a inquietação de seu espírito insatisfeito. No fim do curso não consegue obter um “simplesmente”<sup>9</sup> na cadeira de Prática do Processo Civil e Comercial. Esse fracasso o desilude profundamente e, como via de escape, mergulha na literatura, sua verdadeira vocação desde sempre. Resolve não fazer os exames de segunda época e morre sem concluir o curso de Direito, embora por ocasião de sua morte os jornais noticiassem que havia morrido um bacharel, como declara seu irmão na parte biográfica da quinta edição de *Tropas e Boiadas*.

Essa rápida descrição sobre a vida e a natureza intelectual de Hugo não pretende a abrangência dos aspectos psicológicos de sua personalidade, que transparece em suas cartas e parte de sua obra, como um espírito solitário, cético e misantropo. Uma pessoa atormentada por crises espirituais, durante as quais atirava ao fogo algumas de suas produções em verso e prosa. Pouco se salvou do muito que escreveu, e, no que foi preservado, surpreende a força com que o autor traçou os quadros nativos em sua produção literária.

A parte mais conhecida da obra de Hugo são os seus contos sertanejos. Geralmente se acredita, e se ensina, que Hugo escreveu apenas os contos reunidos no volume *Tropas e Boiadas*, crença inicialmente partilhada por essa pesquisadora e que não sofreu alteração, talvez por falta de atenção própria, em minha formação acadêmica, pois em meus estudos sobre literatura brasileira, que incluíram os estudos sobre a obra de Carvalho Ramos, jamais se mencionou, pelo menos até onde me lembro, que o autor houvesse escrito outra obra que não *Tropas e Boiadas*.

---

<sup>9</sup> Simplesmente – segundo pesquisa realizada no site [www.conservatoriocmn.com.br](http://www.conservatoriocmn.com.br), acessado dia 12-04-2009, encontramos no manual do aluno do curso superior de música do conservatório de música de Niterói, que lá existem 4 conceitos de avaliação: o aprovado com distinção com notas de 9.1 a 10.0; aprovado plenamente, notas de 7.0 a 9.0; aprovado simplesmente, notas de 5.0 a 6.9, imediatamente acima da reprovação que se dá com notas até 4.9. O mesmo critério devia ser aplicado ao bacharelado em direito na época de Hugo e Lobato.

Realmente, por iniciativa do próprio Hugo, apenas *Tropas e Boiadas* veio a ser publicado, porém, a obra do escritor não ficou restrita ao conjunto de contos que a compõem; ele possuía uma variedade eclética de escritos que foram reunidos e publicados postumamente sob o título de *Obras completas de Hugo de Carvalho Ramos*<sup>10</sup>.

A edição dessas *Obras completas* fez parte de um projeto de coleção da extinta Companhia Editora Panorama intitulado “Panorama da Literatura Brasileira” que totalizou, com a inclusão de Carvalho Ramos, oito volumes dedicados aos estudos literários nacionais. Da edição dessas “Obras completas” foram tirados 200 exemplares em papel “buffon de 1º numerados e assinados pelo editor”, como se pode ler em contra capa do livro, e não se tem notícia de sua reedição. A obra foi organizada pelo irmão de Hugo, Víctor de Carvalho Ramos, e publicada em 1950, cinco anos após a comemoração do primeiro cinquentenário do nascimento do autor em 1945, e vinte e nove anos após sua morte.

Víctor de Carvalho Ramos menciona que, pelo apertado prazo de contrato com a editora, não fora possível reunir todos os trabalhos literários de Hugo, o que nos dá a indicação de que é possível que alguns de seus escritos ainda permaneçam inéditos e obscuros em arquivos de jornais e revistas do Rio, de Minas e de Goiás nos quais publicava ou nos guardados de família. Víctor chega a compor uma lista com o nome de obras que não se conseguiu localizar ou que estão definitivamente perdidas.

É possível que o reduzido número de volumes publicados das suas obras completas e o desinteresse em se reeditá-las, contribuam para que se considere Hugo o autor de somente uma obra. Ainda que fosse assim, o seu livro *Tropas e Boiadas* teve, e continua a ter, qualidade bastante para figurar entre as melhores obras nacionais, e é quase sempre da observação direta desse seu livro de contos que se tece o trabalho crítico favorável à obra carvaliana, cujo valor é reconhecido por alguns poucos e conceituados autores críticos como Alfredo Bosi, Lúcia Miguel Pereira, Mário de Andrade, Cavalcanti Proença, Nelson Werneck Sodré, Gilberto Mendonça Teles, Nelly Alves de Almeida, Albertina Vicentini, entre outros, além dos seus contemporâneos como Gomes Leite, Sílvio Júlio, Antônio Tôrres, Medeiros e Albuquerque, Jackson de Figueiredo, Viriato Correa, Andrade Murici e Agripino Grieco.

---

<sup>10</sup> Viemos a saber sobre essas obras completas através dos estudos de Vicentini sobre Hugo de Carvalho Ramos nos livros: *O regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos* (1997) e *A narrativa de Hugo de Carvalho Ramos* de (1986). Durante nossa pesquisa, tivemos a sorte de encontrar os dois únicos volumes à venda dessas obras completas em um site de “sebos” virtuais, adquirimos um e constatamos o quanto a obra de Hugo é mais extensa e significativa para os estudos literários brasileiros do que se supõe.

## 1.2 A presença de *Tropas e Boiadas* no palco da literatura brasileira

Estimulado por amigos e familiares, em 1916 Hugo prepara a coletânea de contos que reuniu em volume e entrega à tipografia em dezembro deste ano. Em fevereiro de 1917, seu livro, editado às suas próprias custas, estava à venda, em distribuição pessoal, feita pelo autor, em regime de consignação sobre as vendas.

O livro não passou despercebido. O escritor goiano que vivia no Rio há alguns anos e de lá desvenda Goiás e terras circunvizinhas ao leitor, desperta imediato interesse e movimentação crítica em torno de sua obra.

O primeiro crítico a se manifestar sobre sua obra foi Antônio Tôrres, e o faz no mês seguinte ao da publicação de *Tropas e Boiadas*, em março de 1917. Tôrres expõe sua visão sobre o livro e o autor:

*Tropas e Boiadas*. É o nome de um livro de contos que acaba de vir a lume e cujo autor é o Sr. H. de Carvalho Ramos. O autor parece ser ainda muito jovem, a regular pelas incertezas que ainda se notam na sua maneira de escrever. O seu livro tem defeitos, como tudo neste mundo; é, porém, interessantíssimo. São contos sertanejos, em que o autor, às vezes com rara felicidade, fixou alguns aspetos da vida dos nossos sertões mineiros e goianos, de que êle revela possuir minucioso conhecimento. O Sr. Carvalho Ramos, sabe ver e fixar a vida. [...] Em resumo, o Sr. Carvalho Ramos (a quem não conheço nem de vista) vai ser um dos primeiros escritores de literatura *puramente nossa*, se quiser continuar a estudar e evitar a literatura abstrata, cujas criações tanto podem servir para o Brasil como para a China. [...] Talento não lhe falta para vir a ser mestre consumado do canto regional (RAMOS, 1950, v. I, p. 121).

Medeiros e Albuquerque escreve no *A Noite* em abril de 1917:

### Crônica Literária-Carvalho Ramos -*Tropas e Boiadas*

*Tropas e Boiadas* é um livro de contos Goiano. Livro excelente. Tem vida, tem cor local. Descrições e narrações, tudo é nele muito bom. O número dos 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 oitiva... O fato é compreensível e lastimável. [...] Não é êste 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 (RAMOS, 1950, v. I, p. 121-122).

Em *A Brasília*, Rio de Janeiro, 1918, Jackson de Figueiredo escreveu:

Digo sem medo de errar que, dos escritores da nova geração, nenhum se apresentou, assim à entrada da vida literária, com tantas e tão formosas qualidades artísticas, tão segura técnica de um gênero difícil ou, pelo menos raramente cultivado entre nós. O Sr. Carvalho Ramos aparece com obra de ficção, conto e mesmo novela, mas com uma visão agudíssima, observador, sabendo do que fala. [...] O Sr. Carvalho Ramos é já uma glória da nossa mocidade. Se quiser livrar-se de certo materialismo literário de que parece estar um pouco imbuído ainda, há de ter bastante energia no coração e será de certo uma das glórias legítimas da literatura nacional (RAMOS, 1950, v. I, p. 122).

O *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro- edição da manhã de 5 de julho de 1917, trouxe o seguinte comentário:

É uma estréia auspiciosa. O Sr. Hugo de Carvalho Ramos é um admirável narrador de coisas e homens do sertão. Do sertão de Goiás, ainda menos estudado e descrito que os outros. Assim o seu livro de contos não vale somente como obra de literatura e de arte, como expressão da natureza linda e da alma ingênua da gente do interior goiano: vale também como revelação de um estudo social que poucos conhecem, que os estadistas não querem ver e que a *elite* intelectual ainda não sentiu ou compreendeu (RAMOS, 1950, v. I, p. 122).

Ainda no ano de 1917 e nos posteriores foram publicadas outras críticas igualmente favoráveis à obra, o que fez com que a boa impressão inicial que o livro causara se firmasse. Em 1920, a segunda edição revisada e aumentada em alguns contos estava pronta para ir ao prelo; porém, Hugo recusa a proposta da editora “Monteiro Lobato & Comp.” para a sua publicação, o que ocorre em 1922, quando o irmão de Hugo aceita a proposta de publicação e, em edição póstuma, a companhia de Monteiro Lobato, imprime a segunda edição de *Tropas e Boiadas*.

Pelas críticas mencionadas, percebemos que a atenção imediata que Hugo despertou se deveu à sua visão regionalista sincera, despida dos toques exóticos e pitorescos com que alguns autores acreditavam estar fazendo literatura regionalista, além do tema social, presente em Hugo, que não passou despercebido. Por isso, a escrita de Hugo, num regionalismo mais puro, despertou interesse do leitor, e isso é perfeitamente justificado.

O livro de Hugo aparece ao público em um momento que se poderia definir como síntese do chamado regionalismo. Este estilo literário vinha firmando raízes desde o romantismo e refletia o anseio nacional de se dizer e se mostrar em tons que fossem cada vez mais próprios e limpos das influências externas.

O romantismo inaugurara, intencionalmente, a tendência nacionalista que marcou

profundamente a ficção brasileira e se estendeu por longo período em nossa literatura resultando em movimentos estéticos como o indianismo, o sertanismo e o regionalismo. Estas duas últimas práticas se confundem em muitos aspectos, da mesma forma, se distinguem quanto à especialidade: o sertanismo fala do interior de modo geral e muito próximo do romantismo idealizado; o regionalismo se particulariza na observação de localidades específicas, gradualmente se distanciando do artificialismo romântico. A esse respeito lemos em Nelson Wernech Sodré:

O Regionalismo que se desenvolve a partir do desencadeamento do largo movimento de idéias que corresponde às transformações operadas no Brasil, nos fins dos séculos XIX, difere fundamentalmente do sertanismo com que a escola romântica se ornamentara... ao esboço de literatura regional que acompanha o desenvolvimento romântico, convencionamos conhecer como sertanismo. Regionalismo, a rigor, começa a existir quando se aprofundam e se generalizam, a ponto de surgirem em zonas as mais diversas manifestações a que o romantismo não poderia fornecer elementos característicos (SODRÉ, 1976, p. 403).

É nesse período de aprofundamento da visão local, que poderíamos chamar de síntese do regionalismo, que o livro de Hugo surgiu. A obra do autor, por suas peculiaridades e assunto desenvolvido, é classificada como regional. Mas o regionalismo de Hugo se identifica com o regionalismo do fim do século, que se livrava das descrições grandiloquentes, da exaltação idílica do homem e da terra do interior, aproximando-se mais do naturalismo que do romantismo.

A narrativa de Carvalho Ramos seguia o veio natural próprio da sua época, ao tempo que inovava na construção da linguagem e na denúncia social da miserável condição de vida do homem sertanejo. Essas características de sua obra não ficaram encobertas ao juízo crítico de Antônio Tôrres que apontou, em especial na linguagem, o que ele classificou como “incertezas na maneira de escrever”, vendo nisso um defeito e certo excesso de literatização do falar sertanejo:

O Sr. Carvalho Ramos sabe ver e fixar a vida. Os seus sertanejos algumas vezes falam em linguagem correta demais, arredondando frases longas.[...] A meu ver, o defeito maior dos contos do Sr. Carvalho Ramos é justamente esse: -literatizar o falar do sertanejo, embora sem excessos. Sem excessos, porque, apesar de tudo, os tipos das *Tropas e Boiadas* conservam-se bem esboçados, o suficiente para se darem a conhecer como sertanejos (RAMOS, 1950, v. I, p. 121).

Talvez faltou a Tôrres o necessário distanciamento histórico para perceber na linguagem de Carvalho Ramos a virtude que o livrou de uma das limitações do regionalismo,



que era justamente a representação exata do falar sertanejo, imprimindo nesse falar um caráter exótico, pitoresco e artificial que, erradamente, era tido como fidelidade ao meio regional. Todavia, não lhe faltou a sensibilidade para admitir que nos contos de Hugo o sertanejo estava presente por inteiro, moldado e dosado pela linguagem precisa do autor.

O trabalho com a linguagem desenvolvido por Hugo em seus contos, ainda que alguns críticos a considerem um tanto elaborada, é perfeitamente adequada dentro da estrutura estética que cria para suas narrativas. A narração é sempre em terceira pessoa (salvo alguns trechos de “Nostalgias” e do conto “Gente da Gleba”), e a técnica é a do reconto. O narrador final que o leitor “escuta” já é o segundo ou terceiro contador da história repassada. Esse recontar permite ao autor, entendido como o narrador último, elaborar a linguagem sem se distanciar do sertanejo que busca representar.

Por esta estratégia, Hugo soube sobrepor-se, desvencilhar-se da linguagem exótica típica na maior parte do regionalismo. A observação de que sua linguagem era um tanto literatizada é pertinente se se busca na sua obra as descrições pitorescas que ele não fez, pois incorpora à fala do narrador a fala do sertanejo, de maneira correta, sem os cortes narrativos para a chamada do linguajar caipira, que servia mais a uma pretensa demonstração de cultura popular por parte do escritor, que à fiel representação sertaneja.

Vicentini, ao observar a interação entre as diferentes falas nos contos de Hugo, afirma que: “a narrativa de Hugo de Carvalho Ramos, nessa perspectiva, é uma narrativa que se pode denominar heterogênea” (VICENTINI, 1997, p. 13); é heterogênea porque mesclava com naturalidade as falas dos muitos personagens de suas narrativas à sua própria linguagem de homem culto, tanto que Tôres, ao mesmo tempo que acusa Hugo de literatizar a fala sertaneja, reconhece que nela não há excessos, nem impedimentos para que o sertanejo seja identificado como tal.

O período em que Hugo lança seu livro coincide, também, com uma busca de afirmação ostensiva do regionalismo, concomitante com uma generalização do movimento de nacionalização do país. Isso colocava a literatura diante de um impasse: ou se abraçava de vez, ou seguir os modelos estrangeiros. Esse impasse se pretendeu resolvido pela ruptura agressiva que movimentou a “Semana da Arte Moderna”, em 1922.

Mas o que se observa é que esse foi um movimento lentamente construído, e do qual não se pode excluir o regionalismo, ainda que alguns o vejam com olhar pejorativo justamente pelo que de pitoresco e “falso” sertão muitas vezes se representou; mesmo para os que viviam no período e possuíam compreensão do movimento histórico do qual faziam parte, não escapava a constatação de que uma parte das chamadas produções regionalistas não

expressavam a nacionalidade e pecavam no arremedo de um sertão desconhecido.

Essa constatação quase levou Andrade Murici a não ler o livro de Hugo, segundo relato seu, em homenagem a Hugo, quando da sua morte:

Certo dia se me deparou na Livraria Garnier pequeno volume tendo impresso em vermelho, na capa, êste título: *TROPAS E BOIADAS*. Procurei o nome do autor: Carvalho Ramos. Não conhecia: algum estreante... Passei além, a ver as novidades estrangeiras; mas aquêle título mantinha-me obcecado, sob forte sugestão. Voltei ao volume e corri os olhos, por alto, pelas páginas entre-abertas da brochura. Era ao tempo em que uma recrudescência de sertanismo se produzia em nossa literatura. Já de todos os lados chegavam contos e novelas caipiras, e os subsídios sôbre o dialeto sertanista avultavam prestamente. Cada autor procurava acumular número maior de vocábulos característicos, apresentar com mais considerável desenvoltura notas de côr local. Aquêle livro *TROPAS E BOIADAS* seria dêsses produtos seródios de urbano metido a contista sertanejo, procurando descrever caracteres jamais observados, paisagens nunca apercebidas, em pretencioso exibicionismo... A primeira página que encontrei sob os olhos foi um trecho de carta, intitulado “Nostalgia”. [...] Tudo quanto li posteriormente de Carvalho Ramos pouco modificou a impressão que do seu talento tivesse naquele momento. Havia ali estilo largo, ainda um pouco difuso, mas vivamente colorido, movimentado, sem sombra de artifício, sincero e simples como a exuberante terra jovem que em amplas pinceladas fixava. [...] Para mim poucos prometeram tanto no gênero; era sertanejo também, e portanto expressão autêntica da grande voz incompreendida do Brasil e do interior (RAMOS, 1950, v. I, p. 129)

O depoimento de Murici confirma o que os estudos críticos sobre o regionalismo constatarem: uma grande parte das obras produzidas sob esta temática não conseguiram sair do artificialismo romântico e quase nada disseram do nacional. Alguns poucos, como os já citados Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Simões Lopes, Alcides Maia e, sem dúvida, Hugo de Carvalho Ramos, lograram uma harmonização além do romantismo nacionalista e imprimiram um caráter inovador ao regionalismo que lhe deu qualidade na expressão do anseio nacional em definir sua identidade.

### **1.3 A escrita carvaliana: memória e oralidade na criação de Hugo**

Para nomear o seu livro, Hugo não escolheu o título de nenhum dos seus contos; para isso, o autor criou um título capaz de abarcar a temática de seus contos e, mais que isso, abranger todo um estilo de vida sobre o qual se constituiu boa parte da história das regiões brasileiras, notadamente as do centro-sul e sudeste. Com o título elaborado por Hugo, representaram-se, também, as teorias sobre o sertão e o sertanejo que orientavam o

pensamento do escritor, como se verá adiante. *Tropas e Boiadas*, este foi o termo cunhado por Hugo para intitular o seu livro de contos.

Poucas vezes acontece de um título ser tão feliz e representativo da essência de uma obra. O universo de tropeiros, boiadeiros e vaqueiros, retratado neste livro, é tão dinâmico quanto as Tropas e Boiadas que conduziam, pelo interior do Brasil, cargas, manufaturas, notícias e tudo mais de que necessitasse o sertão para estabelecer a ligação entre as regiões e as gentes espalhadas pelo imenso interior do país. A respeito desse título Tasso da Silveira escreveu:

Este título – Tropas e Boiadas – não ficou marcando apenas a presença de um autor no cenário de nossas letras, como o nome desse autor – Hugo de Carvalho Ramos – não ficou significando apenas um número de fichário. O título foi um achado magnífico. Pela junção feliz dos vocábulos que o constituem, mas também pela correspondência profunda com a substância de vida do volume que designa, ficou sendo a melhor insígnia de todo o fecundo movimento regionalista da novelística brasileira (RAMOS, 1950, v. II, p. XI).

Muito se pode dizer sobre a importância das tropas de muares que batiam o sertão, estabelecendo movimentada rota de troca de mercadorias e comunicações; sem o serviço dos tropeiros, o atraso e o isolamento de algumas paragens seria ainda maior. A propósito, Hugo teve a oportunidade e feliz experiência própria de viajar pelo interior, muitas vezes na companhia de tropas, como nos relata seu irmão, Victor:

Em Goiás, acompanhava às vezes o pai nas suas viagens pelas comarcas vizinhas no exercício do cargo de juiz da 1º vara da Capital. Pelo caminho ia formando sua mentalidade de sertanejo, apegando-se às coisas da terra, com suas Tropas e Boiadas, ao guizalhar da cabeçada da madrinha, e ao chiar dos carros de bois pelas estradas ensolaradas, numa nuvem de poeira. Em cada pouso observava como se amilhava a tropa, se descangavam os bois carreiros, se preparava a “bóia” no tripé da “mariquita” e se cosia uma cangalha suada (RAMOS, 1965, p. XIII).

Este mundo marcou o menino Hugo que se assentava junto aos tropeiros, a ouvir as histórias que contavam, e do tesouro de “causos” depositados em suas lembranças ele monta as narrativas de seus contos, num processo dinâmico de elaboração entre a memória, as recordações, o espaço, o tempo e as situações anteriormente percebidos. As experiências acumuladas permitiram a Hugo a construção de uma narrativa onde se percebem acentuados traços memorialistas e de oralidade.

Antes de observarmos como Hugo trabalha com os aspectos de memória e oralidade, é interessante ver, ainda que grosso modo, as teorias desenvolvidas por Walter Benjamin a esse

respeito<sup>11</sup>. Estudioso das questões que envolvem a narrativa e o narrador, Benjamin (1984, p. 197) afirma que “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”, isso acontece porque as pessoas estão se empobrecendo em experiências, o que parece diminuir justamente a capacidade humana de trocar experiências através da arte de narrar. Narrar uma história é prática humana adquirida desde seu aprendizado de vida em sociedade, anterior à invenção da escrita, e nela se fundamentam as possibilidades de preservação da cultura.

Porque a arte de narrar é fruto de vivência, de experiência, Benjamin (1984, p. 198) afirma que as melhores histórias escritas são aquelas que se aproximam das narrativas orais: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contados pelos inúmeros narradores anônimos”. Benjamin discorre sobre os aspectos que caracterizam a narrativa escrita com marcas de oralidade, alguns dos quais mencionamos porque podem se aplicar à escrita de Hugo de Carvalho.

Os aspectos que Benjamin menciona são: a experiência repassada de um narrador a outro; um narrador cuja presença é percebida, seja na presença real da narrativa oral, seja na presença virtual da narrativa escrita, e, nos dois casos, o ouvinte/leitor, também presente na apreensão do sentido narrado; o senso prático típico em muitos narradores natos, que dão utilidade à narrativa na exposição de um ensinamento moral, uma sugestão prática, um provérbio, uma norma de vida, enfim, um conselho que atua não como intromissão na vida alheia, mas como “sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 1984, p. 198); narração que não se entrega na explicação de detalhes, dando força a essa narrativa que sempre pode desenvolver-se, ou seja, passar adiante na cadeia narrativa; e a concisão narrativa que evita a análise psicológica dos fatos, limitando-se à sua exposição, o que facilita sua memorização e reconto.

Existem também algumas estratégias que o narrador nato usa para contar suas histórias, entre estas, está aquela que poderíamos chamar de “ambientação”: “Os narradores gostam de começar a sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica.” (BENJAMIN, 1984, p. 205).

Quando lemos os contos de Hugo, observamos que estes aspectos de oralidade, listados por Benjamin, estão inscritos dentro de suas narrativas, o que faz da leitura de seus

---

<sup>11</sup> Ao contrapor as narrativas orais e escritas, Benjamin tece considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Porém, acreditamos que seus conceitos se aplicam, de maneira geral, aos estudos literários direcionados ao estudo das marcas de oralidade em textos escritos.

contos uma experiência de encantamento semelhante ao que envolve os ouvintes de uma boa história narrada por quem entende o seu ofício. Aliás, M. Cavalcanti Proença, em uma análise feita sobre a narrativa de Hugo, afirma: “Nesse ‘arredondar’, ‘pormenorizar’, em ‘matizar’ a fala sertaneja, estão bem caracterizados os atributos da prosa de Carvalho Ramos: prosa para ser lida em voz alta, buscando o encantamento auditivo com parágrafos que se poderiam chamar de estróficos” (RAMOS, 1998, p. XXXVII – XXXVIII). Proença destaca, assim, a musicalidade, o lirismo e o ritmo que se percebem na construção frasal de Hugo.

Baseada na técnica do reconto, a estrutura narrativa de muitos contos de Hugo trabalha com narradores múltiplos que contam experiências próprias ou alheias, das quais ouviram falar e que repassam aos seus ouvintes, também eles, potenciais narradores. O narrador principal, ou final, como bom estrategista começa pela ambientação, descrevendo o cenário no qual se desenrolará a narrativa. Essa técnica é utilizada quando vai narrar experiência da qual ouviu falar, o que ocorre, por exemplo, no conto “À Beira do Pouso”:

Contavam casos. Histórias deslembadas do sertão, que aquela lua acinzentada e friorenta de inverno, envolta em brumas, lá do céu triste e carregado, insuflava perfeita verossimilhança e vida animada. Pela maioria, contos lúgubres e sanguinolentos, eivados de superstições e terrores, passados sob o clarão embaçado daquela mesma lua acinzentada e friorenta de inverno, no seio aspérrimo das solidões goianas. Acocorados à sertaneja sob a copa desfolhada do pouso – um jatobá gigantesco – “aquentavam” fogo, a petiscar baforadas grossas dos cigarrões de palha, ouvidos atentos ao narrador (RAMOS, 1998, p. 37).

É a mesma ambientação que se observa em “Pelo Caiapó-Velho...”:

Noite escura e má, patrãozinho. Trovoada e relâmpago eram que nem roqueira e foguete de São João. Embarafustara-me, ao sair da mata-grande, por um bamburral danado a dentro, tão fechado de liana e cipó, que, se não fosse sábado e dia de um santo da minha devoção, acreditaria logo ser mitra do curupira, a fazer tretas e malícias para me perder. Mas louvado seja Deus – e o chapéu de catingueiro descambou novamente para a nuca do caburé – patuá de benzedura e reza mansa contra tentação nunca abandonou peito velho do caboclo, lá isso não (RAMOS, 1998, p. 160).

A estratégia se repete no conto “O Poldro Picaço,” dessa feita uma experiência autobiográfica do primeiro narrador do conto:

Eu era nesse tempo o peão mais afiançado da fazenda. Nas redondezas destes “Guaiais” – e o meu companheiro fez um gesto largo, abarcando céu e terras com a mão – não havia quem fosse mais maneiro de juntas e seguro nos arreios, que este seu criado. Não é por querer gabar, mas no lombo dum malcriado, estribos bem justos, o que prometia, fazia mesmo! Ainda duma

feita, quando o patrão andava ajuntando nas invernadas umas tropas que fomos depois vender ao Mato Grosso, muita gente pasmou para as tropelias puxadas à sustância que fui cometendo com quanto burro “brado” e redomão que aparecia nos lotes (RAMOS, 1998, p. 41).

O conto “Caminho das Tropas” é exemplar quanto aos elementos orais listados por Benjamin o que dá à sua escrita o ritmo dinâmico da oralidade. Depois da descrição de ambientação, feita pelo narrador que já ouviu a história e agora a relata no texto, o personagem da narrativa assume o papel de narrador e se coloca no centro da narrativa, chamando para si a atenção dos ouvintes: “\_Homem, inda agorinha, atalhou o Manoel, o dianteiro, relembra um fato que me sucedeu dum feita, quando viajava escoteiro, às ordens do major Matos, p ‘r’ essas bandas”. (RAMOS, 1998, p. 3). É a presença inteira de quem relatar a experiência vivida e agora repassada.

O narrador também requisita a participação do ouvinte na compreensão do fato narrado: “Mecês devem estar lembrados que na altura dos Marinheiros, num estirão de meia légua de tabatinga e terra pura, fica um cemitério abandonado...” (RAMOS, 1998, p. 3). Aqui se percebe a interação ouvinte/narrador. É preciso que o ouvinte atue, buscando na memória a localização evocada pelo narrador, cooperando com este na organização do espaço, reconstruindo, pela lembrança, o cenário da narrativa que se torna mais significativa.

O ouvinte que não conhecesse o local descrito teria uma vaga noção sobre este, baseada na breve informação dada pelo narrador: “Cemitério abandonado”; aquele que conhecesse o tal cemitério já teria uma imagem clara do lugar, quando adiante o narrador acrescenta detalhes à descrição do local no qual se desenrolara o fato narrado: “cruzes apodrecidas que pendiam, no escuro, desconjuntadas, à beira do caminho, sobre cômoros mal feitos de terra...” (RAMOS, 1998, p. 4).

Quanto mais o ouvinte pode cooperar na construção do sentido, mais intensa e significativa torna-se a narrativa, e o narrador tira proveito máximo desse aspecto, valorizando a história que conta: “Parou, gozando a expectativa angustiada que errava derredor, entre os parceiros”. (RAMOS, 1998, p. 4). A construção da narrativa conduz os ouvintes a um estado de ansiedade angustiada, atestando a habilidade do contador da história, habilidade que se desenvolve naturalmente na oralidade, e que requer do escritor o domínio de técnicas narrativas que permitem a reconstrução da história sem perder a concisão e a fluência orais, efeito que Hugo consegue com perfeição.

Benjamin também aponta como marca das narrativas orais, o sendo prático que possuem e que se expressa em um conselho, um provérbio, uma moral, um ensinamento,

enfim, e este é um aspecto recorrente na contística de Hugo que, como no conto “Caminho das Tropas”, trabalha com uma narrativa de assombração, mas não se trata de uma história para amedrontar, é, antes, uma história que mostra como se pode vencer o medo: “Assombramento, tenho ouvido casos, verdade seja, mas as mais das vezes falta de coragem, turvação do medo e da bebida... Maluquice, anda à toa no mundo da Virgem; não fora o meu ânimo, hoje zanzaria por aí, nessas bamburras, “gira” varrido (RAMOS, 1998, p. 4).

O narrador do caso, desde o começo, deixa claro sua posição de homem destemido, experiente e prático, o que lhe dá autoridade para aconselhar os companheiros: “O caso é que era então acostado, e de fiança, daqueles de pouca conversa e de grande estadao” (RAMOS 1998, p. 4). Mas, nessa descrição, não se coloca acima dos parceiros, dos quais reconhece o valor: “Um homem é homem mecês bem sabem”, e sabem porque são homens da mesma medida valente, mas o narrador espera transmitir uma lição de coragem, para seus ouvintes e o faz repetindo conselhos e advertências ao longo da narrativa: “Mas, como lhes dizia, em qualquer aperto, p ‘r’ este mundo de Cristo, um homem é homem, e o que tem de acontecer, tem fôrça, acontece mesmo!...” (RAMOS, 1998, p. 3), e arremata no ensinamento final: “A gente, quanto mais vive, mais aprende, já dizia minha avó... Enfim, creiam mecês, é ter sempre desapego ao perigo...” (RAMOS, 1998, p. 4).

A lição foi posta, o conselho foi dado. E se trata de um ensinamento antigo, do tempo dos avós, o que reforça o aspecto da experiência repassada boca a boca, perpetuando a sabedoria popular que sobrevive na memória dos que a transmitem ao longo do tempo, nas histórias inúmeras vezes recontadas. E como toda boa lição, a história contada é curta, precisa, ajustada á situação de quem não quer perder tempo com grandes explicações ou rodeios, caminhando habilmente para o desfecho sem perder a atenção do ouvinte, preso à narrativa por uma “expectativa angustiosa”.

O escritor, ao fixar estas histórias em narrativas escritas, trabalha com a memória, busca nas lembranças próprias e coletivas o material do qual brota sua obra. É necessário capacidade de observação e seleção para extrair do patrimônio cultural os elementos que a memória criadora transforma em matéria de estética literária, em exemplares de humanidade.

Hugo era um autor que tinha consciência da necessidade de acurada observação e seleção de fatos para a possível criação literária, o que se confirma em trechos de uma carta que escreve à sua irmã:

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 um vasto e soberbo plano, para a ampliação do qual, vou acumulando as mais insignificantes anotações, as variantes mínimas de fatos e aspectos comuns (RAMOS, 1950, v. II, p. 210-211).

O autor que desde sua infância se acostumara a continuadas viagens pelo interior, acumulou em sua memória grande riqueza de experiências e não lhe faltou a capacidade criadora para delas abstrair a essência de seus contos. Contudo, uma boa história vai além do exercício de memória do seu escritor/narrador; ela tem que ser elaborada de forma a despertar o interesse do leitor e mantê-lo circunscrito ao enredo narrativo, a ponto de fazer aflorar sensações e sentimentos que estabelecem com a narração uma relação sensível de afetividade emocional e corporal.

Essa relação era mais intensa nas narrativas realmente orais; o envolvimento do ouvinte com o narrador era mais evidente e resultava num caráter performático que se revelava na presença inteira do “corpo vivo” das pessoas envolvidas neste processo, levando a uma maior apreensão do significado exposto pela narrativa, como observa Paul Zumthor, crítico estudioso da literatura oral<sup>12</sup>.

Segundo Zumthor, a recepção de uma narrativa escrita depende da performance que se estabelece entre o autor, o leitor e a obra; quanto mais intensa for essa performance, maior será, pelo menos imediatamente, a aceitação e a duração de uma obra na comunidade dos leitores, que sentem o compartilhamento de memórias através do texto. Vista por esse prisma, a leitura não é um ato separado da tessitura textual, nem abstrata em sua realização.

Hugo era consciente da exigência de se apurar a técnica narrativa para alcançar o leitor, é o que percebemos pela sua fala, citada no início desse capítulo: “o que escrevo não é às cegas e instintivamente; tenho a responsabilidade e a probidade dos meus processos literários”; também mostra que sabia do trabalho que um conto requer para produzir o máximo de efeito em sua composição, quando acrescenta: “levo mesmo o meu escrúpulo até certas raias, de que só quem possui o segredo do *metier* e está a par da estrutura íntima desse gênero de composições, poderá avaliar o alcance”.

---

<sup>12</sup> Em seus estudos sobre literatura oral, Zumthor trabalha com o conceito de performance que define como a perfeita interação entre quem fala, quem ouve, o espaço e o tempo da narrativa, enfim, todas as circunstâncias percebidas no momento da transmissão oral. Entretanto, segundo Zumthor, o conceito de performance se aplica, em menor ou maior grau, a todas as manifestações culturais, seja uma peça de teatro, a leitura de um conto, a execução de uma canção, de uma dança ou mesmo de um ritual, pois a performance é, para o autor, parte constitutiva dessas manifestações, e sugere que esse conceito seja considerado no campo dos estudos literários, incluindo-se nestes a consideração da presença atuante, real, e não idealizada, de um leitor de “corpo vivo” na apreensão da “forma”, no reconhecimento da manifestação cultural.



Aliada à consciência de escritor escrupuloso, a memória de suas experiências produziu preciosos contos onde se percebe o efeito de performance que se produz na interação entre o ouvinte e o narrador, e que é experimentado também pelo leitor do relato, o que ocorre no conto “Caminho das Tropas”:

Desviei o meu bicho para uma pequena macega de sapé, pus-me abaixo da sela, amarrei seguro as bridas a um tronco de imbiruçu e voltei atrás, decidido, franqueira atravessada na boca como era de preceito, mão sobre os gatilhos escancarados da garrucha. Parecera, a este pobre cristão, melhor observado, que era mesma franja de bambolins, o lençol que seguia estendido à minha frente,-aquela mesmíssima mortalha com que dias antes enroláramos o corpo do mal-aventurado Bentinho... Parou, gozando a expectativa angustiada que errava derredor, entre os parceiros. Bebeu uma última golada da congonha, que lhe servia atencioso o cozinheiro; bateu fogo na pedra do isqueiro, acendeu o cigarrão e olhou para fora, vagamente, meneando (RAMOS, 1998, p. 21).

A platéia, suspensa por este efeito performático, espera angustiada pelo desfecho e o narrador prolonga esse efeito através dos gestos vagarosos, adiando o final que os ouvintes esperam; são estratégias narrativas que Hugo explora com maestria.

A habilidade que Hugo possui ao elaborar narrativas tão próximas da oralidade é ajudada pelas recordações de suas experiências. Através de suas reminiscências, Hugo resgata e recria o espaço e o tempo que já são passados, mas que não se perdem porque estão depositados em sua memória afetiva<sup>13</sup>, podemos observar está técnica de Hugo, em especial, no conto “Nostalgias”.

Neste conto, o narrador escreve a um amigo que vai fazer uma viagem a uma região onde o narrador vivera quando jovem. Ele pede ao amigo que observe se aquele lugar permanece tal como aparece em suas lembranças, relatando-as ao amigo, mas isso é apenas pretexto para rememorar o tempo e o lugar da infância. O narrador tem consciência de que o lugar pode estar mudado, mas a memória afetiva realiza o “milagre” da reconstrução daquele espaço, daquele tempo, dos personagens e das histórias:

.....  
 Já que vais brevemente à Chapada, vê se ainda se encontra legivelmente o meu nome num tronco novo de jenipapeiro 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. Olha, não te esqueças de dar algumas tarrafadas ao poço de Periquito, de fundo aliás bem sujo e

<sup>13</sup> A idéia de reconstrução do espaço e resgate do tempo através da memória afetiva foi desenvolvida por Georges Poulet em seu trabalho *O espaço proustiano*, em edição traduzida por Ana Luiza Borralho Martins Costa, editada em 1992, pela editora Imago, Rio de Janeiro.

garranchento; e, também, ao do “Mané Fulô”, como diziam os caipiras, onde ia todas as tardes, a comprida cana de pesca sobraçada, farnel d’iscas a tiracolo, descalço às vezes, peito descoberto e em mangas de camisa quase sempre – tal o nosso Casimiro de Abreu dos Meus oito anos, – a cantar velhas trovas nativas pelas estradas... (RAMOS, 1998, p. 21).

Esse pequeno trecho mostra como o texto de Hugo trabalha com a memória ao estabelecer uma ordenação espacial e temporal que transita do presente para o passado das experiências vividas; o narrador, por exemplo, sabe do nome talhado no jenipapeiro, mas admite que o tempo pode tê-lo apagado; a casa do agregado ficava perto desse jenipapeiro, mas ambos, casa e morador, podem não existir mais no mesmo lugar. A precisão das memórias se refere ao conhecido e preservado, mas é atravessada pelas possíveis mudanças temporais. Essas mudanças, contudo, não impedem que se mantenha um quadro claro das experiências narradas no conto, e que envolvem o leitor.

Exímio contista, é possível capturar nas histórias de Hugo o veio memorialista e oral que produzem a interação performática entre o autor e o leitor; Hugo é o próprio narrador observador, encarnado na figura do viajante lendário, “contava como mestre o que via como sertanejo”, nas palavras de Gomes Leite (RAMOS, 1950, v. I, p. XIX).

E se seu olhar era preciso, nem por isso era menos poético, como observou Jackson de Figueiredo:

O rigor com que observa, porém, não prejudica a paixão com que o artista pinta os seus tipos e suas paisagens, e não há quem não sinta saudades no volver daquelas paisagens, se já viu um dia o que elas descrevem, pois o poder evocativo do autor é dos mais fortes que tem aparecido entre nós... (RAMOS, 1950, v. I, p. 123).

As descrições que ambientam os contos de Hugo estabelecem uma rede de profunda significação que possibilita a localização da tropa, dos tropeiros e garante a ação narrativa que cria todo um mundo mediado pela palavra, tocando o leitor muito de perto, permitindo que ele também viaje pelos caminhos das Tropas e Boiadas, envolvido pela poeira nostálgica daquele mundo arcaico que traduzia tão bem o Brasil do interior.

A título de apresentação, julgamos apropriado esse percurso através da biografia de Hugo, da fortuna crítica sobre sua obra e das técnicas que são, a nosso ver, mais relevantes na escrita do autor. Fizemos este percurso para mostrar o quanto Hugo era um escritor refinado, e reforçar sua importância para literatura brasileira.

Classificado como regionalista, quase sempre é apenas sob este aspecto que se estuda sua obra. Porém, desde sua estréia no universo das letras, Hugo demonstrou ser um homem

consciente dos problemas e questões do seu tempo. Atualizado com as questões nacionais, apresentava uma visão diferenciada sobre o tema do sertão, uma visão que o aproximava muito mais dos modernistas que dos regionalistas, fossem românticos ou naturalistas.

Não era escritor que se prendia à estética regionalista como prática artística de um estilo apenas, ele o fazia num projeto consciente de mostrar o país, no que considerava sua face real, aos próprios brasileiros que ignoravam ou conheciam de modo distorcido o Brasil interiorano; preocupava-o a necessidade de que os homens de letras realmente desenvolvessem um trabalho que desse autêntica configuração à nossa literatura, como confessa em carta ao amigo Leônidas de Loiola, em 1920:

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 nossos políticos têm descuidado – o estreitamento cada vez mais íntimo dos vários departamentos da União, pela harmonia superior da mesma vibração de sentimento e a mesma uniformidade de destinos. – E o seu mais prático veículo será ainda, por muito tempo a fórmula regional em seu sentido lato (RAMOS, 1950, v. II, p. 223).

Quando escreveu esta carta, Hugo comentava com o amigo sobre a prática do simbolismo no estado do Paraná, e admite que ele também já havia escrito alguma coisa no gênero “Hinário” e “Turrís Ebúrnea”, “frutos da puerícia, dados à luz em 1914.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 223). É interessante observar que Hugo considerou essa parte de sua obra uma manifestação de espírito infantil e, pelo que se segue na carta, ele sentia que a força da literatura brasileira estava no conhecimento e representação de sua gente e sua terra, coisa a que o regionalismo poderia prestar-se, se fosse bem orientado, sem interferência de “escola e modismos inadequados”.

É uma postura bem marcada no mundo das letras. Hugo opta conscientemente pelo regionalismo porque vê aí uma prática que poderia contribuir com o “alevantamento dos alicerces da nossa literatura brasileira”. O autor acredita que nossa literatura ainda não encontrara um caminho próprio, e nisso podemos detectar uma crítica ao próprio regionalismo de seu tempo, ainda influenciado pela invenção romântica, tendente ao exotismo, com especialidade “caipira”, que não conseguia traduzir o Brasil.

Quando ele afirma que o “alevantamento” da literatura brasileira se daria pela fórmula regional, e que este seria o seu “mais prático veículo por muito tempo”, percebemos que Hugo não se satisfazia com o regionalismo “stricto”, exótico, pitoresco. Ele primava por um

regionalismo “lato”, ou seja, ou seja, um regionalismo que fosse capaz, a partir do local, de abranger e mostrar o Brasil em sua totalidade.

Ainda que fosse tributário do romantismo, pois seu desejo, também, era mostrar a realidade nacional, Hugo entendia que a literatura devia seguir esse trajeto: do local para o geral, e que se devia incluir o aspecto social na visão desse local. Talvez por isso, evitou em sua obra a transposição fiel do considerado falar sertanejo, ou a descrição típica de determinada região. Preferiu ir além do geografismo e do linguajar da roça, preferiu ver o homem e os problemas que enfrenta em seu habitat, de maneira mais realista, com bem observa Nelly Alves de Almeida:

Preocupou-se com a atmosfera que tudo cerca – homens, coisas, paisagens, belezas de sua terra tão central e tão esquecida, então, do resto do Brasil. Com técnica admirável, sobre (sic) sondar, eficientemente, o estado psíquico do sertanejo, soube aproveitar os elementos sociológicos e geográficos, revelando [...] grande apego ao torrão natal (ALMEIDA, 1985, p. 187).

Esse amor à sua terra, Goiás, não impediu que Hugo visse outras regiões do Brasil e encontrasse os traços comuns ao homem do sertão “lato” que configuraria a figura do sertanejo brasileiro sem o retalhamento regional. Ele escreveu dois ensaios, que analisaremos em outro capítulo, onde desenvolveu elaborado estudo sobre o sertão e o sertanejo, mas mesmo em seus contos se faz presente a menção a outras regiões além dos sertões goianos, há referência aos sertões mineiros e mato-grossenses. Seus personagens movimentam-se em vasto território que animam com suas viagens de Tropas e Boiadas, pois tropeiros e boiadeiros quase todos eles são. Dinâmicos como o seu ofício, eles andam por terras várias, como podemos ver referenciados em muitos trechos de contos tais como<sup>14</sup>:

Ainda duma feita, quando o patrão andava ajuntando nas invernadas umas tropas que fomos depois vender ao Mato Grosso [...] De Pirenópolis a Araguari, em Minas, de passagem por Corumbá, Antas, Bela Vista e mais vilarejos do interior, transportando do sertão dos Pirineus couros e fumos, trazendo das praças mineiras as variadas manufaturas [...] [...] fazendo lembrar uma viagem que fiz ainda na meninice com o tio Hilário pela lagoa dos xarais, nos fundões de Mato Grosso [...] (RAMOS, 1998, p. 41, 56, 159).

A visão de Hugo sobre o sertão é ampla e variada. Seu sertanejo é um elemento móvel, não está adstrito a um lugar apenas, e quando não sai de sua terra está em contato com os que transitam por outros territórios no transporte de cargas, junto das quais transportam, também,

---

<sup>14</sup> Os trechos citados pertencem, respectivamente, aos seguintes contos: “O Poldro Picaço”, “Peru de Roda” e “Pelo caiapó-velho”.

uma cultura que irmana o interior.

Hugo viu o Brasil, porque soube ver sua gente. Fixou nas páginas de seus contos as tragédias, lendas, credices e sofrimentos de um goiano que bem poderia ser qualquer brasileiro. Por dar voz tão profunda e autêntica a seu povo, firmou o seu nome no panorama da literatura de representação nacional. Merece maior atenção crítica porque, mais que um regionalista, é possível vermos em sua obra contística, crítica e ensaística um precursor das idéias modernas que animariam o Brasil a partir de 1922 e da revitalização do regionalismo de denúncia social que seria prática da chamada “geração de 30”.

Em sua obra, Hugo demonstra a sensatez e a maturidade de quem não se presta a ser mero epígono de seus antecessores, tanto que não se embaraçou com o regionalismo romanticamente exótico, antes, como leitor refinado e intelectual consciente, seu exemplo maior estava em quem falava do sertão buscando uma maior aproximação com a realidade deste ambiente; com claro conhecimento do que poderia fazer pela literatura nacional, Hugo também opta por ver a realidade da sertão, sem perder de vista a beleza que o interior pode oferecer, é o que ele explicita em carta à irmã, em 1912:

[...] porque eu pretendo escrever alguma coisa dessa vida do interior, tenho em encubação 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 êste meu *segrêdo* – uma 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 e ao idílio [...] (RAMOS, 1950, v. II, p. 211).

Gênio não lhe faltou para cumprir o que se propôs – contribuir com o “alevantamento dos alicerces da literatura brasileira”–, o que dá à sua obra reconhecida qualidade e feliz efeito estético. Esperamos contribuir para que seu pensamento de homem romântico pré-moderno seja melhor conhecido.

## CAPÍTULO II

### **Identidade nacional: do romantismo ao regionalismo, um percurso histórico e teórico.**

#### **2.1 Eu sou Brasil, e agora?**

As questões referentes ao estabelecimento de nossa literatura movimentaram, e movimentam, nossa intelectualidade na busca de explicar e estabelecer os processos que nos conduziram ao que resultou em nosso cânone literário e que no período do romantismo buscava a consolidação da identidade nacional. O que hoje entendemos como “literatura brasileira”, com seus períodos e escolas, possui uma história da qual não se pode excluir a história política da nação.

País de origem colonial, no Brasil implantou-se a cultura da metrópole dominante que influenciou o modo de ser e viver dos que habitavam estas terras. O estilo de vida e de cultura da velha Europa aqui se fazia sentir através de nosso colonizador numa relação, aparentemente, passiva.

O correr de nossa história, porém, mostra várias manifestações de desejo por independência política, o que, por fim, permitiria a autonomia da colônia, livre do pesado império português. Sobre levantes, revoltas e acordos a independência se estabelece e a ex-colônia se viu investida no papel de jovem nação soberana.

Mas o que era essa nação? O que ela tinha de “seu” para apontar como o caráter de sua particularidade? Era preciso falar a, e sobre a nação, defini-la, precisá-la, transmitir o sentido de Brasil, para que se construísse o brasileiro. Fazia-se urgente a busca do ajuste de identidade para alcançar o equilíbrio nacional, que se mostrava seriamente desestabilizado desde a independência, fosse pela decadência das elites imperiais, fosse, pouco tempo depois, pelo populismo republicano. Saímos do século XVIII, entramos pelo XIX até o limiar do XX, tentando nos conhecer como povo e nação particulares.

Se era preciso falar sobre a nação, não há como ignorar o importante papel desempenhado pela literatura, principalmente no período em que o país consolidava seu processo de autonomia política, como um poderoso discurso fundador da nossa idéia de nação, buscando ou criando representações nas quais pudéssemos identificar nossa feição

nacional própria.

Considerada por alguns críticos como condição histórica inevitável em países periféricos de formação colonial, a busca por traços identitários próprios é natural, uma vez que a feição particular diferencia e possibilita a afirmação de determinada cultura frente a outra; no Brasil, essa tendência contribuiu para reforçar a independência política da ex colônia.

Já observamos que a perda de um valor exige a tomada de outro para que não se dilua a unidade constitutiva de uma nação, necessidade moderna que obrigou o indivíduo a se ver em sociedade, como parte integrante de um todo maior que se representava na idéia de nação, que surgiram do grande rearranjo histórico que resultou da queda do regime feudal e o surgimento do estado-nação, que necessitou construir e criar os elementos de cultura para a formação do significado nacional, configurando uma identidade própria, ligando sob aparente unidade pessoas na realidade díspares.

Sobre a necessidade de sentir-se participante do todo nacional, Stuart Hall, analisando a posição de Gether, afirma que: "sem um sentimento de identificação nacional o sujeito moderno experimentaria um profundo sentimento de perda subjetiva", e acrescenta: "as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação". (HALL, 2005, p. 48).

Se uma identidade nacional é construída por representações, é natural que os discursos, inclusive o literário, que se formam no momento de sua afirmação autônoma procurem consolidar ou conformar esta identidade. Esse esforço é necessário, porque afirmar uma identidade é processo complexo para o qual, a literatura, com seu poder de representação afetiva, contribui definitivamente.

Em nosso caso, o principal entrave à construção dessa identidade consistia, em especial, em uma recusa à cultura de exportação para se valorizar o que o Brasil tinha de original, o que poderia traduzi-lo como nação, e era um entrave porque a cultura do colonizador estava fortemente imiscuída em nosso passado histórico de formação colonial inicial de recente memória, intrinsecamente preso à primeira relação político-social de metrópole e periferia que se estabeleceu entre Brasil e Portugal.

Por esta dependência, talvez, as primeiras produções literárias não conseguiram delinear o perfil nacional, trazendo em seu bojo claros indícios da influência estrangeira. Mas o país construía, lentamente, seu processo de autonomia, e a necessidade de se desenvolver uma literatura que traduzisse a identidade cultural do Brasil se fazia sentir como um anseio nacionalista. Esse anseio de nacionalidade lança raízes na ficção brasileira e se torna mais

evidente com o aparecimento do Romantismo no século XIX.

Este aspecto histórico foi amplamente explorado por Antonio Candido em sua obra “Formação da Literatura Brasileira” onde destaca os períodos do Arcadismo e do Romantismo, no século XIX, como os momentos em que a literatura brasileira adquiriu os contornos definitivos para se constituir decisivamente como tal porque, segundo o autor, é a partir desses períodos que se começa, sistematicamente, a produzir uma literatura preocupada em mostrar características próprias<sup>15</sup>.

Pelo seu ponto de vista, Candido afirma que poucas literaturas apresentam, como a nossa, um caráter tão consciente de sua função histórica na formação da identidade nacional e no empenho em mostrar capacidade de produzir obras representativas de nossa nacionalidade, utilizando elementos nativos numa fuga intencional ao modelo europeu, até então sempre imitado.

Não é nossa intenção discutir a validade ou não de suas afirmações, algumas bem polêmicas e já amplamente debatidas, porém os conceitos de Candido ajudam-nos a entender um objetivo que sempre perseguiu nossos escritores nacionalistas: a tentativa de se livrar da influência estrangeira e dar feição própria à literatura nacional. Não é por acaso que nossa literatura se mostra, em seus princípios, tão empenhada na delimitação de uma cultura identitária.

O país se consolidava politicamente, mas era necessário “criar” a idéia de nação com cultura própria, afinal, como bem teoriza Stuart Hall:

A nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica... uma cultura nacional funciona como um sistema de representação [...] a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (HALL, 2005, p. 49-51).

“Imaginar” essa nação foi projeto encetado pelo Romantismo. Sob o estímulo da independência política, a literatura brasileira, a partir desse período, também procura firmar-se e mostrar-se produtiva frente ao padrão literário europeu e volta-se, naturalmente, para seu próprio território na busca de modelos estéticos que preenchessem a necessidade de expressão

---

<sup>15</sup> Como é bastante conhecido, as proposições de Antonio Candido que justificam esse recorte histórico, se baseiam em sua idéia de literatura como sistema, ou seja, a existência em conjunto interativo de: “um conjunto de produtos literários mais ou menos consciente de seu papel; um conjunto de receptores, formando as diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos, que liga uns aos outros.” (CANDIDO, 1964, p. 25).



artística literária. O resultado foi uma literatura com forte acento nacionalista.

Para chegar a esse resultado o trabalho foi meticuloso e intencional. É possível detectar as etapas seguidas por nossos escritores ao tentar definir uma identidade cultural para o Brasil. No intuito de entender esse processo, detenho-me um pouco mais na teoria de Hall e depois buscarei ver como essa teoria pode ser aplicada neste entendimento.

Hall desenvolve um estudo com base na teoria de que a nação é uma invenção da modernidade (entendida como o período histórico que se inicia com o fim da idade média e o estabelecimento dos estados-nação), e seu surgimento exige uma identificação representativa que é imaginada e trabalhada até que a idéia de “nação” se firme no imaginário popular. Vários aspectos do processo de elaboração da “imagem” da nação são analisados por Hall, mas nos ateremos apenas a três destes aspectos que podem nos ajudar no entendimento de nosso processo de construção da identidade nacional.

Um dos aspectos apontados por Hall é que na construção da identidade, as histórias e literaturas nacionais, junto à mídia e cultura popular exercem papel importante, fornecendo imagens, histórias, cenários e personagens com os quais se torna possível construir uma “narrativa da nação”. Essas histórias da narrativa nacional são necessárias na construção da identidade cultural, porque elas “simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação.” (HALL, 2005, p. 52).

O ponto nodal da narrativa da cultura nacional é o trabalho com a idéia de um mito fundamental. Na identidade de um povo, esse mito torna-se essencial porque “localiza a origem da nação, do povo e do seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real’, mas de um tempo ‘mítico’.” (HALL, 2005, p. 54). Segundo Hall, a narrativa do mito fundacional ajuda as nações desprivilegiadas e periféricas a construir uma imagem e uma história que geralmente precede as rupturas da colonização; mas essas imagens e histórias não se localizam, necessariamente, em um tempo cronológico preciso, se prendem mais a uma relação de tempo mítico, mais adequado à narrativa de “invenção” da nação.

Por fim, a construção da identidade nacional quase sempre trabalha com a idéia de um povo puro, original. Essa idéia de pureza étnica pressupõe a existência de uma gente que mantenha as características nativas particulares capazes de representar a nação de forma incontaminada e primordial. Nessa representação, o “verdadeiro” homem nacional transforma-se em um símbolo capaz de irmanar todo o povo numa identidade nacional, independente de quão diferentes possam ser entre si os membros que constituem a massa popular do país.

Estes três elementos, apresentados em breve síntese, podem servir como ponto de partida para se entender muito do processo literário brasileiro que fez de nossa literatura, como já dissemos, uma literatura empenhada e consciente de seu papel na construção de uma cultura identitária para o Brasil e o brasileiro.

## **2.2 Narrando a nação e o mito fundacional: o indianismo**

Para construir melhor a argumentação em torno da idéia de construção da imagem de uma nação, talvez seja necessário eleger um marco histórico decisivo em sua constituição. Proponho que pensemos este marco como o advento da proclamação da Independência Nacional, ocorrida no início do século XIX, porque é a partir desse evento que se vê o Brasil como nação.

Desejar-se como nação independente não era novidade brasileira. Desde o século XVI, o Ocidente, notadamente a Europa, observava um reajuste na organização hierárquica social, assistindo à ascensão da burguesia e ao declínio do feudalismo. O desenrolar da história mostrou a ruína de impérios longamente estabelecidos e o tempo inovador de reordenação política, econômica e social sob o nascer da nova era trazida pelos ventos da Revolução Francesa e da Revolução Industrial.

Nesse meio histórico de conflitos ideológicos surge, na Europa, o Romantismo, e o momento não poderia ser mais propício. Se ocorria uma subversão de valores sociais, econômicos e políticos, a subversão de valores estéticos seria bem-vinda, e o Romantismo, engajado na luta contra a velha ordem, contra a queda das barreiras e das desigualdades, torna-se ajustado ao gosto popular, representando a valorização do individual e do particular.

Impulsionado pela efervescência libertária européia, o Romantismo chega ao Brasil alguns anos depois de proclamada a nossa Independência, sendo rapidamente adotado por nossa intelectualidade. Mais uma vez, o ambiente histórico é favorável a esta estética literária.

O Brasil era uma nação jovem e recentemente livre do ferrenho colonialismo que aqui vigorou, mais ou menos ostensivamente, desde a “esbarrada” de Pedro Álvares Cabral com essas terras. Mas uma nação não se faz apenas com um grito à beira de um riacho, uma nação não surge apenas por um ato político. Se concordamos que uma nação é construída pela simbolização, pela representação, entendemos, então, que uma nação é uma criação cuja identidade se tece nos meandros discursivos e ideológicos.

De todas as possibilidades discursivas que se pode utilizar na definição do conceito de nação, talvez a literatura, seja uma das mais eficientes. O poder de fixação, análise e

representação do discurso literário, em especial o moderno, não pode ser negado, como o expõe Nicolau Sevcenko: “a literatura moderna [...] constitui possivelmente a porção mais dúctil, o limite mais extremo do discurso [...] ela aparece como um ângulo estratégico notável, para a avaliação das forças e dos níveis de tensão existentes no seio de uma determinada estrutura social”. (SEVCENKO, 1958, p. 20).

Nossos escritores não ignoravam esse fato e sentiam que o momento histórico requeria um comprometimento com o anseio de afirmação nacional. Por isso mesmo, o Romantismo foi tão adequado às necessidades literárias nacionais e aos intelectuais do momento que, segundo Bosi, foram responsáveis pela “introdução do Romantismo como programa literário no Brasil” (BOSI, 1970, p. 106), um programa politicamente comprometido com a nação.

O programa explícito dos românticos se desenvolveu a partir da necessidade de contribuir com a emancipação literária brasileira. Envolvidos pelo clima nacionalista que a Independência instaurara, os românticos buscavam, também, a independência no campo da literatura. Queriam provar a capacidade de produzir uma literatura independente em seus aspectos próprios e de tanta qualidade quanto a européia. Antonio Candido afirma que esse desejo pode ser percebido desde os neoclássicos, porém:

Depois da Independência, o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los (CANDIDO, 1964, p. 28).

Percebe-se nesse esforço a condicionante histórica. A nação se construía e os discursos políticos, sociais e literários se intersectavam e, para colaborar com a formação da nação, nossa literatura adquiriu contornos na manifestação afetiva e descrição local, uma literatura empenhada em mostrar o elemento brásílico para se definir e se identificar, representados, de imediato, pela natureza e pelo índio.

Entretanto, mesmo a tomada dos elementos nativos na produção literária não chegava a ser uma originalidade. A possibilidade de uso dos elementos locais, expressados pela natureza exuberante e pelo homem nativo em estado primitivo, era uma idéia já antiga, sugerida por críticos estrangeiros, conhecedores do panorama nacional, como Ferdinand Denis e Almeida Garret, portanto, ainda de influência européia.

Com relação a esse olhar estrangeiro sobre o Brasil, Roberto Ventura (1991) nos diz que Denis se referia à necessidade que um país livre sente de ter uma literatura independente, e propõe que o Brasil tomasse o que tinha de original – sua natureza e seus indígenas – como

fonte de inspiração artística. Porém, segundo Ventura, “a influência da natureza tropical e dos costumes indígenas sobre a poesia foi pensada por Denis em termos meramente temáticos, como o retrato do meio ambiente e de seus habitantes.” (VENTURA, 1991, p. 30).

Denis via, pelo viés da representação temática, uma forma de preservar a memória de um homem e de uma natureza intocados e puros que, fatalmente, seriam corrompidos com o refinamento da civilização, o que resultaria na perda de seu caráter poético. Elaborava-se, assim, a idéia do bom selvagem e da terra paraíso que o Romantismo explorou sob vários ângulos.

Contudo, Ventura o afirma, a opção romântica pelo nativismo não teve o mesmo caráter que tinha para o europeu que via a natureza de modo diverso da nossa intelectualidade. Para o europeu, a natureza americana seria: “um espaço de auto-reflexão, que permite abstrair a história e a sociedade. Os letrados brasileiros procuravam formular, a partir dessa mesma natureza o projeto histórico de construção de sociedade e cultura de tipo civilizado.” (VENTURA, 1991, p. 35).

Para nossos românticos, não se tratava de valorização dos elementos nacionais como “recordação do passado” ou preservação de um espaço de abstração histórica. Pelo momento que viviam, sentiam a narrativa da nação como uma responsabilidade social, e a tomada dos elementos nativos se fazia necessária para dar feição autônoma à nação. Não era questão de lembrar ou preservar a imagem da terra e seu homem em estado idílico, mas de construir o conceito de nação a partir do que ela pudesse apresentar de particular, de característico.

Sem dúvida, a opulência da natureza tropical e o elemento indígena com seus costumes peculiares, estavam a calhar com o propósito nacionalista romântico e por isso mesmo são tomados como a matéria e tema para as produções literárias. Dessa prática, derivou para a nossa literatura um forte nativismo que buscou nos elementos primordiais a representabilidade nacional<sup>16</sup>. Na produção nativista, detalhadas descrições da natureza e elevação do valor indígena tornaram-se recorrentes num estilo que se classificou literariamente como indianismo.

O indianismo serviu bem ao propósito de tessitura da narrativa nacional e invenção do nosso mito fundacional, atendendo ao programa explícito do Romantismo. E se consideramos o período histórico em que esse movimento se firma no Brasil, não havia outros caminhos a seguir, e esta foi a opção para o momento.

Lembremos que o país aprendia a ser autônomo, mas era fruto de política colonial e

---

<sup>16</sup> Não ignoramos que o romantismo possibilitou, também, significativa produção literária voltada para o meio urbano; entretanto, interessa-nos, pelo teor do trabalho, o veio nativista da literatura romântica.

sofria a antítese de ser país de cultura transplantada, fortemente assimilada, junto à necessidade de ter identidade própria. Para configurar esta identidade era preciso buscar os símbolos que a fundariam. Mas que símbolo buscar numa cultura imprópria e periférica? tentou-se encontrar a resposta pela natureza; por esse prisma, a literatura romântica é nacionalista e programática não por falta de imaginação, mas porque a realidade histórica e o desejo de estar na história, assim o determinaram. Gomes de Almeida diz que, naquele momento: “tratava-se, para a jovem nação, de encontrar heróis e mitos nacionais que pudessem ser contrapostos àqueles com que os românticos europeus vinham povoando poemas e romances históricos.” (ALMEIDA, 1999, p. 28).

Werneck Sodré (1976, p. 266) considera que o “indianismo surgiu, entre nós, perfeitamente caracterizado com a poesia de Gonçalves Dias e o romance de José de Alencar”. Com esses dois escritores, a idealização da terra, no louvor e adoração da natureza e a caracterização do homem selvagem, na exaltação heróica do índio, forneceram as cores fortes com as quais o indianismo se fixaria na literatura nacional.

Entretanto, Bosi alerta para o fato de que o indianismo de Dias e Alencar apresenta sensíveis diferenças. Em sua poesia, Gonçalves Dias expõe a natureza e o índio de forma heróica, mas o faz através do “conflito das civilizações... na sua dimensão de tragédia. Poemas fortes (que) são agouros do massacre que dizimaria o selvagem mal descessem os brancos de suas caravelas”. (BOSI, 1992, p. 184). Apesar desse viés trágico, a natureza e o índio, violentamente esmagado e subjugado pelo colonizador, são vistos como o melhor que a terra possuía. Com Gonçalves Dias o indianismo torna-se “verdade artística”; mas com José de Alencar os contornos míticos do indianismo são delineados mais claramente.

A mitificação que Alencar faz do índio – e o perfeito exemplo está em Peri, o bravo herói selvagem, personagem central do romance *O Guarani* – tentava solucionar o conflito que os românticos tinham diante de si: mostrar-se independente da influência estrangeira, apresentando identidade própria, apesar do inegável fato de que era um transplante de cultura européia. A esse respeito Gomes de Almeida (1999, p. 28) expressa:

Se refletimos no dilema colocado para o escritor romântico brasileiro, que procurava encontrar símbolos históricos nacionais com que se afirmar frente ao Velho Mundo [...] não é difícil compreender que o processo de mitificação do indígena, longe de ser um modismo epidérmico, constitui uma resposta cultural adequada, única talvez possível na conjuntura da época.

A maneira como Alencar trabalha a figura do bom índio ameniza a crueldade da

exploração colonial. Ao contrário de Gonçalves Dias, Alencar não se preocupa com a tragédia que foi a colonização e o extermínio das nações indígenas. A ele interessou harmonizar a origem cultural européia da nação e os valores nativos, buscando, segundo Bosi, “a construção ideal de uma nova nacionalidade: o Brasil que emerge do contexto colonial” (BOSI, 2000, p. 186).

No seu veio nacionalista e nativista, a produção alencariana, principalmente na figura de Peri, traça os contornos de uma narrativa da nação voltada para o mito fundacional. Dentro do projeto de nação concebido pelos românticos, a lacuna do herói e do mito fundacional foi preenchida pela obra de Alencar. A esse respeito, Candido (1964, p. 223) argumenta:

A sua obra (de Alencar) significa, em nosso Romantismo, o advento do herói, que a poesia não pudera criar na epopéia neoclássica, ou no próprio Gonçalves Dias [...] respostas ao desejo ideal de heroísmo e pureza a que se apegava, a fim de poder acreditar em si mesma, uma sociedade mal ajustada, em presa a lutas recentes de crescimento político.

Possuir um herói que representasse a fundação mítica da nação era, relembrando e adaptando à nossa realidade as palavras de Hall, uma necessidade para nos tirar, mesmo que minimamente, o desprivilégio de povo colonial, que ainda não se firmara e sentia os impactos da ruptura com a colonização.

E não havia outra figura, que não o índio, que se prestasse tão bem a esse papel. Como o projeto era de autonomia frente ao colonizador, criar um mito através do branco europeu seria contraditório; o negro, com seu estigma servil, não se prestava à nossa representação além de ser, como o branco, elemento importado, estranho à terra brasileira. O índio se apresentava como única alternativa viável. Mas não servia o perfil de qualquer silvícola, não seria conveniente mostrar o índio banhado em sangue pelas feridas causadas pelo colonizador, por isso, o que resultou no mito heróico através da figura do índio, foi fruto detalhado de trabalho estético.

Assim como não serve a descrição de uma natureza que não seja original, majestosa, exuberante para retratar o Brasil, ou seja, sem a opulência natural, usando as palavras de Sussekind (1990), “não é a qualquer lugar que se pode chamar de Brasil”, também em relação ao índio foi necessária uma adequação para que ele servisse de modelo e cumprisse com a função de mito fundacional nacional, pretendida pelos românticos.

Ao selvagem atribuíram-se noções de honra, dignidade, heroísmo e liberdade que o igualava aos melhores heróis e cavaleiros da Europa medieval. O esforço romântico para esculpir nosso herói encontra algum subsídio, segundo Gomes de Almeida (1999), no caráter

autóctone do nativo, na resistência encarniçada que moveu ao europeu e na recusa obstinada em deixar-se escravizar pelo colonizador. Esse conjunto de referências foi tomado como fator nobre de um caráter indomável, talhado para povoar a imaginação romântica, ainda carente de cores nacionais. Mas este “espírito indomável” do selvagem, só serviria ao propósito mítico, se pudesse ser conciliado com o fato indelével da cultura alienígena que aqui se transplantara.

Como resultado desse esforço de adaptação, nos diz Bosi<sup>17</sup>: “A figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de franca apologia do colonizador. Essa conciliação viola abertamente a história [...] toca o inverossímil [...] é pesadamente ideológica.” (BOSI, 2000, p. 179). E era ideológica, segundo Ventura, porque apaziguava, nesse período de instabilidade política, os interesses “de uma elite nacional composta de europeus ou de americanos com ascendência européia, que ocuparam as funções antes desempenhadas pela administração colonial.” (VENTURA, 1991, p. 33).

Alencar, o deputado do Império, conhecia bem os conflitos políticos que a nação vivia, e em sua literatura, especialmente em *O Guarani*, tece o mito de uma nação fundada sobre o que de melhor havia no caráter do europeu e no do nativo americano, vistos em perfeita comunhão, tentando conciliar o inconciliável, mas necessário para consolidar a idéia mítica de fundação da nação, o que reforçaria sua identidade.

A visão dessa fundação é mais acentuada no final do livro, quando Peri, o índio já cristão e de posse do nome do nobre português, juntamente com Ceci, a filha nobre do europeu, deslizam pelas águas do dilúvio simbólico que Alencar faz cair sobre a história, lavando a maldade colonial, sugerindo um novo começo; protegidos pela palmeira, outro símbolo nacional, Peri e Ceci navegam rumo a um novo mundo, uma sugestão de formação nacional pelo amálgama perfeito da cultura européia com a cultura nativa.

O mito se fez, e como é um mito, não cabe submetê-lo a julgamentos realistas, pois Peri não é apenas um elemento indígena, ele é a própria nação que generosamente acolhe o invasor e com ele entra em consórcio. Essa comunhão é inverossímil? A violência praticada pelo colonizador contra o nativo desde o primeiro século da nossa história pós-Cabral, nos diz que sim. Porém, como narrativa mítica da fundação da nação é perfeita porque, como o próprio Bosi afirma:

---

<sup>17</sup> O posicionamento de Bosi é mais simpático ao indianismo de Gonçalves Dias que, segundo ele, está mais próximo da verdade histórica do massacre sistemático que o colonizador praticou contra o nativo; ao passo que parece considerar o indianismo de Alencar como uma idéia equivocada por unir em harmonia total o colonizador e o colonizado, uma vez que esta “não era uma relação entre iguais”. Não ignoramos a tragédia que foi o contato entre esses elementos, mas preferimos focar a visão de Alencar pelo rumo traçado para o trabalho: ver o indianismo como prática que tentou criar a narrativa da fundação mítica da nação.

O mito não requer o teste da verificação nem se vale daquelas provas testemunhais que fornecem o passaporte idôneo do discurso historiográfico [...] o valor estético de um texto mítico transcende o seu horizonte factual e o recorte preciso da situação evocada [...] O mito é uma instância mediadora, uma cabeça bifronte. Na face que olha para a história, o mito reflete contradições reais, mas de modo a convertê-las e a resolvê-las em figuras que perfaçam, em si, a *coincidentia oppositorum*. Assim, o mito de alencariano reúne, sob a imagem comum do herói, o *colonizador*, tido como generoso feudatário, e o *colonizado*, visto, ao mesmo tempo, como súdito fiel e como selvagem; na outra face, que contempla a invenção, traz o mito signos produzidos conforme uma semântica analógica, sendo um processo figural, uma expressão romanesca, uma imagem poética (BOSI, 2000, p. 179-180).

A citação aclara de modo significativo a posição de mito fundacional ocupada pelo índio através da precisão estética elaborada por Alencar. Pelo viés literário, a idéia de nação, em seu aspecto nacionalista, adquire contornos mais bem delineados a partir do mito fundacional construído por Alencar, o que contribuiu para que a narrativa nacional ganhasse maior profundidade.

Na esteira de *O Guarani*, Alencar escreve outros romances indianistas e é seguido por outros escritores que teceram um nacionalismo exacerbado na idealização da terra e do homem selvagem. A prática do indianismo foi levada até a exaustão do tema, o que levou, conseqüentemente, ao seu esgotamento, agravado pela observação mais cuidada sobre a realidade, que fazia notável o contraste entre o elemento romântico idealizado e o elemento real.

O fastio provocado pelo abuso temático do indianismo pode ser sintetizado pelas palavras de Monteiro Lobato<sup>18</sup>:

Esboroou-se o balsâmico indianismo de Alencar ao advento dos Rondons que, ao invés de imaginarem índios num gabinete, com reminiscências de Chateaubriand na cabeça e a Iracema aberta sobre os joelhos, metem-se a palmilhar os sertões de Winchester em punho. Morreu Perí, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau, prototipo de tantas perfeições humanas que no romance, ombro a ombro com altos tipos civilizados, a todos sobreleva em beleza d'alma e corpo. Contrapôs-lhe a cruel etnologia dos sertanistas modernos um selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz, muscularmente, de arrancar uma palmeira, como incapaz, moralmente, de amar Ceci (LOBATO, 1968, p. 277).

---

<sup>18</sup> As citações que fizemos de textos escritos por Lobato seguirão a grafia da edição *Urupês* (1968), e pode apresentar divergência com a grafia atual, principalmente em relação a pontuação, contra a qual o autor manifestava radical aversão, o que pode ser comprovado em entrevista concedida aos editores da 32ª edição de *Urupês*, que publicou em 1986, pela editora Brasiliense .



Falando de uma posição temporal adiantada, a crítica mordente de Lobato, eivada de intenções realistas, aponta para a visão refratária da realidade que atravessava as produções indianistas e que foi alvo de severas críticas. Mas como herói fundacional o índio permanecia na imagem simbólica de uma terra que procurava idealizar suas origens porque necessitava de um mito, necessitava inventar uma tradição que permitisse estabelecer um fio de continuidade constitutiva, onde a “vergonha” colonial seria diminuída pela conjugação igualitária entre o colonizado e o colonizador.

Sob esse prisma, o indianismo, em seu contexto histórico, foi o movimento literário mais autenticamente brasileiro ou, nas palavras de Sodré (1964, p. 269), “o indianismo representa, no processo histórico da literatura brasileira, uma de suas etapas mais características, pois. Está longe de ser falso...”, além de ter dado à nossa literatura considerável impulso, popularizando-a segundo as afinidades que estabeleceu com o público.

### **2.3 Narrando a nação e reconfigurando o herói nacional: o sertanismo e o regionalismo**

Antes de prosseguirmos com as reflexões a respeito da representação mítica da nação, cabe aqui uma pausa para um maior entendimento sobre o que se quer dizer com os termos sertanismo e regionalismo, uma vez que nem sempre essa distinção é usada nos estudos acerca do regionalismo. Para o que pretendemos, essa distinção é bastante produtiva, daí a necessidade de justificar melhor o seu uso neste trabalho.

A rigor, sertanismo e regionalismo se confundem na mesma manifestação estética e não se deve pensar os seus processos como formas distintas ou cronologicamente sucessivas, porque às vezes se comete o erro de se ver no sertanismo um precursor romântico do regionalismo realista, nos diz Gomes de Almeida (1999, p. 53):

Alguns críticos parecem ver no sertanismo uma forma romântica precursora do regionalismo realista, tal atitude falseia a questão e impede que se possa ter dela uma visão mais clara. Sertanismo e regionalismo não são etapas cronológicas e estilisticamente sucessivas, mas problemas de natureza diversa, em que pese o muito que entrettenham em comum. De vez que sertanismo refere-se a sertão, devemos partir de um exame mais cuidadoso do sentido desta palavra. Sertão designa, de um modo geral em todo o Brasil, as regiões interioranas, de população relativamente rarefeita, onde vigoram costumes e padrões culturais ainda rústicos.

Gomes de Almeida ainda desdobra esse conceito de sertanismo dizendo que ele permite que se abranja um longo período de nossa literatura, no qual se incluem desde obras

sertanistas “românticas do tipo de *O Sertanejo* e *Inocência* como de obras posteriores: *Pelo Sertão*, *Os Sertões*, *Vidas Secas*, *Grande sertão: Veredas*” e que se excluam obras como *O tronco do Ipê* e *Til*, histórias que se passam no meio rural sem serem sertanistas, concluindo que: “nem é sertanista toda ficção rural, nem o sertanismo é monopólio romântico”. (ALMEIDA, 1999, p. 54).

Alfredo Bosi parece concordar com Gomes de Almeida sobre a abrangência do termo sertanismo, para o qual aponta uma origem:

As várias formas de sertanismo (romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista) que tem sulcado as nossas letras desde meados do século passado (escreve no século XX, portanto se refere ao Século XIX), nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico (BOSI, 1970, p. 155).

Mas falar genericamente sobre o sertão do Brasil, se servia para o propósito romântico de afirmação nacional, não contribuía com uma visão apurada sobre a nação. País de dimensões continentais, o Brasil apresenta tal diversidade geográfica e etnográfica que inviabiliza sua síntese se não se parte da análise das partes. Por isso, o sertão uniforme e idílico não dizia o Brasil, e é da necessidade de expressão mais verdadeira que se observa em várias regiões do país manifestações que punham em relevo os diversos e específicos tipos de paisagens que compõem o Brasil e o homem que as habita. É o que se chama de regionalismo, e sobre ele Gomes de Almeida escreve:

Regionalismo é outro conceito que precisa ser bem compreendido se se quer usá-lo com propriedade. De vez que região implica uma parte dentro de um todo mais amplo – o país como tal – a arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que buscava enfatizar os elementos diferenciais que caracterizariam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional (ALMEIDA 1999, p. 54)

Sodré sintetiza da seguinte maneira o que até agora se disse sobre sertanismo e regionalismo:

Ao esboço de literatura regional que acompanha o desenvolvimento romântico convencionamos conhecer como sertanismo. Regionalismo, a rigor, começa a existir quando se aprofundam e se generalizam, a ponto de surgirem em zonas as mais diversas, manifestações a que o romantismo não poderia fornecer os elementos características (SODRÉ, 1964, p. 403).

Feitas essas observações, sigamos nosso curso.

Como já visto, historicamente o indianismo foi uma das primeiras manifestações estéticas de caráter fundamentalmente nacionalista. Sua prática constante o transformou em um veio literário de grande sucesso popular, mas também levou ao seu esgotamento até o esgotamento do tema e à vulgarização do ideal basilar que o estruturara. De notável êxito editorial as obras indianistas descambam para o fastio e desinteresse dos leitores, como observa Lobato: “Vindo o publico o bocejar de farto, já ceptico ante o crescente dismantelo do ideal, cessou no mercado literario a procura de bugres homericos, inubias, tacapes, borés, piagas e virgens bronzeadas”. (LOBATO, 1968, p. 278).

O valor e poder de representatividade artificialmente elaborado pelos românticos na estética indianista se esvazia e se perde.

Contudo, a nação que se constituía requeria ainda a expressão de sua identidade e o ideal romântico-nacionalista, imbuído de sua missão patriótica, volta seus olhos para o homem que vive no sertão, trabalhando a terra, construindo o Brasil desde o seu interior, e ve nesse homem o elemento capaz de representar a nação, dando início à prática sertanista.

Em oposição à figura do índio, decadente pelo artifício exagerado de idealismo estético, o homem sertanejo, em sua compleição rude e pouco afetada pela cultura externa, apresenta-se como o novo representante da nacionalidade.

O sertanismo romântico teve início, segundo Bosi (1970), com José de Alencar, principalmente nas obras *O gaúcho* e *O sertanejo*. Escritor atento e profundamente nacionalista, a Alencar não escapa as mudanças que se operavam no campo da representação estética da nação e, mais uma vez, contribui de maneira significativa com a elaboração da nossa cultura.

Dois aspectos, talvez, tenham sido decisivos nessa nova orientação romântica: a mestiçagem e o isolamento.

Em geral, o sertanejo era um mestiço, fruto, marcadamente, do cruzamento entre o branco e o índio. Se se considera a questão do mito fundacional com raízes no convívio conciliatório do índio com o branco, o sertanejo, mestiço resultante, principalmente, do cruzamento dessas duas raças e já integrado à composição do corpo nacional, era figura perfeita para preencher a necessidade de originalidade local.

Gomes de Almeida diz que “metaforicamente poder-se-ia afirmar que o sertanejo é o descendente direto de Peri e Ceci, de Martim e Iracema” (ALMEIDA, 1999, p. 39), e não há como negar a força representativa desses notáveis personagens do apogeu indianista, símbolos da mítica união do branco e do índio, o ideal nacional.

Além do aspecto racial, o isolamento geográfico em que o sertanejo vivia, adstrito às regiões interioranas do país, teria possibilitado que sua evolução cultural fosse relativamente autônoma, portanto mais autenticamente nacional. Há que se ter em conta que a “autenticidade cultural” era um dos ideais perseguidos pelos românticos, e quando voltam os olhos para o sertão pretendem encontrar ali elementos nacionais preservados da degeneração cultural observável nas cidades, cujo avanço sobre o interior ainda não de dera.

Sob este prisma, o da autenticidade cultural, a prática da literatura sertanista cria a famosa oposição “litoral *versus* sertão”. No litoral estariam os centros urbanos mais desenvolvidos, impuros e contaminados pelo contato espúrio com o estrangeiro que levava à corrupção da natividade e à diluição da idéia de um Brasil verdadeiro. Contrapondo-se ao impuro litoral, o sertão passou a ser visto como o lugar onde a essência nacional se preservava; a rusticidade sertaneja conservava a pureza original, o sertão permanecia imune às influências externas e mantinha suas características primitivas. Nas remotas e edênicas regiões interioranas estaria a figuração do Brasil real e o homem que as povoa adquire o status de legítimo representante nacional.

Sobre o sertanejo e o litorâneo ainda se levantou outra questão, a da miscigenação favorável e desfavorável<sup>19</sup>. Como já dito, no sertanejo a mestiçagem prevalente de índio e branco era aceita e vista como o mais legítimo fruto da nacionalidade; já o mestiço que habitava o litoral resultava do cruzamento de dois elementos estranhos ao ambiente nacional, o negro e o branco; em sua composição não entrava o elemento nativo atenuador, o que tornava o mulato do litoral tão impuro quanto este território conspurcado pelo estrangeirismo.

Essa oposição era, quase sempre, marcada nas obras literárias e ultrapassou mesmo os limites do romantismo. Um exemplo clássico se encontra n’Os Sertões de Euclides da Cunha, sintetizado na sua famosa frase: “o sertanejo é, antes de tudo um forte, não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”.

Ventura observa que a questão da mestiçagem ocupou a intelectualidade durante um largo período e no sertanismo, com seu caráter miscígeno específico, a idéia de nação se expande para o interior, “nos sertões se localizariam os contornos de uma cultura nacional, original quanto aos padrões metropolitanos de civilização.” (VENTURA, 1991, p. 55).

Como se constata, o sertanismo tem suas origens no indianismo romântico, no ideal de pátria que se buscava nas produções literárias e, fundamentalmente, dava continuidade à

---

<sup>19</sup> Essas questões de território e raça pura ou impura, eram centrais nas discussões intelectuais do período, e são detalhadamente analisadas por Roberto Ventura na obra *Estilo tropical*, de 1991.

busca de elementos culturais próprios que se prestassem ao propósito de afirmação nacional. Sobre essa prática, Sodré (1964, p. 323) observa:

No sertanismo verifica-se o formidável esforço da literatura para superar as condições que a subordinavam aos modelos externos. Existe, nos iniciadores da ficção romântica, sinais evidentes desse esforço. Verificaram logo que o índio não tem tôdas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil. Submetem-se ao jugo da paisagem, e pretendem diferenciar o ambiente pelo que existe de exótico no quadro físico – pela exuberância da natureza, pelo grandioso dos cenários, pela pompa dos quadros rurais. Isto é o Brasil, pretendem dizer. E não aquilo que se passa no ambiente urbano, que copia o exemplo exterior, que se submete às influências distantes.

A princípio, o sertanismo retrata um interior geral no afã de delinear a nacionalidade. O olhar sobre o sertão é abrangente e condescendente, novamente o espaço e os personagens são idealizados em escala sempre crescente; os sertanistas, sob a influência romântica que os motivava, caem nas descrições grandiloqüentes que desfiguram o sertão e o sertanejo; querem afirmar a brasilidade interiorana e se perdem em detalhes que não contribuem para a concretização desse objetivo, se utilizam da preciosa linguagem romântica idealizada e as narrativas se enchem de “clichês paisagísticos”. Quando o sertanejo fala sua prosa é muito poetizada, denunciando a falsidade do artifício que criava um sertão ameno e florido, povoado de homens rústicos, mas heróicos ao extremo, e de lindas mulheres “cor de jambo”.

Monteiro Lobato em seu artigo “Urupês” (1914) considera esse sertanismo apenas uma evolução do indianismo, e, como tal, peca pelo mesmo idealismo excessivo ao descrever o sertanejo e seu lugar, peca pelas mesmas qualidades cavalheirescas de orgulho indomável, fidalguia, coragem, virilidade heróica, entre outras.

Se esse sertanismo artificial não agradou e logo teve, também, sua fórmula esvaziada, entrementes deu ensejos a que se firmasse a idéia do sertão como fonte de inspiração nacional, ainda que não devidamente explorada. Aproveitando esta direção na estética literária, de várias regiões do país surgiu uma narrativa voltada para a terra e sua gente, buscando, dessa feita, mais fidelidade ao meio que descrevia, iniciando a prática literária a que se denominou, com mais particularidade, de regionalismo.

Nessa fase, as produções literárias se voltam para regiões mais específicas e tentam se aproximar, com maior realismo, do ambiente que descreviam, porém, essa aproximação é precária. Muito próximos do sertanismo, os primeiros regionalistas não conseguiram se desvencilhar dos excessos românticos, contudo em sua narrativa se nota a intenção de

sobrepôr o particular ao universal generalizante, buscando as muitas formas de cultura brasileira, mudando o modelo narrativo romantizado de afirmação nacional.

É justamente em relação à transformação da narrativa que, segundo Vicentini (1997), se pode perceber melhor a transição do relato sertanista para o regionalismo. Todavia, ainda que houvesse uma mudança de narrativa menos grandiosa do sertão para uma mais próxima à realidade regional, é facilmente percebível que em muitas das chamadas obras regionais os escritores sofriam a influência do sertanismo romântico.

Segundo Bosi (1970), a maior parte dos regionalistas teve dificuldade em superar o problema estético produzido pelo encontro do homem culto, de formação intelectual elaborada, com uma comunidade rústica, primitiva, onde o elemento cultural se aproximava notavelmente do elemento natural; salvo exceções, não conseguiram superar e resolver esse impasse para produzirem obras expressivas da nossa nacionalidade.

Embora a estética regionalista fosse preferida do final do século XIX e início do XX, Bosi (1970) afirma que esta era uma prática literária já sem garra crítica, decadente, perdida numa cultura *belle époque* oficial, alienada e verbalista, oscilando nos extremos do precioso e do banal, um regionalismo que Mário de Andrade, ainda segundo Bosi, chega a classificar como “praga anti-nacional”.

Juízos tão desfavoráveis se justificam, pois a fase inicial do regionalismo apresenta uma escrita com características próximas da visão, no dizer de Lúcia Miguel Pereira, “do turista ansioso por descobrir os encantos peculiares de cada lugar que visita, sempre pronto a extasiar-se ante as novidades e a exagerar-lhes o alcance” (PEREIRA, 1988, p. 176); resultou desse encantamento com o sertão o uso de uma linguagem que primava pelo exotismo na busca do que seria a legítima expressão da fala sertaneja em seu aspecto regional. Um trabalho que resultava artificial, prejudicando a narrativa que deveria ser fluente e fácil como a simplicidade típica do meio descrito, e se transforma em elaborada e trabalhosa composição de estilo.

Essa linguagem pitoresca é vista hoje como uma das limitações do regionalismo, para o período representava a busca da fidelidade na representação do tipo, davam voz ao personagem, mas utilizando um realismo extremado, quase caricatural, marcando bem a posição do narrador culto em oposição ao matuto. Não era raro que surgisse: “ao lado da criação artística, a necessidade dos glossários, dos adagiários, dos vocabulários, verdadeiras chaves de interpretação, sem as quais seria impossível compreender personagens, e até mesmo quadros [...] dessa língua estranha”. (SODRÉ, 1964, p. 407).

Entretanto, se o regionalismo em seu período mais romântico, quando tenta se aproximar da realidade ainda o faz sob a influência de nacionalismo idealizado, o que levou a algumas limitações, nem por isso tem o seu valor diminuído ou se fada à condenação. Progressivamente, o regionalismo buscava revelar o Brasil à sua gente, procurava dar maior sentido à realidade através da cor local. Se nem sempre consegue fazê-lo com a devida isenção estética em sua estilização, a condicionante histórica do momento atenua seus excessos e oscilações.

Foi preciso esperar quase o início do século XX e toda a evolução histórica que provocou o declínio do idealismo romântico em favor de uma visão mais próxima da realidade, para que se presenciasse o surgimento, no cenário nacional, de uma produção regional sem a afetação até então praticada.

O realismo, o naturalismo, o cientificismo, etc. forneceram meios para que a visão sobre a terra e o homem se tornasse mais verossímil (ainda que pese sobre esses movimentos os excessos típicos de escola); observa-se, nesse período, a feliz conjugação da estética com o meio e o homem nas obras de alguns autores que lograram a fusão do tema com a linguagem, imprimindo considerável qualidade às obras regionalistas.

A partir, principalmente, de Afonso Arinos e Valdomiro Silveira, presenciou-se o despontar de um regionalismo mais puro que refletiu, com sucesso, o desejo dos escritores de retratarem o modo de vida da nossa gente, sem grandes influências externas, atendendo ao anseio crescente de se valorizar os elementos nacionais em contraponto à cultura importada com a qual o país convivia; se desde o sertanismo o interesse do homem culto pelo interior indicava aí a fonte própria de inspiração, com essa nova fase do regionalismo, exemplificada na escrita pioneira de Arinos e Silveira, entre outros, a expressão local passou a apresentar o desejado equilíbrio estético em sua produção.

Em vários Estados observa-se a produção de prosadores, em especial contistas, que se dedicam a um trabalho sério de pesquisa sobre o homem, a linguagem e o folclore do interior, observando e fixando o “predomínio absoluto da região sobre o homem e do grupo sobre o indivíduo e aquele interesse pelas anotações lingüísticas que caracterizam o regionalismo por assim dizer ortodoxo.” (PEREIRA, 1988, p. 179). Essa renovação observada na literatura regional resultou do contato da arte com a cultura local, deixando de ser, dessa forma, produto apenas de experimentação estética.

Esse trabalho mais pragmático com a matéria rural, que Vicentini define como um período no qual, “há um crescimento no conteúdo que equaciona a vida do homem sertanejo e que faz que ele apareça como homem singular” (VICENTINI, 1997, p. 13), marca o

surgimento do que Bosi (1970) chama de “regionalismo como programa”, um projeto explícito, consciente da “fidelidade ao meio a descrever”, aprofundando a linha realista na compreensão do ambiente e do homem do sertão nacional em suas peculiaridades, matéria ainda inédita na prática literária.

Pode-se dizer que essa nova postura é inédita porque, apesar de toda a produção sertanista e regionalista que primava pelo exótico e pelo pitoresco, nas quais se observa o gosto elitista estrangeiro, é apenas quando os autores voltam as costas para essa prática e se dedicam com sério interesse ao estudo do interior e sua gente, evitando a influência estrangeira e perdendo o mencionado “interesse ligeiro de turista”, que a produção literária, em seu aspecto regional, passa a preencher o anseio de expressão genuinamente nacional. Nesse contexto, é que adquirem ares de pioneirismo autores como Arinos e Silveira, e podemos incluir nessa relação nomes como Simões Lopes, Alcides Maia, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato, entre poucos outros, que traçam uma linha crescente de qualidade nas produções regionais do período.

A obra desses autores pode ser melhor compreendida com a leitura posterior dos modernos e de autores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, pois permite que se avalie com mais justiça o trabalho original, e até certo ponto revolucionário, dos regionalistas do começo do século, daqueles que buscaram o amoldamento à terra e a simplicidade do homem e das cenas rurais. A eles não se pode negar o valor histórico como precursores do “vivo interesse dos modernos pela realidade brasileira total, não apenas urbana.” (BOSI, 1970, p. 233).

E tanto é verdade, que em sua conferência de 42 sobre “O Movimento Modernista”, Mário de Andrade, ao analisar os eventos que culminaram na célebre semana de 22, identifica nas características do Modernismo: “a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a utilização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora.” (ANDRADE, 1974).

O autor afirma ser possível rastrear essa consciência criadora e inteligência artística na pesquisa estética, em maior ou menor grau, desde autores como Gregório de Matos, algumas vezes se caracterizando apenas como manifestações individuais dessa consciência, mas que se fortalece ao longo da história até sintetizar-se na proposta modernista de 22. O movimento Modernista trouxe em seu bojo, diz Andrade, o benefício do caminho desbravado nessa evolução, sobre a qual exerceu definitiva influência o regionalismo em sua manifestação mais incontaminada, produto do projeto cultural nacional do começo do século em momento imediatamente anterior ao Modernismo.



Ao considerar o movimento Modernista como síntese da procura construtivista da cultura nacional, Andrade diz que seus idealizadores tiveram que estar a par com o que se passava no interior, o que era uma exigência da inteligência artística nacional. Era também, “sinal de maior ou menor civilização conhecer a obra de regionalistas como Alcides Maia, Carvalho Ramos [...]”.<sup>20</sup>

Se a tomada consciente e séria da matéria sertaneja é o eixo central nos regionalistas do princípio do século, para a sua realização estética teve decisiva importância a obra de Euclides da Cunha, *Os sertões*. A linguagem elaborada, grandiosa, solene, de Euclides, imprime forte impressão nos demais autores que se ocupavam da matéria regional e contribuiu para que esse gênero de narrativa adquirisse contornos literários mais precisos, tornando-se mais objetiva e interpretativa na descrição das cenas e do homem interiorano. Não foram poucos os escritores que seguiram a esteira euclidiana, pois o autor com sua monumental obra estabelecera, nas palavras de Joana Muylaert (1998), “uma estética para o relato dos eventos e para a descrição dos costumes da ‘terra’ e do ‘homem’ brasileiro”.

Possuidores de um modelo de elevada qualidade estética como a obra de Euclides para a elaboração literária da matéria rural, os escritores que desse tema tratavam buscaram valorizar a escrita com o uso mais acurado das palavras; colocam em segundo plano o caboclo falante dos regionalistas mais tradicionais, cuja linguagem pitoresca, considerada a princípio um elemento tão fecundo na caracterização do homem do campo, é, depois de Euclides, acentuadamente substituída pelos artifícios literários na narrativa regionalista.

Poderíamos dizer que a estética rural ganha com essa nova elaboração em sua escrita, porém, o que a princípio é um ganho para o regionalismo descamba para a banalização no uso abusivo de artifícios literários, descaracterizando o linguajar caipira, asfixiando o regionalismo e relegando-lhe o lugar de subliteratura.

Entretanto, os autores, dos quais citamos apenas alguns nomes, que souberam dosar o uso da linguagem literária aplicada ao regionalismo em suas nuances tão próprias, firmaram nome e seguem como indicadores de qualidade e equilíbrio estético no que de melhor se produziu no gênero, contribuindo, efetivamente, com a narrativa da nação e com a reconfiguração mais autêntica do mito nacional.

---

<sup>20</sup> Em agosto de 1938, no nº 38 da *Revista Acadêmica*, Mário de Andrade, respondendo a uma pesquisa feita pela revista, coloca entre os dez melhores contos da literatura brasileira, o conto “Caminho das Tropas”, de Hugo de Carvalho Ramos.

## CAPÍTULO III

### **Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato: olhares rigorosos e opostos sobre o sertão e o sertanejo**

Já mencionamos que o século XX marca uma série de mudanças, no campo do conhecimento humano que influencia várias áreas do saber e altera o valor de verdades estabelecidas. É o tempo do científico, do naturalismo, do evolucionismo, do realismo e tantos outros desdobramentos que provocavam o debate de idéias e a revisão de conceitos vigentes.

Na literatura, sob a pressão desses movimentos, assiste-se a sobrelevação do realismo e do naturalismo que obriga um olhar mais criterioso sobre a realidade nacional. É nesse período que se observa as mudanças operadas na prática do regionalismo que passou a tomar a matéria rural sem o exotismo nem o romantismo idealizado que caracterizaram grande parte das obras sertanistas e regionalistas.

Essas mudanças se operavam desde o final do século XIX e se acentuam no século XX, mas no mercado predominava, ainda, o regionalismo romântico que já provocava aversão e duras críticas por parte dos intelectuais que sentiam o esvaziamento da temática. Paralelo ao regionalismo romântico, crescia o número dos que falavam o sertão e o sertanejo de modo despojado e mais nacionalmente autêntico, arejando os ambientes regionais com tons mais claros e sinceros.

É desse contexto histórico que recorto os nomes de Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato para analisar como a dialética em torno do regionalismo se processava, uma vez que ambos escreveram sobre o mesmo tema, tanto em formulações teóricas, quanto na criação artística.

Figura representativa em nossa literatura, Lobato gozou, e goza, de merecida notoriedade. Homem de letras, nasceu e cresceu no interior até ter idade para seguir nos estudos superiores, mudando-se para São Paulo onde ingressa na Academia de Direito. No seu tempo de estudante envolve-se com o jornalismo e junto com alguns amigos institui o que chamaram de “Cenáculo”, dedicando-se, todos, em suas reuniões, a debates políticos,

filosóficos e, sobretudo, literários. Lobato revela-se combativo e ácido crítico da decadência intelectual generalizada que percebia no meio acadêmico<sup>21</sup>.

Concluídos os estudos retorna a Taubaté onde é recebido com as honrarias devidas ao novo bacharel, neto do ilustre Visconde de Tremendé. Mas Lobato, vivendo na cidade de Areias onde exerce o cargo de Promotor, não se animava com a vida do interior como confessa em uma carta à noiva: Vingo-me da chateza da vida areense passando o dia em plena Hélade com Ulisses e Penélope e Mentor. Que grande coisa a literatura! Sem ela minha vida aqui conduziria irremissivelmente ao suicídio (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 50). Seu espírito, mergulhado durante anos no bulício da agitada vida estudantil que levava na capital paulista, não se conforma com o marasmo da vida interiorana e profissional. Na verdade, não fosse a paixão por Purezinha, sua futura companheira de toda a vida, talvez jamais ingressasse na profissão.

Lobato viveu alguns anos no interior. Com a morte do avô, herda uma extensa propriedade rural, torna-se fazendeiro, atividade na qual amargou alguns fracassos; dessa mal-sucedida experiência como homem do campo, nasceram “Urupês” (1914) e “Velha Praga” (1914). Mas seu destino era a vida urbana e, ainda que não desviasse os olhos do interior em boa parte de sua produção, retorna a São Paulo onde se dedica a escrever e ao mercado editorial, atividades nas quais obteve notável êxito.

A biografia de Hugo (mais detalhada no primeiro capítulo), apresenta algumas semelhanças com a de Lobato. Hugo também nasce e cresce no interior e sua mudança para o Rio de Janeiro objetivava seu prosseguimento nos estudos superiores; Hugo ingressa na Academia de Direito e se envolve com estudos filosóficos, políticos e literários principalmente. Para o interior Hugo só retorna ao trabalho ou a passeio. É desde o Rio de Janeiro que escreve a maior parte de sua obra, perseguido sempre pela nostalgia do sertão, para onde pretendia voltar em busca de paz para seu espírito arredio e inadaptável ao ritmo urbano.

Dessa olhada sobre a vida desses dois homens é possível percebermos aspectos de aproximação e de distanciamento em sua formação e posicionamento relativo ao interior, o que acaba refletido em suas obras. Interessa, neste trabalho, buscar esses pontos de aproximação e de oposição para a análise cuidada do diálogo que pode ser estabelecido entre Hugo e Lobato.

---

<sup>21</sup> Essas notas biográficas se baseiam no trabalho de Azevedo, Camargos e Sacchetta: *Monteiro Lobato: furacão da Botocúndia*, de 1997. São deste trabalho, também, as citações das cartas de Lobato, embora em anexo esteja a íntegra dessas cartas publicadas na obra *A barca de Gleyre*, 1946, editora Brasiliense.

### 3.1 Idéias próximas, ideais distintos.

No final do ano de 1914, Lobato publica n'O Estado de São Paulo um artigo intitulado “Velha Praga” no qual denunciava a prática das queimadas e a ação predatória sobre a terra levada a cabo pelo caboclo ignorante. O artigo obtém rápida repercussão e motiva Lobato a escrever, em seguida, outro artigo intitulado “Urupês”, publicado no mesmo ano, no mesmo jornal, e no qual o autor aprofunda o tom duramente crítico contra o sertanejo e sua relação com o meio em que vivia.

O sucesso desses artigos foi realmente grande e vinculou, estridentemente, o nome de Monteiro Lobato à causa sertaneja. Aparecia no cenário nacional alguém que se atrevia a jogar tintas carregadas de ironia e caricatura sobre a figura heróica do sertanejo.

Não foi por acaso que Lobato escreveu esses artigos, apenas a repercussão imediata que tenham causado, talvez, não fosse esperada de pronto. Todavia, antes mesmo de escrevê-los, Monteiro Lobato revelara em carta ao amigo Rangel a aversão, que devotava ao caboclo de sua terra, a quem via como elemento nocivo e destruidor, oposto da imagem idealizada que se estabelecera, a qual não refletia a realidade do elemento nacional:

Já te expus a minha teoria do caboclo, como o piolho da terra, o *Porrigo decalvans* das terras virgens? Ando a pensar em coisas com base nesta teoria, um livro profundamente nacional, sem laivos nem sequer remotos de qualquer influência européia [...] Um feto que já me dá pontapés no útero é a simbiose do caboclo e da terra, o caboclo considerado o mata-pau da terra, constritor e parasitário, aliado do sapé e da samambaia, um homem baldio, inadaptável à civilização (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 54).

Está aí o germe do que seria a deprecação lobatiana contra o caipira, a gestação do que seria o Jeca Tatu, que posteriormente se prestará a ser modelo rematado da figura do roceiro, “bichinho feio, magruço, arisco, desconfiado, sem jeito de gente”, como escreve no conto “Jeca Tatu”. Pintado com as cores do ridículo, o Jeca torna-se tipo indelével dentro da literatura brasileira.

Quando escreve os artigos com os quais faria notória a figura caricata do sertanejo, Lobato realiza um estudo dessa figura que talvez servisse para dar a justa medida do que seria o homem da roça, sem as tintas heróicas com que o pintava o regionalismo romântico.

Tal como ocorrera no indianismo, o sertanismo e o regionalismo se revestira de em idealismo exótico que tirava ao interior sua verdadeira feição; por isso, talvez, mais que um propósito caricatural, seja possível detectar na posição de Lobato “uma advertência, trágica,

enérgica, desapiedada, mas necessária advertência”<sup>22</sup> (CAVALHEIRO, 1968, p. 21). A advertência era contra a literatice do período que falava de um interior brasileiro com as mesmas cores fabulosas do nativismo.

Lobato, cuja formação intelectual e literária o credenciava a analisar esse contexto estético, sabe que o que se escreve sobre o sertão e seu morador soa falso, artificial e não reflete a essência rural nacional, opinião que ele compartilha mais uma vez com o Rangel:

A nossa literatura é fabricada nas cidades por sujeitos que não penetra nos campos de medo dos carrapatos. E, se por acaso um deles se atreve e faz um “entrada”, a novidade do cenário embota-lhe a visão, atrapalha-o, e ele, por comodidade, entra a ver o velho caboclo romântico já cristalizado – e até vê caipirinhas cor de jambo, como o Fagundes Varela (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 60).

A denúncia de Lobato é contra a literatura fabricada na cidade por quem sequer conhecia o interior, mas o autor reconhece também que no meio rural há elementos com os quais se pode trabalhar literariamente; o que se torna necessário é ver e conhecer de perto a terra e sua gente como diz a Rangel:

Quantos elementos cá na roça encontro para uma arte nova! Quantos filões! E muito naturalmente eu gesto *coisas*, ou deixo que se gestem dentro de mim num processo inconsciente, que é o melhor: gesto uma obra literária, Rangel, que, realizada, será *algo nuevo* neste país vítima de uma coisa: *entre os olhos dos brasileiros cultos e as coisas da terra há um maldito prisma que desnatura as realidades* (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 54, grifos nossos).

O “prisma que desnatura a realidade” e que Lobato desnuda, se assemelha ao pêndulo do exotismo e do pitoresco que Bosi (1970) aponta como causa da oscilação da estética regionalista entre os extremos românticos do banal e do precioso. Lobato entendia que a visão refratária da realidade tinha sua origem no idealismo romântico e compreendia seu quadro evolutivo que resume com as seguintes palavras:

Morreu Perú, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau, prototipo de tantas perfeições humanas que no romance, ombro a ombro com altos tipos civilizados, a todos sobreleva em beleza d’alma e corpo. Contrapôs-lhe a cruel etnologia dos sertanistas modernos um selvagem real, feio, brutesco, anguloso e desinteressante [...] Não morreu, todavia. Evoluiu. O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de caboclisto [...] Mas o substrato psíquico não mudou: orgulho

---

<sup>22</sup> Edgard Cavalheiro escreveu um estudo que intitulou “Vida e obra de Monteiro Lobato”, que se publicou na parte introdutória da 14ª edição de *Urupês*, em 1968, pela editora Brasiliense.

indomável, independência, fidalguia, coragem virilidade heroica, todo o recheio, em suma, sem faltar uma azeitona, dos Peris e dos Ubirajaras (LOBATO, 1968, p. 277-278).

Esse artificialismo romântico na composição dos tipos nacionais parecia irritar a sensibilidade de Lobato, e sua intenção explícita de desconstruir esses tipos motivou o seu trabalho. Cavalheiro (1968) afirma que alguns anos antes da publicação de “Velha Praga” e “Urupês”, Lobato dissera: “Ou dou uma coisa que preste, que esborrache o indígena, ou não dou coisa nenhuma”; com Rangel, Lobato desabafa:

Rangel, é preciso matar o caboclo que evoluiu dos índios de Alencar e veio até Coelho Neto – e que até o Ricardo romantizou tão lindo... Se eu não houvesse virado fazendeiro e visto como é realmente a coisa, o mais certo era estar lá na cidade a perpetuar a visão erradíssima do nosso homem rural (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 60).

Em certa medida, o projeto de Lobato se concretizou. Ao publicar, em 1918, o livro de contos também intitulado de *Urupês*<sup>23</sup>, as deficiências do regionalismo são acentuadas; aliado ao estopim que os artigos acendera, contribuiu, segundo Sodré (1964), para que o regionalismo, “dentro dos moldes que haviam presidido o seu desenvolvimento”, chegasse ao fim. Em sua obra, Lobato criou um tipo que permaneceu como figura do sertanejo, liquidou o caboclo romantizado, atingido seu ideal<sup>24</sup>.

Por alguns ângulos é possível aproximar Hugo de Lobato. A composição rebuscada e artificiosa dos tipos nacionais contra a qual Lobato se insurge, era preocupação da qual Hugo também se ocupava.

Em seus conhecidos contos de *Tropas e Boiadas* (1917), observa-se a elaboração equilibrada para compor os tipos sertanejos dos quais se ocupa sem o toque do pitoresco e do exótico, sem a imitação burlesca do linguajar caipira.

Para que se perceba esse equilíbrio são suficientes os seus contos sertanejos entretanto, nas suas obras completas, encontramos o posicionamento crítico do autor em relação a esse tema, que revelam a sensatez de Hugo quando analisa o fazer literário em

<sup>23</sup> Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997, p. 50) trazem a informação de que a expressão “urupês” era usada pela mãe de Monteiro Lobato para se referir a certo fungo que nasce em madeira podre. O significado também aparece dicionarizado. Monteiro Lobato resolve utilizar esse termo para intitular o seu livro de contos, que a princípio pensava chamar de “Dez mortes trágicas”, como informa Bosi (1970, p. 243).

<sup>24</sup> Esse fim, contudo, não pode ser entendido como a inexistência da prática regionalista dentro da literatura brasileira; o fim que Sodré menciona, é aquele do regionalismo dentro do padrão romântico de ainda tentar a unidade nacional, porque na verdade, o regionalismo apenas reorganizou seus interesses, que, a partir desse momento, se volta para a denúncia social, se fortalece na geração de trinta e continua presente na literatura nacional.

relação ao sertão, que se praticava no momento. Esse posicionamento está expresso, principalmente, em seus ensaios: “O interior Goiano” e “Populações Rurais”, publicados em 1918 e 1919, respectivamente.

Dono de uma refinada educação literária e possuidor de agudo censo crítico, surpreendente em alguém tão jovem, a Hugo não escapava o conhecimento de que a literatura sertaneja que se praticava e a crítica que sobre ela recaía, não refletiam o que realmente era o sertão. Consciente desse fato, Hugo se dedica a analisar o interior e sua gente com argúcia à qual não escaparam os excessos literários observáveis nos escritores seus contemporâneos resultados da ignorância sobre a realidade brasileira:

Ignoram comumente habitantes de cidades do litoral e chamados eruditos de gabinete, o que seja, na realidade, o nosso tipo do “sertanejo” [...] Erram os que pretendem, de princípio, surpreender as complexas modalidades do *habitat* sertanejo numa viagem apressada, feita tôda ao longo das estradas comerciais [...] (RAMOS, 1950, v. II, p. 131, 136).

Hugo condena nessas linhas a opinião e a obra de quem se põe a escrever sobre o sertão sem conhecê-lo a fundo em sua complexidade tão variada, pois que jamais se aventuram a uma análise profunda e real do interior, sobre o qual possuem idéia distorcida: “Sertão para muitos abrange todos êsses vastos latifúndios onde não chegou ainda o silvo da locomotiva, e que se presume totalmente desertos, quando não abalados pelos uivo noturno das canguços e suçuaranas à beira dos bebedouros” (RAMOS, 1950, v. II, p. 131). Percebe-se aí a idéia geral que se tinha do sertão, terra em seu estado selvagem primitivo, de população rarefeita que exigia a existência de bravos heróis para habitá-la, o que levava obrigatoriamente à romantização do sertanejo.

Hugo denuncia essa visão distorcida que, se por um lado engrandecia a níveis lendários o sertão e o sertanejo, por outro permitia a elaboração de juízos pejorativos como Lobato fizera, porque o sertão não era o paraíso na terra pretendido pelos românticos, era antes o palco da miséria humana, como já o denunciara Euclides da Cunha. Hugo sentia urgência em dar voz real e denunciadora ao nosso interior, a ele não escapava o contraste entre o ideal e a realidade, e a quem quisesse escrever algo sólido e verdadeiro sobre o sertão ele diz:

Faz-se 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 dêsses nossos tão caluniados latifúndios (RAMOS, 1950, v. II, p. 136).

Hugo sentia a necessidade do emparelhamento com a terra para que se escrevesse com exatidão sobre sua compleição; e mais que conhecer *in locu* o tema sertanejo, era necessário sensibilidade para transformar os fatos aparentemente corriqueiros das histórias do interior e elaborar com elas exemplares de humanidade, com a profundidade de lições que delas se pode extrair, sem se arriscar apenas ao pitoresco das cenas; é o que ele confessa em carta à sua irmã:

Em meu sangue corre impetuoso, um como instinto de *zingaro*, de cigano, de andar, andar, seja para onde fôr, uma febre de conhecer novos horizontes, o *algo nuevo* dos *globetrotters*, de atravessar vastidões desconhecidas como o Saára, 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 - tomarão não mais que por meros acidentes e coisas sem importância: porque eu pretendo escrever alguma coisa dessa vida do interior, tenho em encubação um vasto e soberbo plano, para a ampliação do qual, vou acumulando as mais insignificantes anotações, as variantes mínimas de fatos e aspectos comuns (RAMOS, 1950, v. II, p. 210-211).

Assim como Lobato, Hugo tem a clareza de espírito para identificar e denunciar o sertanismo literatista e artificial que reinava entre os escritores que supunham estar fazendo literatura sertaneja; Lobato o faz comparando-o ao indianismo; Hugo, criticando a obra que se escrevia sobre o sertão por pessoas sem conhecimento de causa.

O olhar crítico sobre o fazer literário do período é um ponto de aproximação entre esses dois escritores; porém, a análise detalhada de suas idéias revelam ideais em oposição, o que pode ser comprovado pelo escrutínio dos artigos “Velha Praga” e “Urupês” de Lobato, junto aos ensaios “Interior Goiano” e “Populações Rurais”, de Hugo.

Os artigos de Lobato trataram da mesma temática: o homem do campo, o caipira, como elemento parasitário, destruidor da natureza. Se Lobato enfastiava-se diante da literatura de sertanejos heróicos, não lhe faltaram argumentos e feracidade para insurgir-se contra esse ideal ao traçar, a partir de sua experiência, um retrato mordaz, contundente, cruel mesmo, do que seria, pelo seu ponto-de-vista, o verdadeiro homem do interior.

É a partir dessa visão mordaz que as idéias e ideais de Hugo e Lobato se distanciam. Em seus ensaios, Hugo estabelece polêmico diálogo com Lobato, e, ainda que não faça nenhuma menção direta a ele, é possível perceber que Hugo “responde item a itens às acusações que Monteiro Lobato fazia ao caipira [...] e também às teorias de Silvio Romero



sobre o aprimoramento da raça mestiça brasileira através do seu branqueamento via imigração estrangeira européia”. (VICENTIN, 1997, p. 31).

Se o objetivo de Lobato era liquidar com a figura do sertanejo, Hugo pretende defendê-lo e sua defesa é apaixonada, mas real e justa, porque enxerga com humanidade a tragédia que era a vida nos sertões bravios e primitivos, num momento em que o libelo acusativo e caricatural estava se tornando moda. Vejamos como se estabelece a dialética entre Hugo e Lobato.

### **3.2 O homem e a terra: onde fica o sertão? Quem é o sertanejo?**

Quando escreve seus polêmicos artigos, Lobato trata o interior e o seu morador de maneira genérica, ele não se preocupa em abrir exceções, fazer concessões, nem se detém sobre o problema para analisá-lo com mais clareza, não nesse momento. O que ele faz é denunciar, desnudar, ironizar, ridicularizar uma figura emblemática de parte da nossa literatura; Lobato joga no cenário nacional, de supetão, sem aviso prévio, uma realidade chocante que talvez fosse conhecida por nossos escritores, mas que jamais fora mostrada porque quebraria a ilusão idealista.

É sobejamente conhecido que entre a intelectualidade que falava sobre o sertão e o sertanejo um nome definitivo é o de Euclides da Cunha, que estabeleceu o conceito de sertanejo como um “forte”, a “rocha viva da nossa nacionalidade”, representado em sua obra pelo homem que povoava o sertão da Bahia. Lobato ia, intencionalmente, na contramão dessa figuração e tinha consciência que muito provavelmente sua postura seria mal recebida:

Mas, completado o ciclo virão destroçar o inverno em flor da ilusão indianista os prosaicos demolidores de ídolos – gente má e sem poesia. Irão os malvados esgaravatar o ícone com as curetas da ciência. E que feias se hão de entrever as caipirinhas côm de jambo de Fagundes Varela! E que chambões e sornas os Peris de calça, camisa e faca à cinta! Isso, para o futuro. Hoje ainda há perigo em bulir no vespeiro: o caboclo é o “Ai Jesus!” nacional (LOBATO, 1968, p. 278-279).

A figuração cabocla feita por Lobato foi genérica, e por isso incompleta, reducionista, no mínimo injusta. É contra essa generalização que Hugo escreve “Interior Goiano”, no qual busca caracterizar os vários tipos humanos que habitam o interior do país.

Para Hugo, o primeiro a se dominar é o que seja, em sua opinião, o verdadeiro sertão e o sertanejo: ele acusa as “confusões lamentáveis” que se produzem sobre o tema como resultado da ignorância dos “habitantes de cidades do litoral e chamados eruditos de

gabinete”, incapazes de enxergar as “distinções que escapam à superficialidade de exame com que se arrumam e se desfazem sistemas, emitem-se e se contradizem opiniões em nosso meio” (RAMOS, 1950, v. II, p. 134).

Buscando trazer mais clareza ao tema, Hugo começa por categorizar o sertão que, na visão litorânea são “todos esses vastos latifúndios onde não chegou o silvo da locomotiva, e que se presume totalmente desertos” (RAMOS, 1950, v. II, p. 131), ou seja, não se considera que estas vastidões interioranas comportam varias cidades e vilarejos que são englobados na mesma denominação de sertão, que inclui mesmo “duas ou três capitais de Estado, Goiás, Cuiabá, Teresina” (RAMOS, 1950, v. II, p. 131).

Para Hugo, é erro de quem não conhece o sertão reunir sob um só rótulo essas regiões que apresentam, em maior ou menor grau, populações urbanas pois, em relação aos que vivem nestes lugares, ali não é o sertão, é preciso penetrar ainda mais no interior, afastando-se dessas cidades, aproximando-se das grandes fazendas de criação para que se encontre o que na própria região se denomina como “sertão” e, conseqüentemente, encontrar ali o verdadeiro sertanejo.

Se o sertão resulta de uma questão de localização, para melhor se apreender o que seja o sertanejo é preciso pensar este homem em relação às paragens que habita. A partir dessa proposição, Hugo se dispõe a teorizar sobre o homem que merece, em sua íntegra, a denominação de sertanejo, para isso chega a classificá-lo em, no mínimo, três categorias.

Existe, segundo Hugo, um homem do campo que pratica a lavoura e vive próximo dos limites da cidade ou dos rios que a circundam, o qual apresenta uma “tez baça, característica, essa pátina de tristeza e quase cretinismo que tanto impressiona o forasteiro que lhe bate à porta do buriti, pedindo uma caneca de água ou pousada para aquele dia de marcha” (RAMOS, 1950, v. II, p. 132); esse elemento “apresenta de fato, muitas vezes, os estigmas fisionômicos de depressão orgânica, oriundos da papeira, a malária e outros” (RAMOS, 1950, v. II, p. 131), conseqüência do meio em que vive, às margens de “rios e ribeirões tornados paludosos nas cheias com o apodrecimento de folhos que as enxurradas acarretam e depositam no leito.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 132).

Vivendo em ambiente desfavorável, no trato primitivo da terra, em moradia precária á beira das matas, esse homem chega a lembrar o caboclo de Monteiro Lobato na fisionomia amarelada das febres maleitosas, mas esse não é o sertanejo real nos critérios de Hugo. Adstrito às proximidades das cidades do interior, vivendo precariamente do que planta, esse homem recebe a denominação de “caipira” ou “queijeiro”.

Muitas vezes, junto desse pequeno lavrador, há um lavrador possuidor de fazendas de plantações que vive em melhor situação porque produz mais, riqueza gerada principalmente pela família numerosa que se emprega toda no eito, justificando o ditado de que “no interior, família grande é riqueza”. Estes estão numa escala superior de prosperidade e fartura e ainda que não vivam em condições ideais de higiene, nestas grandes fazendas encontra-se conforto e bem-estar comparáveis aos desfrutados pelos “moradores das tão gabadas plagas litorâneas”. Para Hugo esse também não é o verdadeiro sertanejo, continua sendo apenas um caipira possuidor demais recursos.

Encontramos um outro tipo de morador do interior descrito por Hugo, trata-se daquele que vive à beira das estradas, estes:

Vão fincar propositadamente o seu rancho à beira das estradas de trânsito obrigado; e, finórios ou empalamados ali ficam – aperrengados na deficiência orgânica ou outros quaisquer estímulos para um modo de vida mais cômodo, [...] descuidando da cultura, ou mantendo apenas meia dúzia de vacas leiteiras do curral, e a meia quarta de terra lavradia para os gastos da família numerosa. – São êsses os pseudos “sertanejos” que viajantes e exploradores de fancaria topam, muitas vêzes, em sua caminhada para as cidades do interior, e que tão péssima impressão lhes causam à bôlsa, às ilusões literárias e à acuidade científica de aprofundadores do “hinter-land” [...] (RAMOS, 1950, v. II, p. 132).

Esses elementos, enganosamente denominados de “sertanejos”, em seu aspecto físico e condições de vida são os que mais se aproximam do caboclo lobatiano, sujeito enfermiço, preguiçoso, desanimado e sem reação diante das necessidades diárias, sobre este elemento Hugo diz:

Bociosos uns, enfermiços outros, as crianças enfezadas, maltrapilhas, atacadas de vermes intestinais e habituadas, pelo rolar no chão, ao vício de comer terra, chocam muitas vêzes a vista daqueles que, imbuídos de apressadas leituras, ali acorrem no propósito de surpreender desde logo e da primeira assentada, a alma e o viver sertanejo em tôdas as suas características modalidades [...] (RAMOS, 1950, v. II, p. 132).

O que observamos é que Hugo não nega a existência de um tipo rural como o descrito por Lobato, mas insiste em que este não é o representante do verdadeiro sertanejo; o diferencial em sua escrita é que ele foge ao lugar comum e se dedica a estudar mais profundamente os tipos que habitam nosso interior.

Analisando os elementos que não podem ser considerados “sertanejos”, Hugo arremata com uma alfinetada: “Todos êsses, são nas cidades do interior designados genericamente pelo

nome de “roceiros”. Quem quiser estudar-lhes o meio e vida, fará literatura da roça, porém não “sertaneja” já que entramos em especializações.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 133).

Os argumentos de Hugo são uma clara resposta ao seu tempo e ao pensamento do período. De maneira menos agressiva que a de Lobato, ele mostra que realmente existe um interior que nega a fantasia romântica, mas em nenhum momento ridiculariza esse homem, antes o defende, como se verá adiante, além de elaborar sua própria representação de sertanejo.

Estabelecida a diferença em distinções aprofundadas, Hugo passa a falar do que ele considera ser o sertanejo real. Fiel ao seu esquema classificatório, o autor define esse homem a começar pela geografia. Os autênticos sertanejos vivem distantes das sedes dos municípios, nos tabuleiros, chapadões e cerrados do Norte e do Centro ou nas várzeas e campinas do Sul. A cultura nessas terras é mínima e exclusiva para o consumo próprio, praticada apenas por alguns camaradas; a alimentação básica constitui-se de carne seca, leite, farinha de milho, rapadura e pouca coisa mais que se adquire no lugar mais próximo, quase sempre a léguas de distancia. De ofício não são lavradores, nem vivem da coleta ou pesca natural, sua lida é o manejo do gado nas fazendas de criação, são vaqueiros, tropeiros, carreiros e boiadeiros, para eles:

Tôda a vida se resume, por assim dizer, na criação do gado e de manadas cavалares. Vivendo a vida livre do campo, certo é que as condições dêsses nossos legítimos e agora a bem denominados “sertanejos”, são mui diversas das que por aí se tem ultimamente apregoado, a dar ensanchas à natural versatilidade do temperamento indígena (RAMOS, 1950, v. II, p. 134).

Esse é o verdadeiro sertanejo carvaliano, e por sua especificidade não pode ser comparado a uma extensão da figura típica do indianismo.

Hugo se aprofunda na análise desses tipos e diz ser possível diferenciar o sertanejo do roceiro em vários aspectos, os principais, já foram expostos, são o lugar onde vivem e o ofício a que se dedicam.

Outro aspecto distintivo entre esses tipos é o da indumentária, o que pode ser observado em um território neutro, como o das feiras públicas, onde eventualmente o tipo geral do caipira e o sertanejo podem se encontrar. O caipira vai à feira para vender os gêneros que adquire pela coleta natural ou, quando há, pela agricultura rudimentar, comércio denunciado por Lobato ao dizer que o matuto:

Quando comparece às feiras, todo mundo logo adivinha o que ele trás: sempre coisas que a natureza derrama pelo chão e ao homem so custa o gesto de espichar a mão e colher – côcos de tucum ou jissára, guabirobas, bacuparis, maracujas, jataís, pinhões, orquídeas [...] (LOBATO, 1968, p. 281).

Esse caipira, quase sempre se veste com uma calça riscada de algodão grosseiro, camisa curta de fralda à mostra, facão e chapéu de palha; o pé descalço, de calcanhar rachado, a capanga a tiracolo onde leva o pouco dinheiro e os apetrechos do fumo. Para Hugo, este: “É um tipo geral de matuto brasileiro. Pode-se vê-lo mais ou menos caricaturado em comédias e revistas regionais dos nossos teatros.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 134).

O sertanejo, quando comparece às feiras, vai para vender couro, carne seca ou “sabão do sertão” que produz no alto sertão. O contraste entre o roceiro e o sertanejo começa pelo produto que este, eventualmente, vende. E é fruto do trabalho, talvez excedente do consumo próprio, e se estende ao modo como se veste, já que não é afeiçoado a um tipo de roupa e nem sempre porta sua indumentária sertaneja:

O sertanejo que tange para a capital a sua tropa carregada de malotes de sola, carne seca ou “sabão do sertão”, se deixou lá na fazenda (sic) 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 [...] (RAMOS, 1950, v. II, p. 134).

Outra característica que os distingue é o linguajar. Hugo ainda diz que o roceiro é um tipo boçal e rude, com linguagem emitida em juízos curtos que lembra o português antigo pelo uso de arcaísmos deturpados, avesso às concordâncias, nele se apaga “todo o interesse” sertanista “que da leitura de livros tais se lhe poderia atribuir”, ou seja, é uma linguagem que não se parece ao exotismo da linguagem da literatura sertanista; o sertanejo possui um linguajar mais expansivo, sacudido e pitoresco que se distingue do “tipo canhestro e muitas vezes opilado do queijeiro”.

A mobilidade é outro aspecto positivo e, talvez, o mais significativo na caracterização do sertanejo. O roceiro é um tipo “sedentário, preso ao solo, cujo horizonte visual não vai além do alqueire de terra que lavram” (RAMOS, 1950, v. II, p. 134), o vaqueiro, ainda que preso à fazenda pelo ajuste do patrão, relação de trabalho que Hugo denuncia em “Gente da Gleba”, é um elemento movediço, circulando pelas largas extensões que deve abranger no pastoreio do gado, que às vezes ultrapassam os limites estaduais, o que lhe atribui, por vezes, a função de correio entre as várias localidades por onde campeia.

O estudo realizado por Hugo é tão criterioso que mesmo entre os sertanejos ele faz distinção de tipos. Hugo aponta, dentro da categoria do que ele denomina como o verdadeiro sertanejo, quatro elementos que se distinguem pela especialização do ofício.

O primeiro indivíduo, é o sertanejo visto até agora, um elemento que se prende a uma fazenda pelo injusto ajuste de contas com o patrão, mas também “elemento movediço”, que transita por várias regiões na sua lida de vaqueiro.

Três outros elementos sertanejos Hugo define como “flutuantes”. O autor usa este termo porque esses três tipos, geralmente, não fixam moradia em nenhuma fazenda, mas seu ofício também é o trato com o gado, além do transporte de mercadorias, numa relação mais livre entre empregado e empregador. São os chamados tropeiros, carreiros e boiadeiros, elementos altamente móveis e eixo narrativo da maioria dos contos de *Tropas e Boiadas*.

Sobre os tropeiros Hugo escreve:

Levando uma existência nômade, dos centros adiantados do Triângulo Mineiro à capital do Estado goiano, e vice-versa, o horizonte intelectual forma-se-lhes naturalmente mais amplo e mais apurado que o do simples sertanejo atrito à fazenda, e muito mais ainda do que o do bronco caipira da gleba rude, sem que com isso percam, em suma, as pitorescas características que lhes empresta o próprio modo de vida. A excetuar o patrão, o arrieiro – que constituem às vezes uma e só pessoa – e o encarregado da cozinha, mui raramente andam montados os tropeiros. Preferem ser peões, pela melhoria que daí lhe advém ao ordenado (RAMOS, 1950, v. II, p. 135).

Também com o ofício do trato com o gado e o transporte de mercadorias, Hugo se refere aos carreiros e boiadeiros como irmãos-gêmeos tanto de tropeiros, quanto de vaqueiros:

Assim, 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 fôrça viva da região, como os primeiros (tropeiros), introduzindo mercadorias e manufaturas, e dando saída aos demais produtos do Estado (RAMOS, 1950, v. II, p. 135).

O sertanejo de Hugo é elemento ativo, móvel, interativo, é responsável pela movimentação da economia da região, possuindo uma função social importantíssima para o sertão de vastíssimas extensões de terra onde, por vezes, se constitui no único elo de comunicação entre as regiões do país. Nada que lembre o caipira apático desenhado por Lobato.

Essas caracterizações, Hugo escreveu no ensaio “O Interior Goiano”, sobre o qual Vicentini (1997, p. 36-37) escreveu:

Nesse ensaio, “O Interior Goiano”, Hugo de Carvalho Ramos situa-se no centro das discussões em torno do sertão e do sertanejo que grassavam à sua época, internas às questões de modernidade do país discutidas pela intelectualidade e pelo pragmatismo brasileiros.

E Hugo situa-se nessas discussões de maneira racional, equilibrada, com a segurança de quem conhecia o assunto e sabia vê-lo isento de inclinações tendenciosas.

Hugo, porém, não se limita apenas à classificação do sertão e do sertanejo, ele também se empenha em defender o caipira, o roceiro, porque igualmente sabia as causas que colocavam esses elementos em posição tão denegrida. Escreve logo depois o ensaio “Populações Rurais” com o propósito de denunciar a trágica situação que condicionava a miséria social e econômica que se observava em boa parte do interior. Neste ensaio o diálogo de oposição a Lobato é ainda mais evidente, nele Hugo rebate, com mais firmeza, ponto a ponto, a crítica mordaz feita por Lobato contra o homem do interior.

### **3.3 Abandono e descaso: a desigualdade e a injustiça imperam no sertão**

Uma vez classificado o sertão e o sertanejo que considera autênticos, Hugo não estigmatiza os “pseudo-sertanejos”, os caipiras e roceiros, antes se detém sobre seus problemas, denunciando o abandono e o descaso governamental que eles sofriam, ao tempo em que aponta soluções para os problemas enfrentados pelo matuto.

Lobato, ao escrever seus artigos, discorrendo sobre os malefícios, advindos da queimada para a produtividade da terra e como caipira depauperava o lugar onde se fixava, delineia um perfil caboclo que é a antítese do ideal: “A nossa montanha é vítima de um parasita, um piolho da terra, peculiar ao solo brasileiro como o “Argas” o é nos galinheiros ou o ‘*Sarcoptes mutans*’ à perna das aves domésticas.” (LOBATO, 1968, p. 271).

Não se percebe nesta caracterização a menor simpatia com a figura símbolo do brasileiro. Lobato o reduz a um piolho, um parasita destrutivo do que de melhor o Brasil possuía, sua natureza, e em relação a ela, Lobato diz que “o caboclo é uma quantidade negativa”, ou seja, não se pode medir o valor do brasileiro pela figura do caboclo uma vez que sua medida, representada por suas ações destrutivas, são negativas para a nação. Para Lobato, os problemas vividos no interior não eram resultado do meio ou do atraso histórico, os problemas se resumiam na pessoa e ações do caboclo, o único e verdadeiro “problema” a ser removido.

É muito provável que Hugo tenha lido as idéias de Lobato sobre o sertanejo, conclusão possível pela leitura dos trechos iniciais do ensaio “Populações Rurais”, de onde se pode depreender claramente o diálogo com Monteiro:

O problema das nossas populações rurais [...], tem sido, sob múltiplos aspectos, debatido nesses últimos tempos pelas classes parasitário-diretoras das nossas capitais, concorde a maioria em afirmar a absoluta inferioridade do nosso campônio, produto híbrido, degenerado, de raças inferiores, ante o similar estrangeiro... Fatalista, supersticioso avêso ao progresso, indolente por vias de hereditariedade e depauperamento físico decorrente de endemias e inoculações várias de parasitas da terra, o nosso matuto foge à concorrência, não se adapta ao progresso e recua para o deserto, ao primeiro influxo das correntes imigratórias vindas do litoral. Índole má, tem o instinto do extermínio, e dia a dia vai fazendo dos Brasís um deserto de terras sáfaras e sapezais, prenunciadores da bancarrota futura. E não nos acuda o elemento estrangeiro com os seus métodos moderno de cultura, e o descalabro econômico apressar-se-á ainda mais de alguns decênios, pagando as gerações futuras a desídia dêsse nosso caruncho de pau podre, que vai carcomendo hora a hora a riqueza florestal. Eis a grita dos foliculários, eis o trágico desfêcho, cujos tentáculos atingem já tôdas as classes sociais, cujos variados aspectos seduzem no momento o escol intelectual indígena [...] (RAMOS, 1950, v. II, p. 137-138).

O tom do diálogo é dado, Hugo se propõe a debater e a contestar. No primeiro parágrafo notamos a ironia de Hugo ao referir-se às teorias negativas sobre a mestiçagem do homem do campo tão em voga no período, defendida, entre outros, por Sívlio Romero, quando comparada ao similar europeu a quem se atribuía, via imigração, o desenvolvimento econômico que o país experimentava, e a possibilidade de se “apurar” a raça nativa; esta era a opinião das classes parasitário-diretoras das nossas capitais, daqueles que Hugo classifica como “eruditos de gabinete” sem real conhecimento de causa sobre o sertão e o sertanejo, habilmente transferindo a eles a categoria de parasitas que Lobato atribui ao caboclo.

Hugo sintetiza todos os epítetos pejorativos que se pode extrair dos artigos de Lobato em relação ao caboclo: fatalista, supersticioso, avesso ao progresso, indolente, inadaptável ao progresso, índole má, instinto de extermínio, caruncho de pau podre, e diz que essa adjetivação está na “grita dos foliculários”, clara menção à publicação de artigos sobre o tema, e muito provável referência aos artigos de Lobato.

Se voltarmos aos artigos de Lobato, a referência torna-se mais evidente quando ele classifica o caboclo de parasita, piolho da terra, homem que foge ao progresso, que ataca de modo predatório a fauna e a flora, preguiçoso e maligno, aquele para quem “nada paga a pena”.



Posto o problema, delineado o conflito, Hugo se dispõe a analisar ponto a ponto o que se diz sobre o caboclo e começa a fazê-lo deixando entrever que o problema é muito mais amplo do que a simples questão da raça mestiça ou da notória preguiça de “Jeca Tatu”.

Para Hugo, quando se analisa o sertão e o sertanejo o estudo deve fugir das generalizações e há que se apreender as peculiaridades de cada região para que o estudo seja justo:

[...] A menos que não se queira redizer o que a respeito tem sido afirmado por autores nacionais ou estrangeiros, em trabalho de mera copilação, generalizar sobre o assunto dogmáticamente, tomando por base a recolta de observações feitas sobre êste ou aquêle tipo isolado – a dedo escolhido – e daí deduzir, peremptoriamente, qualidades intrínsecas ou extrínsecas, positivas ou negativas, da raça, é, certo, otimista ou pessimista que se mostre nas conclusões, reeditar pelo direito ou pelo avêso a eterna galeria dos Acácios [...] (RAMOS, 1950, v. II, p. 138).

Como Hugo não se propõe a repetir o já dito, ele começa por fugir ao genérico atendo-se às particularidades, apontando como negativa a escolha de um tipo isolado, “a dedo escolhido”, para a emissão de juízos, negativos ou positivos.

Lobato inicia a exposição do caboclo sertanejo já de modo condenatória: “a nossa montanha é vítima de um parasita: este... é o caboclo”; um homem que recua diante das tentativas de civilização do interior, diante da via férrea, do “italiano”, do arado, da valorização da propriedade; essa inadaptabilidade faz com que, frente ao progresso do interior, o caboclo seja uma “quantidade negativa”, pois se contenta com a lavoura de mínima subsistência, ele “tala cinquenta alqueires de terra para extrair deles o com que passar fome e frio durante um ano.” (LOBATO, 1968, p. 271).

Hugo inicia seu estudo sobre o sertanejo, tomando sua defesa, dividindo com a sociedade a responsabilidade sobre os delitos que se acusam ao caboclo; contra essas acusações Hugo se indigna, pois reconhece que as condições de vida do matuto são adversas a ponto de desestimular qualquer iniciativa sua para melhorá-las:

Se ao invés de malsinarmos o elemento nacional, déssemos-lhe o apôio, a assistência que se concede às levas imigratórias facilitando-lhe as regalias e recursos 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 o seu similar estrangeiro (RAMOS, 1950, v. II, p. 139).

A defesa de Hugo começa pela relação “caboclo *versus* imigrante”. Segundo o autor, se se pretende afirmar que o caboclo é inferior em paralelo com o imigrante, há que se

analisar como se processa a penetração estrangeira no país e a relação que é estabelecida com o elemento nacional, o que ele faz, observando essa penetração sob três aspectos:

A- **Territórios onde predomina o elemento estrangeiro.** Ele identifica essas regiões com os núcleos coloniais do sul do país; como o elemento estrangeiro sobrepuja o elemento nativo nessas regiões, Hugo considera que este fato impossibilita uma justa comparação entre eles, já que o elemento nacional estaria em desvantagem. Podemos observar que o autor deixa clara sua posição um tanto desfavorável, em relação ao tema da imigração que, pelo que escreveu, ele considera ser nociva ao nativo, em setores que extrapolam o agrícola:

[...] Sem atender apenas ao ponto de vista meramente agrícola, saltam aos olhos inconvenientes que surgem para a nossa nacionalidade com o estabelecimento desses quistos no organismo social, interrompendo a unidade de língua, religião, costumes, etc., e tendendo à dissolução pátria – caso já muito estudado e cujas evidentes desvantagens são por demais sabidas (RAMOS, 1950, v. II, p. 140).

Com essa declaração Hugo prova que estava muito a par, e de acordo, com uma tendência da corrente regionalista que, “assume o papel de um resgate, pela literatura, do patrimônio ameaçado pelo perigo permanente de descaracterização das culturas regionais, com a chegada dos imigrantes estrangeiros.” (ALMEIDA, 1999, p. 130).

B- **Territórios onde impera o elemento genuinamente nosso.** Hugo lista aqui o que considera como as regiões habitadas predominantemente por brasileiros, dizendo que estas “constituem a maior parte do país, principalmente os Estados do Norte e Centro” (RAMOS, 1950, v. II, p. 140), ou seja, as que estão mais recuadas no interior do país; do que podemos depreender que esse elemento seria o brasileiro configurado pelo cruzamento das raças primitivas e sem significativas interferências do gene europeu, exceto o português.

É aqui que Hugo rebate a “quantidade negativa” lobatiana atribuída ao caboclo, pois, comparadas às regiões sulistas onde predomina, em melhores condições geográficas, o elemento estrangeiro, as regiões do Norte e do Centro não apresentavam inferioridade econômica na sua produção, e são regiões onde o elemento caboclo é o responsável único pela geração de riquezas. A chegada de melhores meios de transporte a essas regiões, notadamente em Goiás, mostrava acelerada ascensão econômica pela

exploração das riquezas produzidas pelo sertanejo. Hugo conclui sua análise rebatendo diretamente ao conceito de Lobato: “Fosse o caboclo fator negativo do progresso e os quadros estatísticos da produção global do país seriam uma seqüência de zeros relativos ao Norte.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 140). A capacidade produtiva do cabloco é comprovável, se não se deixa envolver por certa má vontade contra ele, segundo Hugo.

**C- Territórios onde o elemento nativo e o estrangeiro se contrabalançam ou fusionam.** Hugo considera que é nestes territórios, onde os elementos em análise apresentam certo equilíbrio populacional que melhor se pode avaliar o caboclo frente ao imigrante, particularizando como exemplo dessa fusão a região da serra da Mantiqueira, outra vez um indício evidente de que seu ensaio é uma resposta ao artigo de Lobato que também se refere à serra da Mantiqueira para ilustrar a terra como vítima potencial da presumida ação nefasta do caboclo que não produz e depreda, mas Hugo recomenda: “vistos os efeitos, que se trate então de indagar as causas.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 140).

A este caboclo Hugo procura justificar, começando pelo aspecto da constituição corporal o qual, diz o autor, naqueles recantos das fraldas da Mantiqueira possui um “físico equivalente ou superior (ao do estrangeiro) pois o clima, ideal, não cede aqui a nenhum cantão suíço como fonte de saúde.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 140). Se a questão é de aptidão para o trabalho ou progresso, deve ser analisada não em termos de raça como pretendiam alguns intelectuais, vendo no caboclo um mestiço inferior, possibilidade que o autor descarta, mas pelos aspectos apontados pelo próprio Lobato e aos quais afirma que o caboclo apresenta aversão: civilização, progresso, imigração, valorização da propriedade.

Em relação à capacidade para a civilização e o progresso, Hugo afirma que “não há raças superiores, nem raças inferiores” (RAMOS, 1950, v. II, p. 141) aqui ele chama atenção para o fato de que mesmo as chamadas “raças puras” são formadas pela estratificação de sub-raças que impedem a uniformidade dos tipos que os representam, como ocorre com o mestiço nacional. O que há, e aqui Hugo cita Le Bon, “são raças adiantadas e raças cuja civilização se acha ainda em período embrionário”, e esse aspecto de civilização mais apurada faltava ao matuto, o que provocava seu recuo gente ao imigrante, originando o choque do confronto entre eles, percebido na exposição de Lobato.

Porém, segundo Hugo, o problema de conflito entre o nativo e o estrangeiro não é particular ao nosso elemento, pois experiências de choque de civilização entre povos em

contato são recorrentes na história da humanidade, e cita exemplos como os ocorridos entre gregos e romanos, entre árabes e persas e outros mais; tampouco representa um problema insolúvel, concluindo que, nestes históricos contatos, “passado o período caótico de fusão, se novas correntes não o perturbaram, vemos o florescimento duma civilização mais apurada e universal, que é a tendência geral da humanidade.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 141). Hugo aponta uma das facetas do problema provocado pela imigração: civilização em estágios diferentes; também Aponta a solução: dar tempo para que a fusão dos elementos nativo e estrangeiro se complete num amálgama cultural que resultará benéfico para a nação.

É importante notar que esta opinião de Hugo parece contradizer a primeira, quando teme a descaracterização da cultura nacional em contato com a do imigrante, e isso apenas indica que o pensamento de Hugo, apesar da influência de seu tempo, direcionava-se para aspectos mais avançados, antecipando os caminhos de mudança e universalização que marcariam a face da nação nos anos futuros, e que historicamente se confirmou, haja vista a diversidade de imigrantes que o país acolheu e cuja convivência com os naturais de terra é, pelo menos aparentemente, harmônica; se Hugo parece contradizer-se, isso talvez se deva à inevitável influência do pensamento de seu tempo, ainda que ele pensasse um pouco mais adiante.

Outro problema que imprime aparente inferioridade ao mestiço é sua aversão ao progresso, oriunda de uma educação precaríssima, e a esse respeito Hugo justifica o caipira, mostrando o complexo contexto que envolve essa questão.

Se o caboclo é avesso ao progresso, que ocorre principalmente pela via da educação, há que se levar em conta que raramente este chega ao interior. Considerando a grande extensão territorial e as escassas vias de trânsito e comunicação existentes no sertão, não é de se admirar que o caboclo vivesse em completo atraso, resultado do isolamento em que vivia.

Hugo aponta como causa do progresso civilizatório uma eficiente malha de comunicação territorial; este foi, nas palavras de Hugo, o fator que possibilitou o desenvolvimento econômico dos países da antiguidade e da modernidade, a implantação dos impérios clássicos e dos posteriores, que se utilizaram da navegação e dos transportes terrestres como molas propulsoras do progresso de sua terra e sua gente abertos ao intenso intercâmbio externo e interno. Nestes povos com vias de comunicação mais desenvolvidas, “a civilização caminhou a passos agigantados... podendo desenvolver-se com maior intensidade, do progresso material decorreu o seu corolário, o intelectual, que só pode mesmo florescer nações economicamente prósperas.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 141).

Ora, por esse ponto de vista só se pode deduzir que o interior do Brasil nesse período era realmente atrasado, todavia, mais uma vez, o caboclo não é o responsável por isso, a culpa recai sobre o deficiente sistema nacional de comunicação entre suas muitas regiões, algumas das quais parcamente povoadas, distantes de qualquer escola, com a comunicação ocorrendo “por vias do faraônico carro de boi e às costas de bestas de carga”, interior onde “quem quiser locomover-se do Piauí a Mato Grosso, estados quase vizinhos, separados por uma nesga de Goiás, tem que fazer marcha de meses, suficiente a uma ou duas viagens de ida e volta à Europa. E o fato ocorre no próprio território dum mesmo Estado”, o que leva o autor a concluir:

Gira, portanto, o atraso atual das populações rurais em torno deste 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 [...] O lavrador brasileiro vive e vive, pois, completamente segregado de 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 (RAMOS, 1950, v. II, p. 141-142).

O caboclo que vive nessa “dispersão territorial”, sem vias de intercâmbio, sofre também com outro agravante: o descaso e o abandono das elites dirigentes para com o sertão e o sertanejo, “pois nem a União, nem as Câmaras municipais, oferecem meios que lhe facilitem sem grandes caminhadas o maiores dispêndios, o acesso às cidades, às fazendas modelos, às escolas públicas.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 141). Quanto aos benefícios políticos que poderiam melhorar a miserável situação do caboclo, são todos oferecidos ao estrangeiro. Este fato é exposto por Hugo quando diz

[...] o brasileiro, embora conhecendo melhor as propriedades da terra, perpetua a rotina herdada, e, ao completo abandono das classes esclarecidas, luta no sertão com a exuberância da terra virgem, sua principal inimiga. O europeu aqui chegado tem a assistência do nosso governo, passagem de bordo, hospedagem; passagem de trem, localização, lotes de terreno demarcado, ferramentas, auxílio nos primeiros tempos de estacionamento, além da proteção consular. O nacional é elemento desprezado, não tem terras nem meios, agrega-se aos grandes proprietários e sujeita-se ao regime das espoliações por necessidade atual. O europeu que se destina à lavoura, procura os núcleos limítrofes ao litoral, servidos por boas vias e de recursos fáceis; 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 (RAMOS, 1950, v. II, p. 142).

Diante de um quadro tão desfavorável como exigir do nativo que lavoura a terra que ele o faça para além da sobrevivência? Ele não tem a quem ou onde vender, pois lhe falta as

vias de acesso aos centros consumidores, não se trata de “lei do menor esforço” ou “preguiça”, é resultado direto da falta de condições mínimas de vida digna. Segundo Hugo, se alguém se utiliza da lei do menor esforço, esse alguém é “o europeu, (pois) assim ajunta um pecúlio faz-se êle de próprio de intermediário abandona a lavoura pelo balcão”; sobra para o nativo o amanho da terra, o eterno cavoucar sem as benesses do progresso ou interêsse governamental.

É natural portanto, que ao choque entre estas duas correntes o matuto recue, uma vez que se vê acuado e intimidado ante o elemento favorecido política e historicamente, porém, Hugo afirma que:

Isso 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 (RAMOS, 1950, v. II, p. 143).

Como se vê, para Hugo, a “pouca aptidão para o trabalho” percebida no caboclo, como acusava Lobato, não resulta de sua indolência ou de falta de iniciativa, resulta de desfavoráveis condições de vida. Se ele não procura o conforto, o luxo ou as vantagens gozos sociais é porque a eles nunca teve acesso, muitos, na verdade, desconhecem o que seja viver de outra maneira que não a miserável em que foram criados. A bem da verdade, pelas condições materiais do interior, às vezes pouca diferença de modo de vida existe entre um fazendeiro mais abastado e um roceiro, diz Hugo:

O conforto de que goza um fazendeiro apatacado, possuidor de duzentos contos, nestas alturas, é quase o mesmo do caipira indigente. Calca, não raro, ordenhando as suas vacas, descalço, a lama do curral; lavra de parceria as terras, e não se distingue, em sociedade do tabaréu; – regime patriarcal (RAMOS, 1950, v. II, p. 143).

Ao caboclo se acusa de não ter iniciativa para trabalhar a terra, e aqui mais uma vez pesa o fator histórico; o caboclo desconhece o que seja uma organização de trabalho, não é, como o europeu, acostumado à capitalização, à vivência em núcleos; o imigrante, pelo interior, nas grandes fazendas de plantação, se organizava em colônias e era bem sucedido como reconhece Hugo, acrescentando uma ressalva: “O europeu vive em núcleo, capitaliza, e concentra a energia social das grandes empreitadas. Entregue a si próprio, degenera. As forças indígenas dispersam-se na imensidade territorial” (RAMOS, 1950, v. II, p. 143), ou seja, sozinho nessas terras imensas, nem o “superior” europeu teria êxito em seu propósito.

Continuando sua defesa cabocla, Hugo toca em um ponto vital:

não tem sido o pobre matuto, isolado e relegado na vastidão dos nossos latifúndios, o formador único de sapezais. Do que se pode observar, neste trecho do território, devemos-lo exclusivamente às grandes companhias, aos grandes proprietários, com vistas à formação de pastagens próprias à pecuária, e às plantações de café (RAMOS, 1950, v. II, p. 143).

Essa acusação teve bastante repercussão com o artigo “Urupês” onde Lobato afirma que o caboclo, quando chega a um território: “vem de um sapezeiro para criar outro” (LOBATO 1968, p. 272); o sapezal é apontado como a causa do exaurimento frutífero da terra e este era resultado da ação do caboclo que se torna, desta forma, um sério problema a ser enfrentado, do contrário, segundo Lobato, a Mantiqueira também acabaria em “sapezeiro sem fim, erisipelado de samambaias”. Para Hugo não era assim, muito mais que fruto da ação do caboclo, a formação das sapezais se devia à atuação dos latifúndios:

Quem viaja na linha centro, da Barra do Pirai a Belo-Horizonte, vê o estrago motivado pelas tais “Companhias Pastoris”; de Campinas, Casa Branca, na Mogiana, ao Jaguará, das velhas riquezas florestais, pode-se notar o que ficou, às mãos dos endinheirados plantadores da rubiácea (RAMOS, 1950, v. II, p. 143-144).

Por esse ponto de vista, o estrago provocado por tal prática não se compara a qualquer estrago que pudesse ser provocado pelo roceiro, pois o depauperamento da terra, levado a cabo pela monocultura ou formação de extensas pastagens, é problema ecológico observável ainda hoje, o que atesta o acerto do juízo de Hugo, quando atribui a essa prática mais culpa na formação de sapezais. Daí sua justificadora pergunta:

Como exigir, enfim, do nosso matuto conhecimentos científicos sôbre o mal originado para a coletividade com a derrubada das matas, se os grãos-senhores – classe abastadas de maiores lêtras, formadora da burguesia nas cidades os desconhecem ? (RAMOS, 1950, v. II, p. 144).

Em relação ao aspecto anêmico do caipira e à sua escassa produção, erradamente atribuídas a uma preguiça atávica e a práticas predatórias como o desmatamento e a queimada, denunciados por Lobato, Hugo crê ser possível mudar esse estado de coisas com algumas medidas que ele aponta como solução a todos esses problemas quando diz.

A introdução, porém, dos maquinismos aratórios, o ensino prático e eficiente de métodos modernos de cultura que demovam o “caipira” dos primitivos e bárbaros processos da derruba e queima, e, sobretudo, o seu afastamento, pelo cultivo dos campos – imensos, saudáveis e apenas entregues à criação esparsa 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 [...] (RAMOS, 1950, v. II, p. 132).

Hugo não ignora que boa parte dos males que afligem o roceiro é devida à completa ignorância quanto aos métodos de saneamento e prevenção. O roceiro vive em tristes ranchos, quase sempre à beira da estrada, moradia de taipa, sem reboco ou rebocado a estrume fresco de vaca, o chiqueiro está ao pé da cozinha e em frente à palhoça se forma um atoleiro pisado pelos animais de passagem onde sobejam os mais variados dejetos. Nesse meio insalubre, de dez em dez meses, o caipira vê nascer mais um filho da infeliz prole: “Vive aí o pimpolho pelo chão úmido do massapé, empanzinado e nuzinho, entre galinhas e bichos de criação que entram a porta, apanhando as sordícias que topa; e mal atém-se sobre as pernas vai à parede arrancar torrões que devorar.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 136).

Esse é um vício que, às vezes, perdura na fase adulta e, se isso não ocorre, permanece a tez baça, o organismo debilitado que se enfraquece ainda mais no trato da terra: “não fôra a benignidade geral do clima, e não se saberia como pode vingar”.

Numa postura de vanguarda para o período, Hugo foi pioneiro em denunciar as condições miseráveis em que o caipira vivia, e foi pioneiro, também, ao apontar medidas seneadoras, médicas e educacionais como o caminho para tirar o caboclo de sua condição de sub-desenvolvimento, devolvendo-lhe a possibilidade de progresso mental, físico e social, potencial em sua natureza:

Melhoradas as condições de moradia, e, sobretudo, com a aplicação de métodos de cultivo dos campos que os afastem das baixadas de 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 têm suscitado ultimamente entre nós. Por quanto não se deva duvidar da potência conservadora da terra, e desta fôrça misteriosa que, em nossa canaã mais que alhures, través de descasos e calamidades tende sempre a recompor e reconstituir em tôda a sua rija inteireza o tipo primitivo do homem (RAMOS, 1950, v. II, p. 137).

Observa-se que Hugo possuía visão clara e profunda da questão sertaneja e sobre ela debate com uma dimensão humana que não se percebe nos artigos de Lobato.

Ao escolher Lobato como o autor com quem Hugo dialoga o fizemos por evidências que indicam que essa fora a intenção de Hugo, e nos limitamos aos já referidos artigos de Lobato porque, quase, se pode afirmar que foi em resposta a eles que Hugo escreveu seus ensaios. Não ignoramos que Lobato refaz seu ponto de vista e enxergou as condições de vida



miseráveis em que o caboclo vivia e das quais era vítima e não causa, mas isso pouco adiantou, em termos estéticos prevaleceu, e prevalece, a imagem pejorativa do Jeca como figura principal do caipira brasileiro. A esse respeito Sodré (1964, p. 416-417) diz<sup>25</sup>:

Monteiro Lobato [...] quando cria um tipo, o *Jeca Tatu*, que um discurso de Rui Barbosa coloca em evidência. Nesse tipo, verdadeiro nos traços exteriores, falso no conteúdo, o escritor paulista busca representar, em deformação caricatural, que por isso se vinca e se generaliza, o homem do interior, o caipira, pobre, doente, preguiçoso, ignorante, embora dotado de uma sorte de inteligência, a esperteza solerte, encoberta sob uma aparência sonsa [...] Resultando num libelo às avessas, o tipo era condenatório da vítima. Lobato reconheceu isso depois, o que tem importância apenas biográfica.

Não pretendemos desmerecer um autor em favor de outro. Somente um inepto não reconheceria o valor de Lobato para a cultura nacional; objetivamos mostrar que a intelectualidade não estava totalmente no marasmo de um regionalismo exótico e banal, havia escritores que fugiam a essa estagnação e pensavam o Brasil em outro diapasão.

Sob a égide do regionalismo, incorporado a partir de outra perspectiva, a visão social, assistimos a uma reordenação da temática que possibilitou a escrita de Lobato e Hugo. No momento em que se percebe o diálogo entre esses autores, Lobato mostra que o regionalismo romântico estava deslocado e agonizante, mas não aponta soluções nem se aprofunda no estudo da questão sertaneja, não nesse momento, insistimos. Hugo, no entanto, revela um pensamento avançado para seu tempo, ele vê a questão sertaneja como um problema social e aponta caminhos ainda não percorridos para sua solução, ainda que nem todos fossem sensíveis para perceberem isso.

Entanto, a nossa literatura vai-se gradualmente enriquecendo com os depoimentos de estudiosos, cada qual no ramo da sua especialidade, e é de crer que com o acentuado gosto que se vem notando ultimamente para os estudos nacionais, breve teremos opinião mais ou menos abalizada e estável sobre a magna questão (RAMOS, 1950, v. II, p. 138).

A questão nacional estava em pleno fôlego, mas o momento estava a requerer um reposicionamento em relação a muitos conceitos cristalizados. O olhar de Hugo e Lobato sobre o tema, em especial sobre o homem, foi rigoroso, embora fossem opostos em sua

---

<sup>25</sup> O discurso de Rui Barbosa citado por Sodré, também é mencionado por Cavalheiro (1968b p. 19): “E aconteceu o discurso de Rui Barbosa, que em pleno Teatro Lírico, do Rio de Janeiro, perguntou, com patéticas palavras, se o país ‘conhecia aquele tipo de uma raça que, entre os formadores da nossa nacionalidade, se perpetua a vegetar de cócoras, incapaz de evolução e impenetrável ao progresso’; esse discurso atesta que realmente a figura de Jeca fixou-se com extraordinária força no cenário nacional.

intenção, todavia era o olhar, em ambos, de quem sentia urgência em mostrar um Brasil cada vez mais verdadeiro aos brasileiros, verdadeiro pelo ponto de vista de suas representações.

## CAPÍTULO IV

### **Das idéias à criação artística: Domingos, Dito e Jeca Tatu, homens do sertão, segundo Hugo e Lobato.**

Observamos no capítulo anterior o embate de idéias que se estabelece entre Hugo e Monteiro. Embora não haja, por parte de Hugo, referência explícita a Lobato, como já mencionamos, a análise comparativa entre os ensaios de Hugo e os artigos de Lobato possibilita a inferência de que Hugo pretendeu dar uma resposta aos questionamentos que estavam em voga e o faz desmontando as idéias lobatianas. Podemos inferir, também, que Hugo chamava a atenção para a necessidade de um debate e estudo aprofundado sobre a questão sertaneja.

Se considerarmos o êxito alcançado por Lobato quando esboça nova imagem sertaneja, e que Hugo era intelectual envolvido com o tema, não é fantasia, nem esforço tendencioso, depreender que Hugo tenha lido os artigos de Lobato e que isto o tenha motivado a escrever seus ensaios de contra-argumentação. É sabido que em 1920 Hugo recusou a proposta de Lobato para imprimir a 2ª edição de *Tropas e Boiadas*, e pode ser que nesta recusa tenha falado mais alto o brio do homem de alma sertaneja. Porém, a esse respeito sim, fazemos apenas exercício de imaginação ao sabor da corrente da pesquisa que nos envolve, porque a proposta financeira não deve ter sido má, principalmente se consideramos que Hugo editara seu livro às suas próprias custas; em 1922, o irmão de Hugo aceita esta proposta e a companhia de Lobato publica, postumamente, a segunda edição de *Tropas e Boiadas*.

A exposição das idéias dos dois escritores mostra como às vezes estão em acordo e como, quase sempre, a oposição entre eles é profunda e radical. Cremos ser interessante observar como as idéias de Hugo e Lobato estão colocadas a serviço da criação artística de ambos, para isso selecionamos os contos de Hugo “Ninho de Periquitos” e “Gente da Gleba”; de Lobato, o artigo “Urupês” e o conto “Jeca Tatu: a ressurreição”, porque acreditamos que essas obras são emblemáticas da figura do homem do sertão pelo ponto de vista que defendiam. Além da imagem de homem, é igualmente possível observar, nessas obras, uma visão sobre a natureza muito particular em Hugo e Lobato.

#### 4.1 O homem

No conto “Ninho de Periquitos”, Hugo narra a história de Domingos, pequeno lavrador que se auto-mutila em consequência de uma picada de cobra, quando tentava apanhar uns periquitos no ninho para dar de presente ao filho que completava dez anos.

Conto sintético, objetivo, preciso, nada nele é em excesso; didaticamente é um exemplo perfeito da estrutura tradicional prescrita para esse gênero textual. Não é longo nem curto, o que possibilita a leitura completa que leva num crescendo, ao efeito de sentido cuidadosamente calculado pelo autor. Respeita as unidades de tempo, espaço e conflito que a teoria de Poe aponta como essenciais para manter a tensão que leva ao clímax. Podem-se observar todos estes aspectos no conto de Hugo que se estrutura dentro do esquema clássico, cabendo dentro das palavras de Júlio Cortázar<sup>26</sup>, quando resume o conceito de conto em Poe: “Um conto é uma verdadeira máquina de criar interesse” (CORTÁZAR, 1974).

Com efeito, a leitura de “Ninho de Periquitos” é daquelas que despertam o interesse do leitor e o prende desde o princípio até o fechamento tenso da ação. A história toda é simples como se pode ver pelo resumo inicial, mas o tom narrativo, inicialmente brando, quase piano, se encorpa até os altissonantes acordes finais quando o protagonista é visto na inteireza de sua altivez.

A técnica de Hugo conduz o leitor ao lado de Domingos desde o primeiro movimento até o doloroso desfecho, um artifício de cinema que permite a visualização do cenário, da cena, dos lances decisivos como se uma câmera mostrasse um filme ao leitor. Esse efeito é alcançado porque Hugo consegue um notável equilíbrio estético e formal que imprime rara beleza sobre a tragédia que atinge Domingos, como observa Vicentini (1986, p. 164):

Objetivo e preciso, o discurso sabe fluir entre o poético, o referencial, o avaliativo e o emotivo, sem exageros; e se distribui, equilibradamente, em todos eles, na sua quantidade também sem exageros [...] Enfim, equilíbrio, sintetismo, conformidade e beleza resumem as qualidades do conto.

Mas esse conto é também exemplo de construção simbólica que se erige em sua própria estrutura<sup>27</sup>, porque a história de Domingos, no princípio particularizada na nomeação

---

<sup>26</sup> As citações que fizemos a Cortázar serão referidas, aos ensaios: “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”, incluídos no livro *Valise de Cronópio*, editado pela Editora Perspectiva, no ano de 1974; nesses ensaios, Cortázar se dedica ao estudo da estrutura do conto a partir da teoria formulada por Poe.

<sup>27</sup> A referência é ao livro *A narrativa de Hugo de Carvalho Ramos*, pela Editora Perspectiva, no ano de 1989. Neste trabalho, Vicentini desenvolve minucioso estudo sobre a estrutura narrativa de Hugo, dedicando um capítulo para cada conto de Hugo, exceto “Gente da Gleba”. A autora escreve sobre “Ninho de Periquitos” o

do personagem gradualmente vai se universalizando nos vários sinônimos usados por Hugo para se referir a Domingos, como roceiro, caipira, lavrador, matuto e, finalmente, caboclo. Esse percurso, do particular ao geral, é que torna o conto de Hugo emblemático e significativo, e isso ocorre, nas palavras de Cortázar, “quando o conto quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”. (CORTÁZAR, 1974, p. 153).

É sob o ângulo dessa significação que o conto de Hugo pode ser estudado, na constituição do homem do interior, em comparação com “Urupês” e “Jeca Tatu”, de Lobato. Tanto em Hugo, quanto em Lobato o que se esculpe é a imagem de um tipo, o homem que vive no sertão e queremos mostrar na elaboração estética do personagem a mesma oposição que se percebe no campo das teorias.

O personagem de Hugo, Domingos, é menos conhecido que o personagem Lobatiano, notório desde sua elaboração e permanente no imaginário nacional como a figura do típico matuto, o famoso Jeca Tatu.

Em “Urupês”, Monteiro Lobato, no ano de 1914 traça todo um perfil físico e psicológico para o caipira que completa e arremata a imagem esboçada em “Velha Praga”. Em 1920 escreve o conto “Jeca Tatu: a ressurreição”, no qual reafirma o deplorável retrato do caipira; o conto é dividido em XVIII partes, as quatro primeiras repetem o maturo de “Urupês”, as demais partes já pertencem ao projeto de Lobato de resgatar o caboclo do sarcasmo em que o atirara sua ironia anti-romântica, isentando-o da preguiça e atraso que lhe impingira, além da prática do didatismo saneador que motivou boa parte do esforço de Lobato. Pelo recorte um tanto cirúrgico que este trabalho propõe, o que já explicamos anteriormente, essas últimas partes não serão objetos de nosso olhar, apenas as quatro primeiras.

Ao escrever “Velha Praga”, muitas das características do personagem de Monteiro já estavam postas, mas o autor a ele se referia apenas como CABOCLO. Foi assim mesmo, com todas as maiúsculas, que Lobato identificou o parasita que sufocava o sertão, como se não quisesse que houvesse dúvidas quanto ao elemento em questão, como se não quisesse que esse tipo passasse despercebido ou fosse camuflado nos meandros da escrita. A palavra

---

seguinte: “[...] como exemplo de conto que “Ninho de Periquitos” pode ser, ele é também (ou pode ser) a própria forma do conto como exemplo, ou, em outros termos, sua estruturação parece obedecer à estruturação das provas vias de persuasão, que constituem o *exemplum*, como um dos caminhos da indicação lógica na argumentação de uma idéia qualquer que ela seja [...] Aqui, Domingos se erige uma *imago virtutis* que atinge seu ponto máximo como retrato heróico e sóbrio de um homem superior à natureza enquanto sua inimiga ocasional.” (VICENTINI, 1986, p. 164).

“caboclo” em caixa alta é um grito, é um desabafo, é a vontade explícita de identificar, sem medo de represálias, o “ai Jesus da nação” romântica com o piolho da terra, funesto parasita criador de desertos.

Ao final de “Velha Praga”, Lobato atira três nomes ao acaso: Manoel Peroba, Chico Marimbondo e Jeca Tatu como os possíveis e comuns nomes matutos, assim como quem diz: não interessa o nome se é caboclo é sinistro. Pouco depois, ao escrever “Urupês”, Lobato escolhe o nome Jeca Tatu, para particularizar a figura que seria o tipo geral do caboclo. O desenho se torna mais preciso, os tons mais carregados e a “triste figura” de Jeca Tatu ganha corpo, forma e mau cheiro.

O Jeca é um homem feio, marido de mulher feia, pai de “filhinhos pálidos e tristes”. Não se agüenta em pé, “nada o esperta, nenhuma ferrotoada o põe de pé” (LOBATO, 1968, p. 280); eternamente agachado, é de cócoras que ele vê a vida passar. Preguiçoso inveterado, coleta frutos no mato, caça e pesca eventualmente, mas não tem ânimo para plantar uma hortaliça, uma fruteira de que pudesse se alimentar melhor. Porque para ele “não paga a pena”, a criação come, a formiga aniquila e dá muito trabalho cuidar de plantação.

A casa do Jeca é uma choça de pau-a-pique, de paredes barreadas e teto de palha, a qual, se estraga ou apodrece, o Jeca não lhe faz nenhum conserto, “remendo... para que? Se uma casa dura dez anos e faltam ‘apenas’ nove para que ele abandone aquela? Esta filosofia economiza reparos.” (LOBATO, 1968, p. 282). Nessa miséria, Jeca e sua família desconhecem o que seja conforto; ali não há móveis ou utensílios, salvo tosco banquinho de três pernas, a esteira de dormir e a trempe onde cozinham a pouca comida, algumas gamelas, tigelas e potes, nenhum talher, é com a mão que comem.

O que comer é outra labuta. Ao Jeca basta plantar o suficiente para passar fome sem vir a morrer disso, a roça de subsistência mínima se resume ao plantio de mandioca, milho e cana, espécies resistentes e que medram sem grande esforço para seu cultivo, o que agrada ao passivo Jeca.

Fatalista, supersticioso, Jeca não possui sentimento de pátria, nem noção de país; vota por cabresto eleitoral e tem pavor de qualquer coisa que cheire a governo. Sem a mínima instrução sua cultura é mais primitiva que a do homem pré-histórico, porque ao Jeca não ocorre produzir nada de belo que revele o mais remoto traço de senso estético, nem mesmo os mais rudimentares como se percebem nas cavernas do homem primitivo.

Lobato resume: “O caboclo é sótno, não canta, não dança, não esculpe, não compõe sua canção. Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele, no meio de tanta vida, não vive.” (LOBATO, 1968, p. 292). O caboclo é preguiço, vadio, bêbado, criatura imprestável,

um idiota, adjetivos listados no conto e no artigo. Esse é o personagem de Lobato, um rematado urupê, fungo parasita que cresce em pau podre.

O personagem de Hugo é a antítese desse caboclo. Pelo resumo inicial, indicamos que Domingos passa por uma automutilação, ação impensável para o Jeca. Mas vejamos como Domingos é construído dentro do conto e por quais caminhos e motivos chega a esse desenlace.

O primeiro parágrafo do conto já mostra desacordo entre os dois personagens. Domingos estava numa “rede de embira”, tocando uma viola, depois da farta refeição de “jacuba de farinha de milho e rapadura” que bebera “às colheradas”; Domingos se levanta de seu rápido descanso e vai para o terreiro amolar uma foice com a qual pretende cortar lenha para “o fogo da cozinha”.

Vemos que Domingos não come com a mão, sua comida é abundante, descansa numa rede, canta e toca um instrumento musical, é trabalhador, cuida da ferramenta de trabalho e se levanta como homem sempre disposto para o trabalho. Não é como o Jeca que não tem talher, vive de fome, deita numa esteira furada, não canta nem pratica qualquer arte, é preguiçoso; uma foice é instrumento de trabalho inadaptável ao Jeca, que raramente está de pé, ao contrário de Domingos que nunca é mostrado agachado; o Jeca espreme o caldo da cana no café porque acha que “não paga a pena” fazer rapadura, o que não ocorre com Domingos.

Da porta da casa, que imaginamos bem melhor que a de Jeca, Domingos vê o extenso milharal já quebrado que lhe fornecera “rica colheita” para a qual talvez o paiol não seja suficiente; o roceiro anda “pelos fundos da roça”, a avaliar sua produção e aproveita para colher uns pepinos temporões; é possível que o Jeca, que vive da coleta natural, nunca tenha comido um pepino ou qualquer outra hortaliça, nem visto uma roça ou milharal estendendo-se ao longe, a não ser em outras terras; paiol para armazenar mantimentos é coisa inexistente na vida de Jeca que guarda nos cantos da casa a pobre colheita de sua pobre lavoura. Por seu estilo de vida, sem o cultivo da terra, Jeca é seminômade; Domingos está fixo à terra justo pela prática do plantio de alimentos.

Ao decidir ir até a mata buscar os periquitos que o filho pedira, o narrador descreve os movimentos do caipira, ele pousa a “braçada” de lenha no chão, pula a cerca do roçado, as “alpercatas de couro” pisam forte no chão, galga o barranco, “endireita rumo da maria-preta”, entranha-se no grotão. Pular, pisar forte, galgar, endireitar-se, entranhar-se... verbos incompatíveis com a moleza do Jeca, com sua apatia, com sua preguiça, com seu eterno acocorar ou deitar-se. Quando Domingos levanta a mão para pegar as avezinhas, está é

mostrada como a “destra calosa”, com certeza pelo constante contato com a foice, a enxada ou o machado; as mãos de Jeca não se calejam porque não se gastam no trabalho.

Assim que Domingos introduz a mão no ninho das aves ele a retira e constata que foi picado por uma cobra venenosa. Comprovando tratar-se de uma urutu do sertão, altamente peçonhenta, o cérebro do lavrador trabalha freneticamente em busca de um remédio que sabe não existir, ele sente uma “frialdade mortuária” invadir-lhe o corpo porque tem consciência de que está “perdido... completamente perdido”. Mas essa constatação não prostra esse homem, antes a excitação do momento, a adrenalina que corre ligeira em seu sangue aguçam seus instintos de preservação, é assim que, completamente atento, ele percebe que a cobra arma novo bote para outro ataque; mais rápido que o animal, “o caboclo, voltando a si do estupor, num gesto instintivo”, saca o seu facão e corta fora a cabeça do réptil.

Gesto contínuo, o caboclo que sabe que está perdido porém se recusa à rendição, toma rápida decisão para salvar a própria vida: “Então, sem vacilar, num movimento ainda mais brusco, apoiando a mão molesta à casa carunchosa da árvore, decepou-a noutra golpe, cerce quase à juntura do pulso”.

Onde a apatia do caboclo? Onde sua incapacidade de agir diante de qualquer situação? Onde o raciocínio lento? O conformismo? O fatalismo? A superstição? Nada neste caboclo lembra a figura deplorável do Jeca Tatu.

Consumada a tragédia, o caboclo volta para casa. Nesse voltar, continua a seqüência rápida e contínua que marca os movimentos do caboclo desde que ele entrara na mata: “E enrolando o punho mutilado na camisola de algodão que foi rasgando entre dentes, saiu do cerrado, calcando duro, sobranceiro e altivo rumo de casa, com um deus selvagem e triunfante apontando da mata [...]”.

A ação da cena é ininterrupta, os verbos no gerúndio obrigam o leitor a caminhar admirado junto desse caboclo que não hesita, não vacila, não chora, não lamenta. Rasgando a camisa entre os dentes, enrolando o punho, calcando duro, saindo da mata triunfante sobre a morte certa, o caboclo está inteiro em sua altivez, apesar de mutilado. Não temos aqui um Jeca nem um urupê; nossos olhos contemplam um “deus selvagem”.

Talvez na oscilação da influência romântica, Hugo ainda tenha idealizado um pouco o seu personagem ao dotá-lo de coragem extremada, mas isso ocorre de maneira verossímil, dentro de um contexto coerente, fruto da reflexão e constatação da impossibilidade de se agir de outro modo, não de heroísmo idealista<sup>28</sup>. O seu caboclo está inserido em um ambiente que

---

<sup>28</sup> Cavalcanti Proença escreveu a esse respeito: “O sertanejo que decepa a própria mão mordida pelo urutu não é criação imaginária. Ainda hoje, sem dispor de soro antiofídico, o sertanejo picado é obrigado a optar entre a



foge à glorificação da nossa natureza, as ações do homem dentro desse cenário não objetivam o seu enobrecimento, embora essa hipótese seja plausível, as ações do personagem antes mostram a luta diária que o caboclo trava pela sua sobrevivência no sertão, e de como às vezes tem que chegar a atitudes extremas para conseguir preservar a própria vida.

## 4.2 A natureza

No sertão do Brasil, seja Goiás ou qualquer paragem desse nosso imenso interior, o consórcio do homem com a natureza se realiza na mais íntima conjugação da necessidade de ganhar a vida cada dia, aproveitando as numerosas condições de sobrevivência que a terra oferece.

A natureza brasileira sempre foi motivo de admiração e rasgados louvores, desde as cartas de Caminha até a oficialização do hino nacional: o país é um “gigante pela própria natureza”, possuidor de “risinhos, lindos campos” onde, acima de tudo, encontramos “mais flores”, é um jardim ameno, um paraíso para o desfrute humano. Herança romântica, o regionalismo exaltou igualmente a pujança sagrada dessas terras.

Evoluindo o conhecimento sobre o homem e a terra, a visão se modifica e possibilita que novos ângulos sejam explorados, novas realidades sejam exibidas. Assim é que, em relação ao homem, assistimos a transição de um personagem idealizado que vai se despojando de suas virtudes heróicas até vermos nascer no cenário nacional a figura do Jeca Tatu, de Lobato.

Curiosamente, Lobato não opera da mesma forma com a natureza que não perde nada de sua exuberância, a não ser quando o homem a devasta, e se é mostrada em suas peculiaridades regionais ainda é vista por ângulos que lhe são favoráveis: a pródiga fertilidade, a amenidade, a majestosa exuberância, em oposição ao homem insignificante que com ela está em contato:

No meio da natureza brasileira, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisiaca em escachô permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. Só ele no meio de tanta vida, não vive... (LOBATO, 1968, p. 292).

---

morte e a mutilação. O traço de realismo que domina este conto está em harmonia com a autenticidade da linguagem regional.” (PROENÇA, 1998, p. XXIX).

A natureza em Lobato é idealizada, repete a mesma imagem herdada dos românticos, enfim, é ufânica em todos os seus ângulos, e contra ela Lobato não pratica a mesma descaracterização que realiza sobre a figura do ideal de homem romântico. Todavia, quando escreve “Velha Praga” e “Urupês”, o autor quer evidenciar a relação do homem com a terra sob o prisma da exploração daquele sobre esta. Uma relação sempre danosa para a natureza. Nas mãos do malévolo caboclo, a terra é vítima indefesa, espoliada até à esterilidade que significa sua morte:

A nossa montanha é vítima de um parasita, um piolho da terra, peculiar ao solo brasileiro... Em quatro anos a mais ubertosa região se despe dos jequitibás magníficos e das perobeiras milenárias – seu orgulho e grandeza, para, em achincalhe crescente, cair em capoeira, passar desta à humildade da vassourinha e, descendo sempre, encruar definitivamente na desdita do sapezeiro – sua tortura e vergonha. Este funesto parasita da terra é o CABOCLO [...] Vem de um sapezeiro para criar outro... ele e a “*sarcoptes*” fêmea [...] Acampam [...] Barreada a casa, pendurado o santo, está lavrada a sentença de morte daquela paragem [...] Começam as requisições [...] Quando se exaure a terra, o agregado muda de sítio. No lugar fica a tapera e o sapezeiro [...] de dolorosa memória para a natureza circunvizinha (LOBATO, 1968, p. 271, 273, 276).

O caboclo mata a terra, e o faz porque a ele não interessa o cultivo, a fertilização, o cuidado com o solo. Vive do que a natureza oferece e dela extrai até a última seiva de vitalidade, “seu grande cuidado é espremer todas as conseqüências da lei do menor esforço” (LOBATO, 1968, p. 281). Como uma praga solerte, o caboclo que na mata se instala espalha tal destruição a que nem o espantoso vigor nativo da flora brasileira resiste; sob a ação do matuto ela “desce” de sua grandeza, “cai” em capoeira, “passa” para vassouredo, e, “descendo sempre” chega a sapezal, sua vergonha.

É interessante observar a linha decrescente de degradação que Lobato desenha, chega a ser angustiante sentir como a terra, sem ninguém que a proteja, sucumbe às mãos do caipira.

No quadro lobatiano não se percebe um só traço de agressão da natureza para com o homem, ela é o seio de fartura que abriga o caboclo e a ele oferece suas dádivas naturais, recebendo em troca a aniquilação de sua existência, seja pelas queimadas perpetuadas pela ignorância do caboclo, seja pela exploração inseqüente de seus produtos, ações denunciados pelo autor em seus trabalhos.

Não é assim para Hugo. O jovem escritor que palmilhara o interior agreste, que vira de perto a miséria dos sertões, teve sensibilidade para enxergar o homem em seu estado de lastimável abandono; sem ninguém que venha em seu socorro, o caboclo “luta no sertão com

a exuberância da terra virgem, sua principal inimiga.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 142). O que é qualidade exaltada e reconhecida por todos, Hugo transforma de maneira contundente em inimiga do caboclo. A exuberância das matas onde o caboclo se instala o sufoca e tira-lhe o vigor para o seu enfrentamento.

Desvalido em técnicas de cultivo ou de meios e instrumentos para fazê-lo, o caboclo é obrigado a perpetuar o regime de espoliações, sendo ele uma vítima tanto da natureza, quanto de outro homem que lhe seja superior política ou economicamente. Essas considerações, as quais já analisamos, Hugo faria nos ensaios escritos em data posterior ao conto “Ninho de Periquitos”, por isso nos ateremos ao conto para observar sob que ângulo a natureza é vista como inimiga do matuto.

A época do ano em que ocorre o fato narrado em “Ninho de Periquitos” é a do veranico, uma canícula abrasadora que resseca a terra num período em não cai uma gota de chuva para abrandar o mormaço da tarde. A terra é boa, trabalhada pelo esforço e cuidado de Domingos, proporciona ao roceiro “rica colheita” que lhe permite fartura todo o ano; porém, a natureza também é hostil e agressiva, pronta a tornar difícil a vida em seus termos.

O roçado cultivado pelo caipira é defendido com uma cerca na tentativa de barrar o avanço da mata, naquela fertilidade exagerada que às vezes invalida as tentativas de cultivo, e quando Domingos salta essa cerca ele fica à mercê dessa mata, boa e má ao mesmo tempo.

Para chegar ao seu destino, o homem pisa forte um “espinharal ressequido” que “estralejava” sob seu peso e embrenha-se pelo grotão. É de imaginar as dificuldades que a semântica do verbo “embrenhar” oferece ao avanço do matuto, ele abre caminho a duras penas e enquanto se mete mata a dentro, esta o arranha, o fere, o oculta em seus meandros de espinhos, galharia seca e árvores retorcidas, típicas do cerrado.

Toda a dificuldade que Domingos enfrenta e que entrava seu progresso, é como um prenúncio do mal que se abateria sobre ele, mas o caboclo não se detém no propósito de oferecer um pouco de alegria ao filho; para Domingos “paga a pena” o esforço para contentar sua criança, e não desistiria de seu desígnio porque “não valia por tão pouco amuá-lo”.

Seu destino é uma “maria-preta” de “galharada esguia, toda tostada desde a época da queima”. Nessa árvore sinistra, num cupinzeiro abandonado, assentado numa forquilha, os periquitos fizeram ninhos. O buraco do ninho se assemelhava a uma “boca negra escancarada”, como pronta a tragar, a devorar. Não há um único traço de amenidade nessa terra, nenhuma flor, nenhum canto aprazível, nenhum gesto acolhedor; aqui a terra destila perigos e ameaças em cada recanto.

Quando busca dentro do ninho os filhotes que deveriam estar ali, a natureza ataca Domingos na picada mortal de uma serpente do sertão, a urutu. A cobra desafia o homem, “fitando-lhe, persistentes, os olhinhos redondos, onde uma chispa má luzia, malignamente...”. A maldade da mata está toda personificada na figura dessa cobra de olhos malignos; uma vez mais, a serpente mostra ao homem que a natureza não é um paraíso, e se é, ao homem está vedado o seu desfrute, restando-lhe trabalhos e perigos.

O matuto que conhecia bem a mata no que de bom e de ruim ela representa, sabe que para o seu mal ela não oferecerá remédio. Se a natureza já lhe dera muitos bens, agora tomava-lhe a vida em paga, ele estava “perdido... completamente perdido”. Porém, repetindo Hugo, o homem que “no sertão luta com a terra virgem, sua principal inimiga”, novamente entra no embate com a terra. Decapita em um golpe certo a maligna víbora, depois, já que o mal se corta pela raiz, apóia “a mão molesta à casca carunchosa da árvore” e a decepa também, detendo com esse gesto extremo a peçonha mortal que a natureza injetara em seu corpo.

O sentimento agora é inverso. Se antes, Lobato despertara o sentimento de pena da terra indefesa, agora Hugo desperta o sentimento de proteção para com o homem ferido mortalmente pela natureza. Os olhos do leitor que acompanharam todo o drama do caboclo, querem vê-lo longe desse lugar macabro e voltar à proteção do lar.

Ao retornar para casa, o homem que deixara na mata a mão direita em troca de sua vida é retratado como o ser que mais uma vez triunfa, mas triunfa também pela agressão, pela hostilidade com que é obrigado a retribuir se quer sobreviver, daí a síntese: ele é “como um deus selvagem”, tão selvagem como a natureza que o acolhe, ou o agride.

O narrador termina sua história mostrando o caboclo “triunfante, apontando da mata companheira, mas assassina, mas perfidamente traiçoeira...”. Por essa voz, Hugo dessacraliza a terra; ele não desenha selvas paradisíacas, matas idílicas, nem campos floridos; a natureza é hostil e o homem pode, a qualquer momento, tornar-se sua vítima, porque se ela é companheira, também é assassina e traiçoeira.

Domingos, no qual se representa o homem do interior, é presa dessa natureza que o mata. Pode-se alegar que a mata não conseguiu acabar com a vida do personagem, que ele lhe foi superior despojando-se de sua mão e preservando a vida, mas a perfídia traiçoeira da natureza é pior que a morte, pois sem a mão, principalmente a direita, o caboclo está fadado a uma morte lenta que passará pelo quadro degenerativo de sua incapacidade produtiva. O que vale um lavrador sem a mão para lavrar? A natureza insensível cobrou-lhe um alto preço, a ser pago aos poucos, na decadência da força do matuto.

Se em Lobato o homem é maligno, em Hugo essa malignidade está na natureza; em Lobato o homem esteriliza a natureza e a condena a morte, em Hugo a natureza espreita o homem com mil tipos de mortes, até com aquela que não se parece morte, pela mutilação a que obrigou o homem e que será causa única e final de sua decadência.

A oposição que se estabelece entre Hugo e Lobato transita com igual coerência no campo das idéias e no da criação artística, por isso são intelectuais emblemáticos do conflito de identidade que agitava o meio intelectual do início do século XX, e se boa parte da intelectualidade não se apercebia desse momento, que começava a recusar a repetição de modelos inadequados à nossa realidade, havia mentes brilhantes como a desses dois escritores que prenunciavam os ventos da mudança, embora por suas experiências seus olhares vissem ângulos distintos quando se voltavam para o sertão e o sertanejo.

### **4.3 A tragédia sertaneja nas relações sociais e econômicas**

Se os olhares de Hugo e Lobato divergem na teorização e estilização do sertão e do sertanejo, essa divergência se aprofunda bastante quando Hugo se propõe a analisar a existência cabocla sob o prisma do abandono social, do descaso político, do atraso econômico, num sistema que perpetuava, pelo interior do Brasil, as relações de servilismo colonial no país declarado independente. A esse respeito Lobato não se pronunciou, não nesse momento.

Hugo estudaria detalhadamente essas relações em 1918 e 1919 com os ensaios “O Interior Goiano” e, principalmente, “Populações Rurais”, porém, quando a primeira edição de *Tropas e Boiadas* veio a lume em 1917, ela trazia o conto “Gente da Gleba”, escrito em 1916, e nesse conto, o autor inicia uma prática ainda inédita na literatura regional: a denúncia social.

Importantíssimo sob este aspecto, é de se admirar que a crítica não tenha se ocupado com mais atenção dessa obra singular, verdadeiro divisor das águas regionais, salvo alguns lúcidos espíritos que compreenderam o especial trabalho que Hugo desenvolveu dentro do regionalismo, como Lúcia Miguel Pereira que assim escreveu:

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 talvez excessivas, e as suas cenas de dramático o seu 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. A novela *Gente da Gleba*, muito mais significativa do que os contos meramente anedóticos, é, a despeito de sua estrutura elementar e de certas prolixidades, uma obra literariamente sincera e humanamente generosa (PEREIRA, 1988, p. 182).

Lúcia Miguel não exagera ao dar caráter inaugural à obra de Carvalho Ramos, porque a genial intuição que o autor teve, ao perceber que o regionalismo deveria sair da descrição exótica para a visão crítica do homem conjugado com a terra em um sistema social de relações desiguais, resultou no regionalismo de denúncia e se tornou prática, tomando vulto, cerca de dez anos mais tarde, com o movimento do Nordeste e o regionalismo de 30.

Os denunciativos ensaios de Hugo são bem menos conhecidos que seus contos, entretanto basta a leitura cuidada destes para que o pensamento do autor revele nele um homem avançado em sua época, antenado com seu tempo, porém, enxergando o futuro e as mudanças que se exigiam na prática intelectual. Hugo sabia da importância da literatura para mostrar à sua gente a realidade nacional, deixando de lado as descrições de opulência natural e heroísmo mítico que já não serviam a esse propósito, atendo-se à compreensão dessa realidade em termos de relações sociais em suas várias esferas. Hugo sentia isso como uma responsabilidade moral dos homens de letras, como confessa em carta a Manoelito d’Ornelas, em 1920:

É enorme a responsabilidade moral que toma sobre os ombros quem se volta ao encargo de escrever para o público, e mormente o público de um país como o nosso, onde a difusão do ensino e hábito de discernir e aquilatar por si não chegaram ainda ao louvável grau de desenvolvimento de algumas outras nações [...], somos uma nacionalidade onde não há opinião pública estável e esclarecida, nem tampouco a íntima consciência dos nossos verdadeiros destinos. E, pesa confessá-lo, a classe literária, entre nós, pouca ou nenhuma influência tem, presentemente, sobre a orientação e marcha do progresso social, relegada para um 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 malbarate e se dê em menosprezo ou em dissensões intestinas (RAMOS, 1950, v. II, p. 227).

As idéias de Hugo realmente se orientavam para outro eixo; ele não sai do regional, mas o inova pela visão humana social, em relações ainda não postas na literatura, capazes de revelar com maior acuidade os alicerces fundamentais na nação. É o que ele faz em seus

contos, em especial em “Gente da Gleba”, o qual Lúcia Miguel Pereira reconhece como “literatura sincera e humanamente generosa”; e de fato o é, dentro da sinceridade que Hugo explicita como um dever do escritor e da generosidade do olhar que tenta abarcar o maior número de aspectos tão intimamente ligados à questão sertaneja e abundantemente apontados em sua obra.

Conto de rico conteúdo, “Gente da Gleba” oferece ao estudioso numerosas possibilidades de estudo que não se pretende, mesmo porque impossível, esgotadas neste trabalho. Podem-se observar neste conto aspectos discursivos, lingüísticos, semânticos, processos narrativos, folclore, religiosidade, tradições familiares, relações de trabalho, enfim, aspectos mesológicos, etnográficos e sociológicos que tecem uma intrincada teia narrativa e descritiva dentro da qual os personagens se movem.

Ocupando cerca de oitenta páginas, de acordo com a edição e formatação, dividido em doze partes, é o mais extenso dos contos de Hugo; possui estrutura multinuclear na qual se identificam várias relações conflitantes e, talvez por isso, seja por alguns críticos, como Lúcia Miguel Pereira, Albertina Vicentini, Mendonça Teles, e outros, classificado como novela.

Publicado junto dos demais contos reunidos no volume de *Tropas e Boiadas*, a maioria dos críticos, talvez por isso, não se preocupam em fazer distinção de novela para “Gente da Gleba”, e de contos para as demais narrativas do livro; escolhemos a definição de conto e o fazemos por razões que nos parecem válidas, acima do aspecto formal do gênero conto.

Apesar de sua multinuclearidade, sobre toda a trama movimenta-se a figura de Benedito, o Dito, personagem central da narrativa e em torno do qual os demais núcleos se estruturam. É certo que este conto quebra as prerrogativas clássicas de tempo, espaço e personagem, a respeito das quais outros contos de Hugo são exemplares, contudo mantém um eixo firme em torno de Dito, traçando a linha contínua de suas ações do início ao fim da narrativa, e que determina as ações dos demais personagens.

Sob o desenrolar da história de Dito, outras histórias, talvez mais significativas, se desenvolvem. Esta técnica de desdobramento de várias histórias a partir de uma, é observada em outros contos de Hugo e nomeada por Vicentini (1986) como “sabotagem”, que ocorre quando o narrador faz crer que o que se conta ostensivamente é o principal, sabotando o leitor com essa narrativa visível, deixando fluir em plano subalterno, subliminar, narrativas mais significativas, quando não principais.

Essa técnica de esconder uma história sob outra, Ricardo Piglia<sup>29</sup> esmiúça em seu livro *Formas Breves*, ao tratar das “Teses sobre o conto” e das “Novas teses sobre o conto”. O autor define como uma constante nos contos, segundo suas teses, o fato de que “um conto sempre conta duas histórias”, que “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto”, e que “o conto conta uma encruzilhada, uma passagem”. Essas teses podem auxiliar bastante na análise dos contos de Hugo, principalmente “Gente de Gleba”, porque a história de Dito é a passagem para outras histórias, igualmente significativas nessa narrativa.

Sem querer nos aprofundarmos muito nas questões teóricas do que seja um conto ou uma novela o que percebemos é que existem características outras que podem definir uma narrativa como um conto, características que vão além das noções clássicas de unidade de conflito, de espaço e de tempo, possibilitando que a narrativa seja vista por ângulos mais semânticos que estruturais. É por esse viés que vemos “Gente da Gleba” como um conto.

#### 4.3.1 O intricado sertão de “Gente da Gleba”

Na malha narrativa de “Gente da Gleba” se constrói um conto de múltiplas relações em torno de um personagem, todos são gente do sertão, onde seus dramas se desenrolam. Essa teia é bem representada pelo título, o que se verá nesse conto é a gente da gleba, ou seja, a gente da terra, do campo, e por inversão podemos dizer que também se verá a gleba da gente.

A cultura da terra é mostrada através dos ritos religiosos, do folclore, das crendices, das festas populares, entre outros elementos. Vemos um detalhado retrato das festividades religiosas, com acentuado cunho folclórico, em torno das quais se realizavam as mais importantes interações sociais como as romarias do Muquém, da Trindade, a festa do Divino Espírito Santo, as da Semana Santa, as festas de São João, as procissões, as feudais cavalhadas, o bumba-meu-boi, as congadas, a dança-dos-índios etc.

Pelas recordações e devaneios da personagem Nhá Lica o mundo colorido e faiscante dos adornos e torneios religiosos vai se mostrando ao leitor, revelando uma contrição que,

---

<sup>29</sup> Piglia trata neste livro, em especial nos dois capítulos citados, das novas estruturas que o conto pode apresentar, estruturas que privilegiam o efeito semântico produzido pelo conto, em detrimento da estrutura, clássica. Ainda que a formalidade persista no gênero, admite-se, pelas novas teses que Piglia elabora, que o conto seja classificado como tal, mesmo quando rompe o aspecto formal, porque o que se observa é principalmente a unidade narrativa que se firma sobre um eixo central e possibilita, a partir daí, a abertura para as interpretações significativas, mantendo o que Benjamin definiu como a necessidade de transmitir conhecimento, ensinamento, lições ou conselhos.



enganosamente, parecia irmanar todos os homens, mas que mantinha, sob o manto da cristandade, as rígidas diferenças sociais como se percebe nesses trechos:

Depois, Quinta-Feira da Dores, nova procissão, a da Virgem Dolorosa em busca do Filho bem amado. O andor, numa suntuosa ornamentação de flores artificiais, a imagem naquele manto azulíneo todo constelações, era pelo percurso levado ao ombro das donzelas de mais destaque na sociedade, todas de branco trajadas. E que desejo nutria ela Lica, de carregá-lo também [...] assim tão franzina e frágil de fôrças!... Até àquele canto da nave, onde costumavam ajoelhar-se, chegavam de fora gritos e assovios, matinadas ferozes em torno dum mesmo objeto, vaias estrídulas, a partir dos quatro ângulos da praça. Era a molecada, às centenas, às maltas incontáveis, armadas de seixos, atacando os caipiras – pobres matutos desentocados do fundo de suas roças e plantações pelo prazer de tornar parte naquela santa festividade, – e a bradar-lhes à orelha a alcunha injuriosa: – Queijeiro!... Queijeiro!... Queijeiro!... (RAMOS, 1998, p. 99, 101, 102).

As crendices e histórias sertanejas se entremeiam na narrativa pela voz de personagens secundários como a do velho atacado de uma incontável tremedeira, adquirida desde o dia em que dormira ao relento e acordara com uma cascavel aninhada em seu peito, a dormir tranquilamente; do tremendo susto e da longa espera pelo despertar da serpente e sua retirada sem danos ao caboclo, resultou o branqueamento total e súbito de todo o seu cabelo e o eterno tremor nas pernas.

O sincretismo religioso de uma fé ingênua, eivada de superstição, é vista nas histórias de homens de corpo fechado aos ferimentos de faca e bala, que trazem no peito um bentinho de santo cristão e um patuá de mandinga e reza brava com o qual esperam sair ilesos de qualquer confronto perigoso; ou de histórias como a do escravo preto velho, barbaramente açoitado com trezentas chicotadas por culpa de um roubo do qual era inocente. Atado ao poste da tortura o negro não gemeu nem chorou, apenas seus lábios se moviam numa reza de feitiço que transferia para corpo do filho do senhor a dor e os ferimentos do castigo que recebia em si, levando o sinhozinho a uma morte cruel.

A todas essas crendices e lendas, acode a lealdade do sertanejo que, se notava o absurdo do narrado, sobre ele não declara a mentira para que não se ofenda o companheiro:

Histórias como aquelas (a do negro açoitado) eram correntias no sertão. Demais, poucos, muito poucos, duvidavam. Entre aquela gente simples não era costume a mentira. Se alguém aprontava um carapetão, ficava logo desacreditado para o resto da vida; e daí, a ofensa grave de que se julga alvo o sertanejo cuja palavra é tomada em suspeição. Assim quando um caso como aquele ia de encontro às idéias assentadas sobre a experiência de cada dia, chocando as comezinhas noções que possuíam da realidade, era vezo dizer-se previamente: – Não punha a menor dúvida no acontecido, longe dele duvidar, mas... (RAMOS, 1998, p. 138-139).

A pretexto das andanças de Dito faz-se detalhada descrição da fauna e da flora, dos regimes das estações do ano que, em boa parte do Brasil, se divide em uma escaldante estação da seca que resseca as matas e as pastagens, e uma torrencial estação das águas que inunda as várzeas, transborda os rios, garantindo a preciosa água que novamente faz reverdecer e florir campos e matas, mas que por vezes bota a perder o trabalho da lavoura assim como a seca o faz.

Nos embates com a terra, a prática do manejo do solo passa com freqüência pelas queimadas, problema denunciado por Lobato, e que Hugo analisa com a sensatez de quem conhece vários ângulos da questão; Hugo não atira toda a culpa das desastrosas conseqüências dessa prática ao caboclo, mas vê aí uma tradição que se repete pela ignorância de outros métodos de cultivo, advertindo para os perigos futuros advindos das repetidas queimadas:

Pelos dias de agosto, todo o horizonte goiano é um mar de chamas: fogo das queimadas que ardem, alastrando-se pelos “gerais” dos tabuleiros e chapadões a afugentar a fauna alada daqueles campos; fogo dos cerrados que esbraseiam, estadeando à noite os seus longos listrões de incêndio nas cumeadas das serras, intrometendo-se léguas e léguas pelo mato grosso e travessões dos rios e subindo [...] pelo cipoal e trepadeiras dos troncos seculares...; e a miséria do solo resulta antes da incúria do homem, que atea fogo às derrubadas para a fertilidade da lavoura e destas, quase sempre, transpõe as divisas da roça e vai floresta adentro avançando a sua obra de desolação [...] A obra de destruição vai lento e lento preparando ali a ruína das gerações futuras, embora a natureza opulenta exubere a cada nova hecatombe com redobrado vigor... com que retribui de ano a ano a bronca insensatez do matuto. E aí! do destino daquele ubérrimo rincão, não fora o recurso natural das imensas florestas virgens e dos sertões ainda por violar. (Porém) Se o incêndio devorou os capoeirões e pastagens naturais, deu por sua vez cabo da praga de carrapatinhos que depauperava a criação (RAMOS, 1998, p.113-114).

“Gente da Gleba” é realmente um estudo minucioso que abrange as relações do homem com a terra sob vários aspectos. Entretanto, o fio principal que conduz o desenrolar da narrativa é o das relações sociais, homem a homem, vistas na esfera da paixão, do amor, da amizade, da lealdade, da gratidão, do trabalho e da exploração, relações que passamos a analisar, ainda que sem a profundidade que merecem, devido ao reduzido espaço do trabalho.

#### **4.3.2 Relações (des)humanas em “Gente de Gleba”**

É possível identificar vários núcleos relacionais neste conto porém, sem dúvida, a grande relação humana à qual Hugo dá maior destaque e um toque especial de denúncia social

em “Gente da Gleba”, é aquela que se estabelece no mundo do trabalho e da apropriação do homem pelo homem, deixando às claras acontecimentos inaceitáveis no contexto de uma nação soberana; Benedito é agente desencadeador dessa denúncia, mas não é o único, nem o principal, com ele cooperam definitivamente os outros camaradas, seus companheiros.

O palco principal onde se desenrola a trama e o drama de “Gente da Gleba” é a fazenda do Quilombo. Seu proprietário é um homem jamais nomeado, a não ser por coronel, fazendeiro, patrão, senhor, dono da terra; perfeito representante da truculência dos senhores escravocratas, o coronel trata seus agregados e peões com maldosa severidade, mantendo-os atrelados ao seu domínio pelo endividamento e pelo medo. É casado com D. Luíza, piedosa mulher que inibe com sua presença os desmandos do marido e pai de Nhá Lica e Nequinho; o menino, mais novo que a irmã, não possui maior relevo na narrativa e serve, talvez, quase como uma lembrança de que só na infância pode haver relativa igualdade entre patrões e empregados:

Nequinho, desvolto, numa ardeirice de colegial vadio, aproveitou-se logo daquelas luzes e desenhou em arco, ao redor da bandeira, em letras de fogo: Viva o Divino. Arrematou-as com um enorme ponto de exclamação e às piruetas, de súcia com a molecagem dos agregados, atirou-se a ver quem saltava mais alto a fogueira do pátio (RAMOS, 1998, p. 90).

Essa igualdade possui, entretanto, uma linha muito tênue que se rompe facilmente. Sabedor de sua posição, o menino, que Dito vai buscar à força de entre a molecada, a mando da mãe, se rebela irado, chegando a ferir com uma mordida a mão do peão; é repreendido pelos pais e pela irmã, e ao ser aconselhado a ter respeito ao moço que desde bebê cuida dele, o menino retruca: “Pois sim, mas agora sei português e geografia e seu Dito levou uma manhã inteirinha a escrever um bilhete que mandou depois ao povoado [...]” (RAMOS. 1998, p. 92).

A distância social se estabelece pelo dinheiro e também pelo grau de conhecimento. Não ocorre isso com Nhá Lica, ou talvez ocorra em menor proporção. Pouco mais nova que Dito, cresceu a seu lado em aventuras de criança, às quais não faltaram alguns lances heróicos como quando ele a salva de morrer afogada, ou quando detém a corrida desenfreada da égua em que a menina montava, recebendo, ele, a pancada e os pisões que seriam para ela.

A relação de amizade estabelecida na infância se modifica quando a menina vai para o colégio e nunca mais volta à antiga espontaneidade, porém deixou uma semente de amor, mal pressentida por Dito e ansiosamente oculta por Nhá Lica:

Depois, depois... ela partira para o colégio. Quando voltou, era moça, ele passou a olhá-la com um respeito e uma timidez, que só se rende às rainhas e às santas. Nunca mais se deixou levar aos abandonos duma amizade de irmãos; e quando obrigado a dirigir-lhe a palavra, era contrafeito, como se se envergonhasse em seu foro íntimo da antiga camaradagem que ousara dedicar à filha do mais opulento fazendeiro daquelas terras. E era aquele o único homem que lhe fora dado admirar, e que a mão do Acaso tinha atravessado em sua vida! Ah, quando? Quando? Chegariam a entender-se? (RAMOS, 1998, p. 120-121).

Nessa relação, nenhum dos dois consegue superar a barreira social para estabelecer um entendimento, Dito porque conhece sua posição e se intimida diante da moça, ela porque não sabe mais discernir os sentimentos do rapaz a seu respeito. Porém, a paixão consome a pouca saúde de Nhá Lica, que observa o físico de Dito, que o namora em silêncio, exaltando suas virtudes, perdendo-se em devaneios e delírios febris de um amor que exigia a satisfação não realizada.

Benedito é o personagem mais visível nesse enredo, e é uma figura curiosa. Nascera em Dourados, e viera para a fazenda ainda menino, por vontade de D. Luíza, sua madrinha, que o amparou quando ele ficara órfão. A relação de afilhado da patroa permite que ele se aproxime com mais intimidade da casa dos patrões, onde tem um “quarto, em separado num dos ângulos do casarão”. Cresceu em camaradagem com os trabalhadores da fazenda e com os filhos do patrão, gozava da estima da madrinha e, acreditava, do respeito do fazendeiro.

As habilidades de cavaleiro e vaqueiro granjearam a admiração dos companheiros de Dito, a isso se juntava seu aspecto de homem firme, decidido e inteligente; amigo da peonada, destes recebia igual amizade e um respeito que o colocava em um nível mais elevado que seus camaradas.

Dito não é um vaqueiro como os demais; homem de confiança do coronel, a seu mando realizava serviços quase de jagunço, principalmente quando o assunto era a política de coronelato, feita a base de pressões e ameaças, de mortes e açoites, praticada pelo fazendeiro e comum no interior do Brasil de então, mas sobre a qual muito pouco se falara, e que se escondia sob o regime das oligarquias latifundiárias que dominavam o interior de então, com a conivência e cumplicidade governamental ao despotismo autoritário dos grandes proprietários de terras, os coronéis do sertão.

Apesar de avesso a esses entreveros e da boa alma que era, Dito consentia nesses abusos e se prendia ao coronel numa relação de gratidão pela acolhida que dele recebera, e também porque não se preocupava em questionar o estado de coisas que favorecia o senhorio do patrão, cujas ordens jamais desobedeceu.

Benedito é um personagem dúbio; não é filho nem empregado, goza de liberdade para ir e vir e se prende voluntariamente; sabe vaquejar e lavrar, mas só o faz por amizade, exibição ou extrema necessidade; é sertanejo mas não se aproxima totalmente dos outros caboclos; é impulsivo, obediente, servil, ao mesmo tempo que orgulhoso e altivo; consegue adaptar-se a várias situações, e não chega a envergonhar com seu tipo bronco, como Lica observa:

Ainda bem que Benedito, que fora com a família uma daquelas vezes à capital, mudava de feição, adotando facilmente o aspecto distinto de moço da cidade, não obstante passar a maior parte do ano na fazenda, e mesmo não se envergonhando de – na necessidade – pegar o cabo da foice, como vira o ano passado e pôr no chinelo toda a camaradagem do sítio... (RAMOS, 1998, p. 102).

Na polaridade das relações entre senhor e servos, Dito é homem que escapa, um personagem que não se enquadra dentro dos perfis sociais rigidamente definidos, flutuando em ambígua transição, sem um lugar próprio.

Outros importantes personagens nas relações humanas de “Gente da Gleba” são: João Vaqueiro e Malaquias. João Vaqueiro é o mais antigo empregado da fazenda e “o mais prestimoso servidor da casa, cuja família a vinha servindo de pais a filhos”, é chefe dos vaqueiros e também goza da confiança do patrão a quem serve com fidelidade, pondo mais empenho na prosperidade do fazendeiro que na própria, repetindo o atavismo servil de vassalagem herdado do avô e do pai, esperando o mesmo comportamento de seus filhos e netos.

Malaquias é um dos mais destacados camaradas da fazenda, notável por sua descomunal força e porte físico avantajado, o negro era “o primeiro braço de foice e machado em derrubadas e demais eitos da roça”. Alegre, companheiro, leal, Malaquias possui relevo igual ao de Benedito, nesta trama. Aparece em constante movimento junto da peonada, da qual faz parte e com a qual comunga; um detalhe faz de Malaquias um personagem especial: ele é um atento observador dos fatos e pessoas que o rodeiam.

É por sua capacidade de observação que Malaquias sabe do amor que Nhá Lica devota a Benedito; da amante que Dito mantém na cidade, a cabocla Chica, que também desperta a cobiça e a inveja do coronel; da maldade disfarçada que domina a personalidade do patrão, que a falseia diante da esposa, pessoa na qual Malaquias vê uma alma bondosa e sofrida, herdada pela filha; e vê a inocência ingênua de Dito, alheio a esses conflitos, vivendo despreocupado entre ameaças veladas das quais sequer suspeita.

Personagem definitivo, Malaquias irá movimentar a trama quando inesperadamente foge da fazenda; por essa fuga, a denúncia das desumanas relações de trabalho nas fazendas coloniais são postas em destaque dentre do conto. Malaquias foge porque não se conforma com o injusto ajuste de contas a que o submete o patrão e que se repete com os demais servidores da fazenda. Dito recebe a incumbência de trazer de volta o negro fujão e começa a buscar razões para explicar a fuga do companheiro desnudando em suas reflexões as relações de trabalho:

E o cabra (Dito), apoiado á cabeceira da cama, entrou a matutar fundamente. Lembrou-se pela primeira vez – 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 dum camarada era muito diferente, tolhida a liberdade pelo ajuste do fazendeiro. Geralmente, o empregado na lavoura ou simples trabalho de campo e 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 este 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, resultando 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 dalgum modo mudar de condição, pede a conta ao senhor, que fica no livre arbítrio de lha dar, e sai à procura de um novo patrão que queira resgatá-lo ao antigo, tomando-o ao seu serviço. Passa assim de mão em mão, devendo em média de quinhentos a um conto e mais, maltratado aqui por uns de coração empedernido, ali mais ou menos aliviado dos maus tratos, mas sempre sujeito ao ajuste, de que se livra, comumente, quando chega a morte (RAMOS, 1998, p. 107-108).

Esse é um dos primeiros textos literários que expõe a existência de trabalho escravo no Brasil de depois da Lei Áurea. A denúncia é contundente, evidenciam-se nela as relações de trabalho escravocrata, perpetuadas por um falso direito estamental, inconcebíveis no cenário nacional em que a prática da escravidão já fora abolida pela lei, e as, quase feudais, relações coloniais extinguidas pela Independência. Ilusões camufladas sob uma liberdade de fachada e uma aparente república democrata, que vinham abaixo pela observação da realidade humilhante a que os trabalhadores rurais eram obrigados a se subordinarem.

Interessante é que Dito, mesmo sentindo a injustiça dessas relações não questiona nem dá razão a Malaquias:

Benedito sentiu aquilo tudo, confusamente; mas nem por sombra lhe passou pelo juízo contrariar as ordens do Coronel. Desde pequeno, achara as cousas naquele pé, e assim como estavam, haviam de continuar até quando fosse Deus servido em comandar o contrário. O preto fugira, estava ali o fato; devia ao patrão novecentos e cinqüenta e cinco 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 (RAMOS, 1998, p. 108).

Cumprindo a ordem que recebera, Dito se prepara para buscar o negro fugido, um trabalho também herdado do regime escravocrata, serviço de capitão-do-mato que ele já prestara ao coronel em outras ocasiões, pois as fugas, na tentativa de se livrar dessa nova escravidão, eram constantes.

Ao despedir-se dos companheiros, estes fazem muitas recomendações e alertam sobre os perigos que Malaquias, de suposto corpo fechado, pode oferecer a Dito; nessas advertências podemos detectar a solidariedade dos companheiros para com o fugitivo e o esforço velado para dissuadir o caçador da empreitada.

Benedito, todavia, não se demove de seu propósito e declara não temer nenhuma artimanha do negro e que o trará ao tronco. Essa atitude já era de se esperar pela fidelidade canina que o caboclo devota ao fazendeiro, ademais, o seu faro de campeador era famoso e ele mesmo reconhece ser capaz de seguir um rastro sem se perder, como um “cachorro perdigueiro”.

E Dito parte à cata de Malaquias, deixando para trás a suspirante Lica, os companheiros um tanto vexados por sua atitude e a amante Chica à mercê das investidas do coronel. A caçada se arrasta por muitos dias e por vastas extensões do sertão do Triângulo Mineiro, Goiás e Mato Grosso; por vezes perdia o rastro, desencaminhado por informações erradas, mas logo se localizava e seguia implacável na trilha do negro, persistente como costumava ser um caçador de escravos.

Por fim, encontra Malaquias num destes lugares perdidos do sertão, os dois se enfrentam, mas Dito leva a melhor. Algemado com os ferros de escravo, arrastado de volta à fazenda, Malaquias desabafa suas mágoas, reforçando as denúncias trabalhistas:

Seu Dito fez mal, não devia aceitar aquela incumbência... Tempo de cativo e capitão-do-mato já passou... Estava no seu direito de ir para onde muito bem queria... Labutava na fazenda, trabalhando dia e noite como mouro; e no fim, que é que via? Dívidas e mais dívidas, o patrão de ano em ano mais exigente e desalmado; enfim, aquela vida de cachorro de camarada. De resto, sem garantia no trato. O patrão abusava de sua falta de letra, esticando como lhe parecia na conta, transtornando os seus arranjos de abatimento do fim do

mês; e ela, a danada, a espichar, a espichar, que nem mesmo um imperador era agora capaz de resgatá-la! Ora, nesse pé, não podia haver sinceridade no ajuste. Mais valia cair a gente no mundo, como fizera, ou estourar aí para um canto, moído de pancada, como sucedera ao Torquato por meter-se a respondão (RAMOS, 1998, p. 131).

A essas razões Dito não responde, mas seu espírito começa a inquietar-se pela injustiça que não se podia negar. O negro aproveita e revela ao caboclo o amor que Nhá Lica lhe tinha, a maldade do patrão, sua real falta de afeto para com Dito, os assédios do coronel à sua amante Chica, e por fim alerta o caboclo para o espírito traiçoeiro do fazendeiro:

Mas que tomasse sentido, aquele fazendeiro ainda havia de lhe dar o pago da sua dedicação. – Hum! Hum! Aquilo é bicho mau que nem peste, Seu Dito; muito afável para os que não lhe deviam obrigação, mas judeu até ali com os subordinados ou quem se metesse a empatar-lhe as vazas (RAMOS, 1998, p. 132).

Chegados à fazenda, o negro é amarrado e açoitado pelo próprio coronel, já que os camaradas escrupulosos se recusaram a fazê-lo, embora achassem, em sua ignorância, que o patrão estava em seu direito:

Quanto ao ato arbitrário do Coronel em chicotear o Malaquias, 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 aprovinha, sem que com isso levantassem entre os seus a mínima oposição, ou mesmo um simples murmúrio de censura. Competia-lhes aquele direito, como outrora competia ao senhor feudal..., Demais, da freqüência dessas usanças, resultava escapar à 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 (RAMOS, 1998, p. 138).

Estão expostas aí as relações coloniais vigentes nas glebas do sertão. Relações de subserviência, de espoliação, exploração e apropriação de um homem sobre outro. Contra toda a lei nacional, ali se pratica a escravidão, o açoite e a tortura habituais dos tempos medievais. Os companheiros, que preferiam que o negro tivesse escapado, aceitam com uma resignação de vassalos aquelas barbaridades, e até julgam correto que assim seja.

Benedito é o único que, neste momento, sente algum remorso pelo que fizera e se incomoda com a severidade do patrão que começa a aparecer-lhe em sua verdadeira face de crueldade prazerosa. Dito, porém, está meio prostrado pelas revelações do negro e seu espírito se ocupa todo com o desejo de rever Nhá Lica que está em Currealinho com a mãe e o irmão.



O patrão também se retira para o povoado próximo dando ordens estritas para que Dito não se afastasse da fazenda; contudo, o caboclo se lembra da amante, seu corpo de homem forte e viril reclama o corpo da mulher e ele, contra a ordem que recebera, resolve ir ao seu encontro. Isso desperta grande inquietação em João Vaqueiro que sabe dos amores do coronel com a mulata e pressente a tragédia que se anuncia, mas não dá nenhum aviso a Dito, apesar da amizade que lhe tem, detido pela lealdade subserviente para com o patrão.

Desse ponto em diante a narrativa se precipita. Dito surpreende a amante com outro homem que foge sem dar tempo de ser identificado, a amante recusa-se a dizer o nome do outro, ainda que fosse violentamente espancada por Dito. Durante a madrugada a mulher foge, deixando o caboclo mais enfurecido; bêbado, este retorna à fazenda jurando vinganças contra o homem que dormira com sua amante, que não sabia ao certo quem era, mas sentindo vagamente quem poderia ser.

Antes de chegar à fazenda, na altura de uma região chamada Estiva, que sempre metera medo em Dito, desde sua infância, por estar enterrado ali um violeiro que ameaçara assombrá-lo, surge um vulto que assusta o cavalo e deixa Dito alerta. Tratava-se do negro Malaquias que o intercepta e declara que o coronel era o outro amante de Chica, que este, possuído de uma raiva vingativa, ordenara-lhe, a ele e outros homens, armarem uma cilada para levarem Dito preso até sua presença. Malaquias, leal, retribuía com um aviso de amigo ao arresto de escravo que Dito lhe fizera, propondo-se a ajudar o caboclo em uma fuga.

Mas Dito não quer fugir. Sabedor com segurança de onde partia a traição, a fúria de Dito só aumenta; a figura do coronel, antes grande e respeitada, torna-se ridícula aos seus olhos, e se rebaixa a “velhote perrengue”, a “velho coroca”. O desejo de vingança toma todos os seus sentidos, ignora os avisos de Malaquias e, pela primeira vez sem medo de fantasmas, galopa pela Estiva e precipita-se para a sua perdição, não raciocina com coerência e age como um animal enlouquecido.

Aliás, desde que inicia este episódio final, as ações de Dito são todas animalizadas: na casa da amante ele arreventara a porta a patadas, enfiara pela abertura o braço como uma cobra, perseguira o fugitivo num pulo de onça, espancou a mulher com rugidos de fera e por fim a amou bestialmente, com unhas e mordidas, aos ganidos.

Como um animal, Dito é laçado por João Vaqueiro, é amarrado e atirado com um fardo sobre o lombo do cavalo e conduzido pela mão do próprio João Vaqueiro, seu amigo, até a fazenda onde o espera seu trágico destino. É interessante observar que os companheiros que lhe eram amigos fiéis, agora o conduzem sem nenhum remorso para o castigo do senhor.

Entretanto, nem de longe lhes acode à imaginação a crueldade pela qual Dito passaria. Atado ao poste da tortura Dito espera o castigo, indefeso ante a fúria diabólica do coronel que, em ato impensável, aproxima-se do caboclo, abaixa suas calças e em uma dolorosa, horripilante e animalesca operação extrai os testículos de Benedito, capando-o como se capa um boi ou um porco. E Benedito “deixou-se amputar em silêncio, sem movimento quase, como uma rês abatida”. É a animalização total. Ato contínuo, o coronel atira o pobre ao calabouço onde morreu sozinho, em lenta agonia, após uma semana de intenso sofrimento, sem água e sem alimento.

A cena chocante paralisa o leitor, mas de atos como esse há abundante registro na história do sertão. Dentro do conto, denuncia a truculência dos coronéis que imperavam por suas próprias leis em seus vastos latifúndios, e ainda se arrogavam o título de representantes e protetores do seu povo, pois, via de regra, eram eles os mandatários políticos nessas regiões.

O caboclo nas mãos dos fazendeiros era moído, triturado, espancado, aleijado, roubado, escravizado, e nenhuma voz se levantava em sua defesa, julgando-se natural e quase ordenação divina sua submissão ao patrão, e o direito deste sobre sua miserável vida. Regime de práticas feudais na República brasileira.

O que acontece a Benedito torna-se simbólico dentro da narrativa, sua castração e sua morte provocam nos outros empregados um movimento de revolta que os leva a se retirarem da fazenda, a se afastarem daquele lugar lúgubre, num êxodo que traduzia a necessidade de mudança na estrutura das relações de trabalho. Ainda que de imediato não houvesse esperança de se ver ocorrer essa mudança, contudo, esse movimento da saída já indica um início de conscientização ainda informe, mas que poderia adquirir corpo: “Um a um, valendo-se de novos contratos com fazendeiros do arredor, os camaradas do sítio se tinham ido, numa passividade fatalista de rebanho, das ferropéias dum jugo para os de outro, quem sabe, mais duro e cruel...” (RAMOS, 1998, p. 152).

O último a se retirar é João Vaqueiro e neste, esse início de conscientização é mais evidente. Leal a seu senhor, servindo-o por costume hereditário, conformado com as relações servis do sertão, achava que as coisas eram como eram por um direito ancestral, o qual não questionava e contra o qual não se rebelava. Porém, o castigo que Benedito recebe desperta nele o sentimento primeiro de que alguma coisa está muito errada na autoridade de que se reveste o coronel: “João Vaqueiro, encostado ao paiol, punhos cerrados, olhava aquela cena. Tratos, assistira-os a muitos, de formas e maneiras várias, nessa e em outras fazendas do interior. Mas como aquele, pedia castigo divino!” (RAMOS, 1998, p. 151).

Incapaz de fazer justiça, sem saber onde buscá-la, o vaqueiro confia que uma força maior necessita intervir para que a situação se modifique. Mas a dor que o incomoda impede que dessa vez ele fique parado, sem ação, por isso convoca a mulher e os filhos para a retirada: “-É pôr-se logo em pé, que nos vamos daqui embora para nunca mais. A marca de tala deu boa porcentagem esse ano; junto aos lavrados que possuí, dá de sobra para a nossa desobriga. É pôr-se logo em pé...” (RAMOS, 1998, p. 151).

“É pôr-se logo em pé...”, duas vezes essa sentença é repetida neste trecho, como se Hugo respondesse à afirmação de Lobato de que nenhuma ferroteada era capaz de por o caboclo de pé; João Vaqueiro mostrava que o ferrão da desigualdade, da injustiça, do desmando, da truculência, da espoliação era capaz de por o caboclo de pé, e que o caminho da liberdade era o fruto do trabalho, se esse fosse minimamente recompensado.

E realmente ele se levanta e tenta mudar sua sorte. Ajusta suas contas com o patrão e, apesar do roubo ordinário que grassava nessas contas, o vaqueiro consegue salvar alguma coisa que amealhara durante anos com o trabalho suado de seus braços, e vai embora com sua família e seus poucos bens. Pesa-lhe na alma deixar aqueles lugares familiares de sua infância, mas “para que persistir naquele pedaço de terra, tão ingrata e penosa agora de rever pela maldade dos homens?” (RAMOS, 1998, p. 152).

A última cena da narrativa mostra o triste cortejo liderado por João Vaqueiro, retirando-se sem saber para onde, para um destino que ignorava, alentado por uma esperança desesperada que não descortinava no horizonte sertanejo nenhuma terra acolhedora, que não permitia nenhuma nota de regozijo, lembrando os compungidos retirantes nordestinos que povoariam as futuras páginas da nossa literatura regional.

E se a maldade do coronel exigia castigo divino, esse parece recair sobre ele, que perde a fazenda já erma e estragada pela ação do tempo e do abandono. Nhá Lica, cujo espírito se unia miticamente ao de Benedito, não resiste à notícia de sua morte e também morre “de tristeza e paixão”.

“Gente da Gleba” é trágico na denúncia social da tragédia que era a vida do sertanejo no sertão. Pelo seu caráter denunciador e pelas reações finais dos camaradas da fazenda, que se movimentam na tentativa de mudar sua história, vemos em “Gente da Gleba” uma espécie de parábola que apontava para o inevitável e necessário fim das relações coloniais que ainda vigoravam no sertão, relações que não permitiam a igualdade e castravam a virilidade de um povo sofrido e sem defesa.

A sensibilidade de Hugo, capaz de enxergar o sério problema social que gravitava em torno da questão sertaneja, ficou magistralmente registrada em seus ensaios e nos contos que

escreveu. Sua obra, de fato, inaugurou uma nova orientação para a prática do regionalismo, revelando em Hugo um homem cujo pensamento estava adiante do seu tempo e de seus contemporâneos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois do caminho percorrido na realização deste trabalho, cabe aqui fazermos nossas considerações finais. É de se esperar que nessas considerações o argumento se feche cerradamente e não deixe brechas a reprovações, talvez apenas a indagações. Mas por onde começar? As questões identitárias ainda são discutíveis? E como convencer da importância do que foi estudado, se os estudos literários parecem tão deslocados no mundo capitalista do utilitarismo? É mais difícil do que parece, mas tentemos fazê-lo, retomando o início do trabalho e seguindo adiante.

Somos um país de história peculiar, evidente que não somos os únicos, mas falemos de nós. Descobertos “por acaso”, explorados de imediato, colonizados com atraso, povoados por estrangeiros, espoliados pela metrópole, independentes por acordos políticos, livres da escravidão pela pressão mercantilista das potências européias..., nada parece ser nosso de fato, tudo parece ter-nos sido concedido e não conquistado. Como é possível definir o que somos se aparentemente nós não nos fizemos, mas fomos feitos à semelhança de algo sempre estranho à nossa realidade?

Essa foi a angústia que se abateu sobre a comunidade intelectual do período literário classificado como romantismo, num momento em que se buscava a definição de identidade própria para o país.

Politicamente a nação se fazia, porém uma nação é bem mais do que decretos e leis. E o que é esse algo mais? É alguma coisa subjetiva, afetiva, capaz de aglutinar sob um mesmo conceito pessoas e lugares díspares. Para unir as pessoas no sentimento de nação é preciso que elas compartilhem um patrimônio comum de experiências que estabeleça o fio invisível que constitui o sentido de nacionalidade e pertencimento.

Tanto é verdade, que se formos a um dicionário como o nosso Aurélio (2000) vamos encontrar a palavra “nação” definida como: “Agrupamento de seres, geralmente fixos num território, ligados pela origens, tradições, costumes, etc., e, em geral, por uma língua”; no dicionário Globo(1995) vamos ler: “Nação, conjunto de habitantes de um território que tem a mesma origem e a mesma língua, estão ligados por tradições, interesses e aspirações comuns e subordinados a um poder central que mantém a unidade do grupo”.

Nas duas definições encontramos a palavra “ligados”, mostrando que os seres de uma nação constituem um sujeito coletivo que se traduz numa unidade, e essa unidade se faz

através da origem, dos costumes, da tradição e da língua. Partindo desses pressupostos concluímos que era realmente complicado definir o Brasil.

A língua oficializada no território era a língua da dominação colonizadora; a origem do povo não podia ser precisada, porque os genes europeus, africanos e indígenas, misturados na ebulição do caldeirão da miscigenação configuravam um DNA típico de mistura indiscernível do que seria o brasileiro; as tradições eram tão diferentes como as raças que constituíam o tipo nacional; os costumes muito particulares nas variadas regiões. Havia um poder central, mas este se diluía e perdia autoridade nos latifúndios, propriedades particulares de senhores com enraizada formação feudo-colonial, ditando suas próprias leis, fazendo seu governo próprio.

Pesar todas estas contingências enobrece ainda mais o esforço consciente que os românticos encetaram para construir a idéia de nação. Eles precisaram criar, a partir de um espúrio legado cultural, histórico e político, uma narrativa que dissesse o Brasil. Construíram símbolos, fundaram mitos, apontaram a origem, mostraram as tradições, tentaram “ligar” os seres no sentido da nação; fizeram isso pelo discurso literário, estratégico para formar o conceito afetivo de nação, utilizando os elementos que julgaram mais próximos da nacionalidade.

O trabalho intencional de colaborar com a consolidação da identidade nacional foi projeto de aspiração romântica e evoluiu do nativismo ao regionalismo com suas peculiaridades, seus erros e acertos, como tentamos mostrar ao longo deste trabalho, que particularizamos no que se chamou de “regionalismo como projeto”. Mas, se essa era questão posta entre os séculos XIX e início do XX, porque ela ainda incomoda? Qual a importância de se falar sobre regionalismo hoje?<sup>30</sup>

Creemos que o enfoque nestes estudos é importante justamente porque na idéia de nação construída pelos românticos, elaborada a partir de um artifício habilmente engendrado, nessa idéia de nação não couberam, pelas condições do momento histórico a contemplação das diferenças que já faziam do país uma nação multifacetada, onde jogava, e ainda hoje joga, o multiculturalismo das diferentes tradições, costumes e raças que formam nossa nacionalidade.

O evoluir da história provou ser impossível a manutenção de um conceito de nacionalidade sem considerar as diferenças constitutivas que vigoravam no seio da nação, o

---

<sup>30</sup> A esse respeito ler, por exemplo, de Antonio Candido o ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, no livro *A educação pela noite e outros ensaios*; o artigo “Regionalismo: a reavaliação de um conceito”, de Sérgio Nolasco dos Santos; o artigo “Milton Hatoum e o regionalismo revisitado”, de Tânia Pellegrini, entre outros.

que levou ao inevitável rearranjo dos elementos de representação nacional, porque a unidade mítica inicial, representada pelo consórcio entre colonizado e colonizador, se necessária num primeiro momento, não se sustentou como elo de unidade porque, além de forçar uma harmonia artificial, não considerava as diferenças constitutivas dentro do nacional. Stuart Hall confirma em seus estudos essa impossibilidade de unidade se sobrepondo às diferenças, quando diz:

(O) breve exame (de origem, tradições, costumes, raças, etc.) solapa a idéia de nação como uma identidade cultural unificada. As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdade e de diferenças sobrepostas (HALL, 2005, p. 65).

Se a idéia de identidade única para a nação se esfacela à constatação da diversidade formativa, o trabalho romântico foi inútil? Absolutamente. No período em que operaram não puderam agir de outra maneira, porque estavam trabalhando com elementos essenciais a uma nacionalidade e que não possuíamos em nossa história: o princípio de uma narrativa nacional que figurasse um mito fundacional. É certo que entendemos hoje que o conceito de nação é instável, que evolui e se articula com outros fatores, mas será sempre resultado de condição histórica e da seleção de elementos representativos, e este foi o trabalho primordial dos românticos: selecionar para representar.

Se compreendemos que a idéia de nação é regida pelo princípio da mudança e da seleção fatural e elementar, entendemos melhor o trabalho dos que encetaram o projeto de conformar a identidade brasileira e como esse projeto se modificou ao longo do tempo.

Assim, é possível justificar um período em que a seleção se fez pela natureza e pelo elemento nativo, enquanto outro preferiu as regiões e o mestiço. Essa constante reordenação da representatividade atribui à identidade um caráter tão dinâmico quanto o processo histórico que a possibilitou, e se afirma não pela igualdade, mas pela diferença, o que a torna, parafraseando Hall (2005), contraditória internamente, feita de lealdades e de diferenças sobrepostas.

Dentro da representação nacional existem lealdades que unificam a nação como um todo completo, tais como o território e as fronteiras, a língua, os símbolos e as instituições nacionais, o sistema de governo centralizado, as pseudo representações culturais como o futebol e o carnaval; mas nenhum desses elementos é capaz de abarcar a metanacionalidade, pois acima das lealdades se sobrepõem as diferenças, e estas, em nosso caso particular, se percebem nas diversas regiões e mesmo micro regiões brasileiras.

Essas diferenças dão força à identidade e acabam por estabelecer a unidade dentro da diversidade; hoje, a nacionalidade não se entende mais apenas como a manutenção de uma tradição unificadora, mas, sobretudo, pela tradução dos valores particulares como as festas religiosas, a arte, a culinária, a música, o artesanato, o turismo, etc., valores que traduzem a particularização identitária, possibilitando que o “local” passe a representar o “nacional”.

Esses valores traduzem uma força de resistência dentro da modernidade globalizante, que tende a homogeneizar os povos, minimizando o fato de que eles são intrinsecamente diferentes, e, por isso mesmo, essa modernidade provoca movimentos contraditórios nas modernas identidades; um movimento é o de abertura para o global, como observa Hall, “provocado um alargamento do campo das identidades e uma proliferação de novas posições-de-identidade” (HALL, 2005, p. 84); porém, ao mesmo tempo, possibilita o reforço do “local”: “Ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação pela *diferença* e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’. Há, juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local” (HALL, 2005 p. 77), ou seja, a “venda” da imagem “local” é essencial para a configuração do “geral”.

E o que poderia ser mais local, mais particularmente nacional do que as peculiaridades de cada região e dentro destas a feição típica de cada Estado? A nosso ver, o atual contexto histórico de retorno ao particular tende a reforçar a importância do regionalismo, aliás, como por regra, essa prática parece ter sido sempre importante dentro da história da literatura nacional, pois pode ser rastreado desde sua forma romântica, até a modernista, a continua a produzir obras significativas no panorama nacional.

É o que Antonio Candido observa no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”:

O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido. Mas de um certo ângulo talvez não se possa dizer que acabou; [...] A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo [...] Mas convém pensar nas suas próprias transformações, lembrando que sob nomes e conceitos diversos prolonga-se a mesma realidade básica [...] (e) não impede que a dimensão regional continue presente em muitas obras da maior importância” (CANDIDO, 1987, p. 138).

Se a dimensão regional é a mais adequada para traduzir a realidade econômica do subdesenvolvimento, realmente não é correto dizer que o regionalismo seja categoria ultrapassada, porque ele apresenta notável capacidade de se revitalizar e continuar traduzindo os aspectos mais essenciais da nacionalidade diversificada, permitindo que esta também se



atualize frente ao inevitável progresso histórico, o qual obriga um constante repensar do posicionamento identitário do nacional frente ao universal.

Talvez, hoje, não seja muito produtiva a observação simples do regional apenas pelos seus aspectos exóticos e pitorescos, aliás, esses aspectos se revelaram insatisfatórios desde o período do regionalismo romântico, mas ele pode ser visto dentro do novo contexto histórico, por um prisma mais abrangente como o da dialética entre o global e o local, é o que observa Sérgio Nolasco em recente artigo:

Regionalismo e/ou localismo põem em demanda, por um lado, uma atitude de valorização da cor local na ficção, a paisagem da campanha, a paisagem interiorana... e ainda, por outro, abrem-se de modo positivo para uma reflexão mais ampla e integradora da dialética globalização versus localização, constituindo a perspectiva crítica atualmente mais produtiva, baseada num discurso latino-americano hoje solidamente constituído. Para essa perspectiva, revitalizada através dos debates da crítica cultural contemporânea, é que se deve centrar nossa reflexão, buscando nas tensões e fissuras do projeto moderno aquilo que nos permite rever antigas cristalizações teóricas e/ou críticas na área desses estudos, para, sobretudo, fazer ver e fazer retornar o que se tinha perdido, banido pela república das letras, mas que se mostra enquanto permanência do local, da aldeia, substância da cultura que re-vive, re-nascida pelos fluxos, influxos e refluxos da atual globalização (SANTOS, 2007, p. 22).

É possível então, descontados os excessos e as oscilações, vermos o regionalismo como uma das mais sólidas pontes entre as estações temporais, e uma das mais eficientes formas para traduzir o Brasil, uma vez que é impossível ignorar a disparidade cultural que prevalece nesse país continental, no qual se constata a existência de progressivas e modernas regiões como as Sudeste e Sul, e regiões como a Norte, onde existem lugares do seu árido sertão em que as pessoas nunca viram um telefone.

Essas diferenças por vezes são vistas e apontadas publicamente, mostrando que o “atraso”, o “primitivismo”, ao lado da “modernidade”, também são partes integrantes do país e, quando em oposição ao global, reforçam as particularidades da nossa multifacetada identidade, que é resultado de um progresso desigual, condicionado por ações políticas e econômicas igualmente desiguais, às quais o regionalismo pode traduzir com maior equidade.

A existência dessas diferenças pode parecer um tanto irreal para quem não conhece o interior do país e esteja acostumado apenas aos grandes centros urbanos, onde realmente é quase impossível imaginar que o país possua regiões ainda em quase total abandono e isoladas numa cultura elementar; mas, recentemente, assistimos a uma interessante matéria apresentada em um programa dominical noturno da maior rede de televisão do país, tratava-se

da exibição de uma reportagem onde se mostrava as dificuldades enfrentadas para fazer chegar a merenda escolar a uma região de quilombolas, do alto sertão goiano, conhecida como Val das Almas.

Essa reportagem mostrou a epopéia da viagem da merenda, que sai da cidade mais próxima e segue de carro, por estradas cada vez mais rudimentares até um ponto onde é impossível seguir viagem. Daí em diante, o transporte é feito sobre o lombo de mulas, conduzidas por um tropeiro conhecido como “Zé Merenda”, num trajeto de serras e despenhadeiros, numa marcha condicionada pelas condições climáticas, até chegar aos remotos pontos onde se espalham pequeninas escolas, onde lecionam professores de formação mínima, quase só alfabetizados, ali estudam crianças que esperam ansiosas a chegada do “Zé Merenda” com os mantimentos que, regularmente, constituem a única refeição do seu dia escolar; desses lugares, muitas pessoas jamais saíram, e muitas não conhecem um automóvel.

Quem irá traduzir esse Brasil? Provavelmente não serão as metanarrativas de grandes e universais conflitos humanos ou a épica mítica de homens nobres em suas fantásticas aventuras; mas a literatura que se volta para o regional, capaz de ver no sertão local as imensas paragens nacionais, cuja amplitude é também um elo que irmana os seres dessa terra; a literatura que faz a épica do povo miúdo, que não tem o perfil clássico do herói, mas que é nobre, resistente e permanece, apesar das dificuldades, interagindo com um mundo arcaico onde as identidades se regem pela tradição, pelos rituais, pelas lendas, pelo misticismo, por valores preservados em seus aspectos primordiais e ainda não atravessados pela modernidade.

Esse Brasil foi traduzido com maestria por alguns regionalistas, entre os quais se notabiliza o goiano Hugo de Carvalho Ramos. Ver a reportagem do “Zé Merenda” foi como estar dentro de um dos seus contos, andando junto de Tropas e Boiadas, fazendo o mesmo sacolejante percurso da épica humilde de seus heróis viajantes, os tropeiros e boiadeiros, tipos de configuração regional que se abrem para uma dimensão nacional, transitando por outras regiões além de Goiás, expressando um Brasil que ainda conserva, no mosaico das suas identificações, o mundo que Hugo, através da memória e da observação, fixou com extrema beleza na literatura brasileira.

Hugo soube ver o seu povo em sua essência local e por isso viu o Brasil; foi profético quando afirmou que para a “obra de alevantamento dos alicerces da nossa literatura brasileira, aproveitando o magnífico fundamento assente pelos nossos maiores [...], o seu mais prático veículo será ainda, por muito tempo, a fórmula regional, em seu sentido lato.” (RAMOS, 1950, v. II, p. 223). O caráter profético de suas palavras tem se justificado historicamente, confirmando a sensibilidade que o movia ao observar a realidade nacional com vistas ao seu

futuro; mas afinal, prever o futuro é função do poeta, que é um vate, e se Hugo conseguiu ser mais justo ao ver o sertão, também o viu com rara poesia.

Quando analisamos os contos e os escritos críticos deste autor, como tentamos neste trabalho, surpreende a profundidade e atualidade de seu pensamento, e surpreende mais ainda saber que ao escrevê-los, ele era quase um menino. Publicou seu primeiro conto aos 15 anos em 1910, escreveu o último, “Gente da Gleba”, em 1916 aos 21 anos, juntando estes e outros contos no volume publicado em 1917, quando contava 22 anos; os ensaios críticos, nos quais debateu a questão sertaneja, foram escritos em fins de 1918 e início de 1919, aos seus 22 e quase 23 anos; em 1921, no dia 12 de maio, a tragédia pôs fim à sua vida, quando estava no vigor de sua produtividade, nove dias antes de completar os seus 26 anos.

Ficamos imaginando o quanto a literatura brasileira perdeu com a prematura morte de Hugo, espírito que sucumbiu ao peso de uma angústia quase incompatível com a vívida visão que possuía da vida ao seu redor, como expressou Agripino Grieco:

Passando a vida numa espécie de sonambulismo, nem por isso deixou de ver tão bem o que acontecia em torno dele. Infundiu um nobre ritmo humano às cenas campestres, ligou a paisagem ao sonho das criaturas e atenuou os lances trágicos em certo humorismo discreto e conciso. Fiel à sua religião, preocupou-se com a alma profunda e teve o desdém do elemento simplesmente anedótico. Já havia nesse moço, que tão cedo se distanciou de nós, a técnica da maturidade e, se vivesse mais uns vinte anos, talvez acabasse entre os nomes que dominam nossa história literária (RAMOS, 1950, v. I, p. 130).

Para traçar um paralelo final, contrapomos às palavras de Grieco o que Gomes Leite escreveu sobre a morte e a obra de Hugo:

Êle, afinal, não se foi de todo: deixou tanto de si em nossa saudade e admiração, e o mundo em que viveu continua a ter dele uma recordação tão intensa através de sua arte sincera, que êle subirá os anos ainda ao nosso lado, tal qual um ente vivo, vivo no que mais prezava e defendia – nas suas idéias e na sua alma (RAMOS, 1950, v. I, p. XXII).

Pretendemos com este paralelo concordar com Gomes Leite: Hugo realmente está vivo nas idéias que tão bem expressou em sua obra, verdadeira mina a oferecer preciosidades a quem se anima a buscá-las em seus recônditos; e, desculpando-nos antecipadamente, atrevermo-nos a corrigir Agripino Grieco quando diz que Hugo talvez chegasse a estar entre os grandes da nossa literatura se tivesse vivido mais. A despeito da curta vida, do pouco que se salvou entre o muito que escreveu, Hugo chegou lá (ou será aqui?), e seu nome está, definitivamente, entre os que dominam nossa história literária.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, N. A. de. **Estudos sobre quatro regionalistas**. Goiânia: Imprensa da UFG, 1968.
- ALMEIDA, J. M. G. de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ANDRADE, M. de. O movimento modernista. In: ANDRADE, M. de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974. p. 253-280.
- ANDRADE, M. de. **Entrevistas e depoimentos**. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- ARAÚJO, J. L. M. de. Euclides da Cunha: literatura e história. **Ipótesi - Revista de Estudos Literários**, Juiz de Fora, v. 2, n. 3, p. 61-67.
- AZEVEDO, C. L. de; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. **Monteiro Lobato: furacão da Botocúndia**. São Paulo: Editora SENAC, 1997.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1964. v. I e II.
- CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p.140-162.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CUNHA, E. da. Os Sertões. In: CUNHA, E. **OBRAS COMPLETAS**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1966.
- FUENTES, C. **La nueva novela hispanoamericana**. Brasília-DF: Planeta, 1997.
- GOTLIB, N.B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1999.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; tradução de Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LOBATO, M. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1946. Tomo I.

LOBATO, M. Jeca Tatu: a ressurreição. In: LOBATO, M. **Mr. Slang e o Brasil e Problema Vital**. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1968a. p. 329-340.

LOBATO, M. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1968b.

PELLEGRINI, T. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. **Luso-Brazilian Review**, v. 41, n. 1, p. 121-138, 2004.

PIGLIA, R. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POULET, G. **O espaço prustiano**. Tradução de Ana Luiza Borrvalho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PROENÇA, C. Literatura do Chapadão. In: RAMOS, H. de C. **Tropas e boiadas**. Goiânia: Ed. UFG: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998. p.XXIII-XXXIX.

RAMOS, H. de C. **Obras completas**. São Paulo: Panorama, 1950. v. I e II.

RAMOS, H. de C. **Tropas e boiadas**. Goiânia: Ed. UFG: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

ROUANET, M. H. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Introdução ao romantismo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 9-29.

SANTOS, P. S. N. Regionalismo: a reavaliação de um conceito. **Raído**, v. 1, n. 2, p. 13-32, 2007.

SOMMER, D. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana L. de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SÜSSEKIND, F. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VENTURA, R. **Estilo tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VICENTINI, A. **A narrativa de Hugo de Carvalho Ramos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

VICENTINI, A. **O regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos**. Goiânia: Ed. UFG, 1997.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.